

lla; no sin causa los mártires muestran desde allí con gesto amenazador los instrumentos de sus martirios; pues los condenados, á quienes el eterno Juez ha de cerrar el cielo, porque no han querido servirle en la tierra, pretenden, como los gigantes de la antigua Mitología, penetrar por fuerza en la región de los bienaventurados. Allí se desarrolla una tremenda lucha, cuyo éxito no puede, sin embargo, ser dudoso. La sentencia condenatoria ha salido de la boca del Juez eterno, y se cumple inmediatamente: los ángeles separan á los malos de los buenos (Mat. XII, 49), y el infierno puede hacer valer victoriosamente sus derechos sobre aquellos que vivieron como siervos de Satán y murieron como tales. Llena está de la conciencia de esto una figura, que es una de las más espantosas imágenes de la desesperación que jamás haya pintado artista alguno. Un condenado, muy próximo á los ángeles que tocan la trompeta, es despedazado por dos rechinantes demonios, mientras una sierpe le rodea y le muerde en el muslo; el desgraciado no se defiende, sino está yerto enteramente, penetrado del sentimiento de su reprobación, medio ocultando su faz con una mano. Es la encarnación del *lasciate ogni speranza!*

Asimismo los demás condenados por sus pecados mortales, por más que se resistan cuanto quieran, son rechazados por los ángeles ó arrastrados irresistiblemente por los demonios y el peso mismo de sus culpas, precisamente como en el otro lado los justos ascienden sin que nada los pueda detener. El contraste que de esto se origina, aumenta poderosamente el efecto. En la turba de los condenados se muestra todo el genio de Miguel Angel: aquellos titanes, rebosando carne y sangre, como para ofrecer en cierta manera abundante pábulo á los tormentos, padecen, según lo describe Dante, los castigos correspondientes á sus vicios.

Debajo del despeñadero de los condenados, la barca de Aqueronte aporta á la sima del Orco. El vehículo está apretadamente lleno, pero los que lo ocupan, sollozando y maldiciendo, se niegan á abandonarlo, de suerte que el cruel barquero, golpeando con el remo á los perezosos é inclinando la barca con el pie, la vacía violentamente. Así no queda á los infelices otro refugio que el fuego infernal, donde será el llanto y el crujir de dientes (Mat. VIII, 12; XXII, 13). Los moradores del infierno, cuyo fuego despide altas llamaradas, ávidos de botín arrastran á los condenados á tierra con sus horcas, rechinando con satánico gozo. Allí está, en un tri-

bunal elevado, con diabólica tranquilidad, un hombre desnudo, cuyo cuerpo rodea dos veces una serpiente: es el Minos del infierno de Dante, el cual asigna á cada uno de los réprobos el sitio que le corresponde; por lo demás, muy familiar para los contemporáneos, aun en la sagrada cátedra (1).

Las notables figuras que Miguel Angel tomó claramente prestadas al inmortal poema de Dante, en esta parte inferior de la derecha, reuniéndolas en un grandioso cuadro sensacional, llamaron muy pronto la atención. Pero las investigaciones modernas han manifestado que, aun en muchos otros parajes, el artista sigue las ficciones del poeta tan afín á su espíritu. Fuera de esto, hase de notar otro más general influjo de la creación de Dante en la fantasía del pintor: la caída de los condenados en el infierno responde hasta cierto punto á la del Infierno dantesco, y los grupos de los bienaventurados, que se elevan hacia la vida eterna, á su Purgatorio (2). Otros elementos de su inspiración proceden, además de anteriores representaciones artísticas, de la Sagrada Escritura y del *Dies irae* (3).

A las severas ideas de Miguel Angel responde la concepción, (parcial, pero muy comprensible en atención á las circunstancias de la época) del «Juicio final», simplemente como un castigo de Dios; y como el maestro realizó este pensamiento, cuya expresión había de mover al mundo corrompido á la conversión y peni-

(1) Cf. D'Ancona, *Sacre Rappresent.* III, 501, 520; Kallab en el estudio citado en la nota 2, p. 142.

(2) Cf. sobre todo el estudio de Kallab: *Die Deutung von Michelangelos Jüngsten Gericht*, publicado en las *Beiträgen zur Kunstgesch.*, dedicado á F. Wickhoff, Viena 1903, 138-153. No puedo mencionar este trabajo fundamental del insigne erudito tempranamente arrebatado á la ciencia, sin traer á la memoria, con agradecido recuerdo, las preciosas advertencias que me hizo Kallab, cuando estuvo en Roma por el año 1901, acerca de muchos puntos relativos á la presente materia (cf. además Steinmann II, 559 s.; Kraus-Sauer II, 542 s.; Borinski en la *Zeitschr. für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* II, 2 [1907] y *Die Rätsel Michelangelos*, München 1908). Parece que Groner (*Die christl. Kunst* 1907, 139) no conoce el trabajo de Kallab, pues afirma que las reminiscencias de Dante son «por decirlo así, aisladas pasas [sic] en el gran todo»; que Joel ha inspirado toda la concepción!

(3) La influencia del *Dies irae* la encarece con razón Kraus-Sauer (II, 542-543); pero además de eso, se debería tener presente, más de lo que aquí se hace, la Sagrada Escritura, que Miguel Angel estudiaba con mucha diligencia, según el testimonio de Condivi. Escrito ya lo precedente, me ha llegado la obra de Thode, quien (V, 24 ss.) pone de relieve con mucha energía y vigor la influencia de Dante. V. *ibid.* 21 s. sobre los modelos de arte antiguos.



tencia, llevando su ejecución hasta las figuras de Cristo y los que le rodean, produjo un cuadro que, por su extrañeza, pareció á muchos, de todo punto equivocadamente, caprichoso y arbitrario. El maestro no pretendió representar toda la conclusión de la historia del mundo, ni la glorificación de los bienaventurados, en la cual puso principalmente la mira Fra Angélico en sus cuadros del Juicio final de la Academia de Florencia y de Berlín; sino solamente la reprobación de los condenados. La terrible sentencia: «Apartaos de mí, malditos», enseña toda la pintura; y este único momento está tan enérgica y poderosamente acentuado en el Juicio final, que aun los bienaventurados tiemblan de pavor y los mártires piden venganza, no por causa de ellos, sino para que la Justicia de Dios sea glorificada. Por efecto de eso, casi no se hace ver que la Justicia de Dios se glorifica igualmente en el Juicio final con la recompensa de los buenos; por lo cual, el fresco de Miguel Angel no se debía llamar en todo rigor del Juicio final, sino de la condenación de los réprobos.

Si se toma en consideración que Miguel Angel, conforme á su carácter sombrío y violento, no pretendió pintar sino este solo aspecto terrible del Juicio, queda con ello rebatida una de las principales objeciones contra su pintura. La otra, de haberse apartado de la tradición, no puede tampoco sostenerse con todo su rigor; pues, la acomodación á la Sagrada Escritura, á la Secuencia de Tomás de Celano y á Dante, demuestran cuán lejos estuviera de Miguel Angel apartarse de la doctrina eclesiástica y romper con la tradición, por más que, en la manera de darle forma artística, siguiera un camino enteramente propio. Un investigador moderno ha llegado á establecer, por el contrario, que en aquella gigantesca pintura no hay ningún motivo que no se halle en consonancia con una tradición, literaria ó artísticamente recibida, prescindiendo, naturalmente, de las nuevas formas de expresión (1). Esto es verdad; pero sin embargo, el inconsiderado empleo de estas formas expresivas, no sólo para representar los santos y los ángeles, sino aun al mismo Cristo nuestro Señor, no se compadece del todo con la tradición. Ciertamente, como para la desnudez de los bienaventurados y los resucitados, puede invocarse también la tradición teológica para explicar el escaso vesti-

(1) Cf. Kraus-Sauer II, 541 s.

do del Juez (1); pero lo ofensivo está principalmente en la conformación de las figuras, en particular de la de Cristo, que se asemeja, parte á un Hércules y parte á un Apolo, sin ostentar el sello de la *divina* Majestad (2). Y todavía en otro punto se permitió Miguel Angel una notable mudanza de lo tradicional, es á saber: en la colocación de aquella pintura en la pared del altar, á la cual no pertenece propiamente, y donde no dice bien con el Santo Sacrificio. En la pared interior de la entrada, donde los fieles que salen, después de terminados los actos del culto divino, hubieran de contemplarlo y considerarlo, hubiera estado indudablemente más en su punto (3). Si se hubiera colocado allí, como hasta entonces se había solido hacer, no se hubieran elevado contra él tantos reproches, los cuales ni aun el día de hoy han acabado de enmudecer.

Finalmente, la desnudez de las figuras, que es la mayor falta que se ofrece para un criterio severamente religioso, creyó Miguel Angel ser allí incondicionalmente necesaria, como símbolo de que las almas serán llamadas ante el tribunal de Dios, totalmente despojadas de todas las cosas terrenas y en toda su desnudez (4). Por lo demás, sus hercúleas figuras, con sus prominentes músculos y la severa expresión de sus semblantes, están representadas de manera que no pueden influir en el espectador de una

(1) V. *ibid.* II, 544 s.

(2) Steinmann, que en favor de la gran desnudez del Juez, recuerda dos modelos italianos, reconoce con todo, que el maestro se alejó completamente de la tradición eclesiástica, representando al Salvador del mundo con una hermosura juvenil, por quien no ha pasado ningún dolor. Woltmann (II, 588) designa á este Cristo de Miguel Angel, como «burlándose de toda la tradición» (cf. también Keppler 265; Mackowsky 237). La afirmación ya sostenida por P. Veronese (cf. arriba p. 495), de que también la Virgen María fué representada originariamente sin vestidos, ya ha sido á la verdad rechazada por Springer (p. 427), pero todavía se repite (Haendcke en la *Kunstchronik* XIV [1903] 61; Berteaux 105; Riegl, *Barockkunst* 42; Mackowsky 383). Realmente la María de Miguel Angel está pintada en una postura, que sin vestido no tendría absolutamente ningún sentido: llena de espanto por la justicia divina, tira hacia sí el vestido que la envuelve, y desde este embozo contempla hacia abajo á los bienaventurados flotantes por los aires. Sólo vestida tiene sentido esta figura.

(3) Cf. Graus en el *Kirchenschmuck* XXIV, 59. No puedo adherirme á la opinión contraria de Kraus-Sauer (II, 547). Precisamente el fin instructivo de todo el adorno pictórico de la Sixtina, que aquí muy oportunamente se encarece, habla en favor de la pared de entrada. Ciertamente no se puede determinar hasta qué punto tuvo Miguel Angel libre elección para la resolución contraria.

(4) Mackowsky 241.



manera seductora y sensual. Hasta dónde haya excedido el maestro, con sus desnudas figuras atléticas, los límites que se imponen en la esfera de lo bello, y en la índole del arte religioso y eclesiástico, asunto es sobre el cual habrá siempre diversidad de impresiones y contrariedad de juicios (1).

Apenas se había terminado la gigante pintura del Juicio final, cuando á mediados de Noviembre de 1541 encargó Paulo III á Miguel Angel otra segunda obra importante (2), con la cual no debía tampoco acrecentar los tesoros de la Casa Farnese, sino adornar el Palacio de los papas (3). No lejos de la Capilla Sixtina, y separada de ella solamente por la Sala Regia, había Paulo III hecho edificar por Antonio de Sangallo una nueva capilla (4), cuya techumbre de bóveda adornó con magníficas labores de estuco el discípulo de Rafael Perino del Vaga (5). Las paredes de

(1) Sauer, que con su apreciación tan calurosa como circunstanciada del Juicio final (Kraus II, 545 s.), representa, por decirlo así, el polo opuesto al punto de vista enteramente hostil de los críticos del siglo XVIII (v. Thode V, 70 s.) y de los románticos (cf. los juicios de Montalembert y Lévêque, que alega Sortais en los *Études* LXXXV [1900] 320 s., y los desmedidos acometimientos de Kreuser en el *Organ für christliche Kunst* 1871, 79), declara ser excesivamente riguroso el juicio de Keppler. Éste después, en la nueva edición de su estudio tan extraordinariamente ingenioso, se ha dejado inducir en muchos puntos á un juicio más benigno; sin embargo de eso, lanza una serie de graves censuras (p. 263 s.). Cf. además todavía Mackowsky 242 s. F. Rieffel (*Katholik* I, 387), en una crítica de la Obra de Sauer, pondera lo siguiente respecto del 1909, juicio que allí se da del Juicio final de Miguel Angel: «Ciertamente costará siempre trabajo alcanzar una impresión pura y sin mezcla de este cuadro. No se puede conciliar la contradicción que se percibe, al ver en un argumento, cuya substancia y meollo más profundo es cristiano y ético, personificados á Cristo y á los Santos, como antiguos dioses y titanes, con un lenguaje de forma ajeno de los tipos tradicionales para este asunto. . . A nosotros, que no miramos con los ojos de Miguel Angel, ni sentimos con su alma, nos estremece menos este cuadro, que nos inquieta. Por tanto, el juicio de Keppler apenas me parece demasiado duro.»

(2) Cf. Gaye II, 289-290 y el apéndice n.º 44 la \*carta de Sernini, de 19 de Diciembre de 1541, *Archivo Gonzaga de Mantua*.

(3) Mackowsky 244.

(4) V. Vasari V, 466. Clausse (Sangallo II, 366) pone la construcción «hacia 1540». La fecha exacta se saca del \**Diarium* de Blasius de Martinellis, quien refiere al 25 de Enero de 1540: \*Papa reversus Romam ex provincia patrimonii fecit celebrare missam in capella sua noviter erecta in palatio, quam dedicavit in invocatione b. Pauli. Paulo III asistió personalmente á esta misa. Al 10 de Marzo de 1540, menciona Blasius de Martinellis la *capella Pauli* in palatio, *Archivo secreto pontificio* XII, 55.

(5) \*1542 Agosto 27: Scuta 100 auri in auro. . . mag. Perino pictori palatino circa incrustationes cementarias di stucco vulgo nuncupatas in capella palatii

aquel santuario, dedicado al Apóstol San Pablo, y llamado por eso Cappella Paolina, debía decorarlas con frescos Miguel Angel. Este accedió muy de mala gana á aquel nuevo deseo de su Señor; pues, para el anciano de 67 años, la pintura al fresco era muy pesada, según él lamentaba. Pero todavía le angustiaban más sus compromisos respecto del monumento sepulcral de Julio II; como quiera que el duque Guidobaldo, sólo le había dado un plazo hasta que terminase el trabajo del Juicio final, en la cierta esperanza de que, después de haberlo acabado, se consagraria á llevar á cabo el tantas veces interrumpido mausoleo. Después que Paulo III hubo resuelto asimismo esta dificultad (1), Miguel Angel que, según decía él mismo, ninguna cosa podía negar á este Papa (2), tomó la nueva carga sobre sí.

En la elección de los asuntos de los frescos de la Cappella Paolina tuvo indudablemente parte su edificador. La glorificación de los dos Príncipes de los Apóstoles, que santificaron con su sangre la ciudad de Roma, respondía por escogida manera al destino de aquel templo para capilla privada del Palacio pontificio; pero es sorprendente que, á la crucifixión de San Pedro, no se contrapuso el martirio de San Pablo, sino su conversión para Apóstol de las Gentes. El haberse escogido una escena de la vida de San Pablo, tiene seguramente conexión con ser el Santo onomás-

apostolici laboranti (Mand. 1540-1543, *Archivo público de Roma*). Mientras Miguel Angel pintaba las paredes de la Cappella Paolina, todavía se trabajaba en el ornato del santuario. \*1542 Settemb. 24: M.º Girolimo falegniam detto il Bolognia de dare. . . scudi 10 hauti da m. Jacomo Meleghino per mano di Benvenuto Olivieri et questi a bon conto di tellari di noce chel fa per li dua finestroni di vetro della capella nova di palazzo (Edif. publ. 1542-1543; cf. Bertolotti, *Speserie* 184). —\*1544 Nov. 15: A m. Nicolo Francese vetraro scudi 7 per sue fatiche et spesa di stagno et fillo di rame posti a rifare li 4 pezzi di vetriate ritornate alli finestroni della capella nova di palazzo, dove hora depinge m. Michelangelo (Edif. publ. 1544 al 1549). En 4 de Octubre de 1544 se asentaron en cuenta para Pietro Sancta y Jacomo scultori sc. 50 por la ombrella di marmor posta ne la volta de li stucchi verso la capella Paulina (Bertolotti, loc. cit., 189). En 1545 se empezó un tabernáculo de bronce para la capilla (ibid 188-190); en 1546 se pagó el escudo que hay sobre la puerta de la capilla (ibid. 189). Hasta 1549 no se terminó la puerta de mármol (janua marbi mixti) (\*Mand. 1549-1550. *Archivo público de Roma*). Scipione Gabrielli da cuenta, en 29 de Noviembre de 1549, de una junta de cardenales \*in una cappella nuova fatta de la f. m. di P. Paulo chiamata la cappella di Paulo non ancora finita. *Archivo público de Sena*.

(1) Cf. Frey, *Briefe* 345 s.; Gaye II, 297 s.; Guhl I, 135 s.; Justi 323 s.; Thode I, 436 s.

(2) Lett. di Michelangelo, ed. Milanese 490; Guhl I, 142.



tico del Papa Farnese; y el haberse preferido su conversión á su martirio, se podría explicar, porque el Papa solía celebrar con la mayor solemnidad precisamente la fiesta de aquel acaecimiento, á 25 de Enero, en S. Paolo fuori le mura (1). Sin embargo, es también verosímil que consideraciones puramente artísticas contuvieron al maestro para que no contrapusiera dos escenas de martirios, con su necesariamente semejante agrupación de figuras.

Paulo III tomó el mayor interés en aquellos frescos; ya el 12 de Julio de 1545 visitó los trabajos (2), y el 13 de Octubre de 1549, aquel anciano de 82 años, aunque todavía fuerte, subió por una escalera de mano para contemplar bien de cerca las pinturas (3). Por desgracia, ambos frescos de la Capilla Paolina, poblados de tantas figuras, han padecido por efecto de un incendio, por influjo del tiempo y de una restauración posterior, y además se hallan tan desfavorablemente iluminados, que es preferible conocerlos en un buen grabado. Esta última producción pictórica de Miguel Angel, comenzada á fines de 1542 y no terminada hasta 1549 ó 1550 (4), anuncia con su arbitrariedad y desmedido movimiento, la aproximación del estilo barroco. La fuerza dramática, la complacencia en las formas atléticas de los cuerpos, y extremada violencia de los movimientos, muestran aquí también las cualidades peculiares del maestro, el cual entendió como ningún otro la manera de vencer la dificultad de las posiciones y los más atrevidos escorzos (5).

Mientras Miguel Angel se hallaba todavía ocupado con los frescos de la capilla Paolina, llegó finalmente también el monu-

(1) En 1535, 1536 y 1537, Paulo III se encaminaba siempre el 25 de Enero á S. Paolo fuori le mura (v. Blasius de Martinellis \*Diarium. *Archivio segreto pontificio* XII, 56). El mismo refiere, que el papa quiso igualmente hacer esto en 1539 «pro voto seu devotione sua»; pero fué detenido por el mal tiempo. En 1540 se celebró esta fiesta en la Cappella Paolina.

(2) V. Firmanus, *Diaria caer.*, publicados por Pogatscher en el *Repert. für Kunstwissensch.* XXIX, 399.

(3) V. la carta de Serristori de 13 de Octubre de 1549, publicada por Gronau en el *Repert. für Kunstwissensch.* XXX, 194.

(4) V. los datos tomados de las cuentas, que Kallab dió en los *Kunstgeschichtlichen Anzeigen* I (1904) 11 nota, donde con todo ha pasado inadvertido, que estas noticias fueron ya publicadas en 1876 por Fanfani (*Spigolatura Michelangiolesca* 123 s.) y Bertolotti (*Speserie* 184, 195, 198, 200). Cf. además Thode V, 77 s.

(5) V. Springer 432 s.; Burckhardt, *Cicerone* II, 646; Wey, *Rome* 646; Har-nack, *Rom. II: Neuere Kunst* 48 s.; Kraus-Sauer II, 552 s., Mackowsky 245 s.

mento sepulcral de Julio II á un mezquino acabamiento. No halló su lugar, como se había proyectado, en la nueva iglesia de San Pedro, sino junto á una pared de la nave derecha del crucero de la no muy capaz iglesia cardenalicia del Papa Róvere: S. Pedro *in vincoli*, en el mes de Mayo de 1545. En lugar de las 40 del primer plan, ostenta sólo tres estatuas de mano de Miguel Angel, entre ellas, á la verdad, el Moisés, que es ciertamente una de las más altas producciones de la Escultura. La impresión avasalladora de esta obra admirable, hace disimular fácilmente una particularidad del mausoleo: el haberse omitido el empleo, en otro tiempo proyectado, de modernos signos gentílicos, de Victorias, y finalmente, asimismo de los dos prisioneros. Miguel Angel, en quien no dejaron de hacer mella las hostilidades motivadas por las desnudas figuras del Juicio final, no consideró ya aquellas estatuas como propias de un templo. En lugar de los prisioneros, se pusieron otras figuras de argumento religioso: Lia y Raquel, como alegorías de la vida activa y contemplativa. Lo propio que en estas tranquilas y suaves figuras, se descubre también en las otras tres estatuas confiadas á los auxiliares de Miguel Angel, una entonación de carácter cristiano. La Madonna con el Niño Jesús, que se cierne sobre el Papa, el cual descansa sobre un sarcófago, está enteramente penetrada de sentimiento religioso. En una palabra: el mausoleo proyectado con espíritu totalmente distinto, adquirió un sello cristiano y eclesiástico (1), en el cual se descubre el espíritu severamente católico, que cada vez fué apoderándose más hondamente de Miguel Angel, por influencia de la noble Victoria Colonna, y el resurgimiento de la manera de sentir propia de la Iglesia. Este espíritu fué asimismo de influjo decisivo para hacer que Miguel Angel aceptara el último de los grandes trabajos con que terminó su incomparable carrera de artista: la reconstrucción de San Pedro.

En los últimos años de Clemente VII esta obra se había paralizado enteramente: la hierba y los arbustos crecían encima los arcos edificados por Bramante en la nueva construcción (1). Pau-

(1) Lo que decimos en el texto está tomado de las excelentes explicaciones de Justi (*Michelangelo* 339-346); sobre el Moisés v. nuestros datos del vol. VI, p. 443.

(2) V. el retrato contemporáneo en Geymüller, *Ursprüngliche Entwürfe* Tafel 49, Nr 2.



lo III, á quien pareció indigno semejante estado de cosas (1), pensó luego después de su elevación en reanudar los trabajos, cuya dirección se confió á Antonio da Sangallo y á Baltasar Peruzzi (2).

Para recaudar los indispensables recursos pecuniarios, siguió el Papa Farnese los mismos caminos que sus predecesores: una bula de 16 de Septiembre de 1535 confirmaba las gracias é indulgencias prometidas á todos los que favorecieran la nueva edificación de la iglesia sepulcral del Príncipe de los Apóstoles (3), y fuera de esto erigió Paulo III una particular Hermandad de San Pedro, de la que fueron miembros él mismo y los cardenales. También se excitó á los más distinguidos príncipes á entrar en la nueva asociación y dilatarla en sus propios países; como se hizo á 7 de Septiembre de 1536 con el rey de Francia Francisco I (4), y á 20 de Noviembre del mismo año con el Emperador (5). Como depósito de los fondos para la Fábrica de San Pedro, se designó el banco de Bindo Altoviti (6).

El Papa fomentó cuanto pudo (7) la acción de los Comisarios de la Fábrica de San Pedro, cuyos privilegios fijó Paulo III por una bula especial, y los protegió amenazando con censuras (8);

(1) V. en el apéndice n.º 21, el \*breve á Francisco I, fechado á 7 de Septiembre de 1536 (*Archivo secreto pontificio*); cf. también abajo p. 509, nota 1.

(2) Cf. arriba p. 444 \*Baldassar da Siena, architetto della fabbrica di S. Pietro riceve da Bindo Altoviti depositario della medesima a 18 Marzo d. 30 e 25 e 100 e 89 e finalmente 194 per soldo e questa ultima partita si pagò a Giov. Silverio e fratelli figli di detto Baldassar atteso che egli morì a 6 Gennaio 1536 et haveva a ragione di 25 d. il mese. Cod. H-II, 22, f. 2 de la *Biblioteca Chigi de Roma*.

(3) \*Min. brev. Arm. 40, t. 50, n. 179. *Archivo secreto pontificio*.

(4) V. en el apéndice n.º 21 el \*breve de 7 de Septiembre de 1536.

(5) V. los \*breves á Carlos V, y á Covos, los dos de 20 de Noviembre de 1536. Min. brev. Arm. 41, t. 4, n. 89 y 107. *Archivo secreto pontificio*.

(6) \*Cod. H-II, 22, f. 3 de la *Biblioteca Chigi de Roma*; cf. ibid. f. 7: \*De expensis ante 1529 nulla ratio reperitur, ab ipso vero a. 1529, a quo d. Altoviti munus depositariorum assumpserunt usque ad a. 1540 expendit. fuerunt d. 17260.

(7) Cf. Compendio di teorica é di pratica d. rev. Fabbrica di S. Pietro, Roma 1793, 4, 14, 32, 44, 48, 50.

(8) Cf. la \*carta de 18 de Febrero de 1537, destinada para Sicilia, la cual se dirige principalmente á los eclesiásticos (Arm. 41, t. 5, n. 108). Ibid. t. 17, n. 350 hay el \*breve al rey de Polonia, fechado á 28 de Abril de 1540, cuya introducción es del tenor siguiente: \*Cum inchoatum alias per fe. re. Iulium secundum predecessorem nostrum eximiam fabricam basilice principis apostolorum de Urbe sic urgentibus temporum necessitatibus reliqui predecessores

pero con todo eso las circunstancias de los tiempos mostráronse por extremo desfavorables para las exhortaciones á prestar apoyo á aquella grande obra (1). Además del nuevo rompimiento de las hostilidades entre Carlos V y Francisco I, fué especialmente de pernicioso influjo la amenazadora actitud de los turcos. En Agosto de 1537, á vista de este peligro continuamente creciente, el Papa se vió obligado á renunciar á todas las rentas de España, procedentes de indulgencias ú otras gracias espirituales (las cuales se habían destinado para la Fábrica de San Pedro), en favor del Emperador que las necesitaba para defender la Cristiandad contra los infieles (2); y como los grandes dispendios para la fortificación de Roma y la guerra contra los turcos, agotaron los recursos de la Cámara Apostólica, se procuró cubrir el déficit concediendo nuevas indulgencias (3). En 1536 Carlos V opuso dificultades á la aplicación de una parte de los fondos de Cruzada de España, para la Fábrica de San Pedro (4); y en 1544 pretendió el Emperador una parte de los fondos recaudados en España para la misma Fábrica, en cuyo caso el Papa remitió la decisión á los diputados de ésta (5). Al propio tiempo se hubo de conceder al rey de Portugal una parte considerable de aquellas rentas (6),

nostri post eum *aliquantis per intermiserint*, unde ipsum templum, quod ceteris splendori et exemplo esse debuerat, hactenus neque prioris templi a magno Constantino extracti splendorem habuit neque ad reformationem destinatam ob temporum difficultates reduci potuit etc. (*Archivo secreto pontificio*). V. también la \*relación de G. M. della Porta, fechada á 10 de Agosto de 1539. *Archivo público de Florencia*, Urb.

(1) En un \*breve á Francisco I, fechado á 16 de Enero de 1537, observa Paulo III, que ya antes había escrito al rey, que el gran edificio empezado de S. Pedro «non absque universalis scandalo et predecessorum nostrum imputatione et rei christ. dedecore» se había interrumpido; dice, que se siente apremiado á su terminación y suplica de nuevo, quiera favorecer sus disposiciones (Min. brev. Arm. 41, t. 5, n. 107; cf. ibid. n. 48 el \*breve al cancell. Franciae del mismo día. *Archivo secreto pontificio*).

(2) V. el \*breve al card. Seguntinus [García Loaysa] de 25 de Agosto de 1537 (hay una copia en el *Archivo público de Florencia*, Ms. Torrig.); cf. los \*breves al mismo de 29 de Noviembre de 1538 (Arm. 41, t. 11, n. 1056) y 4 de Febrero de 1541 (ibid. t. 20, n. 104). *Archivo secreto pontificio*.

(3) Cf. el \*breve á Francisco I, fechado á 23 de Octubre de 1537, Arm. 41, t. 8, n. 130. *Archivo secreto pontificio*.

(4) Cf. Fea, Notizie 36.

(5) Cf. la \*carta del cardenal Farnese á Poggio de 25 de Febrero de 1544. *Biblioteca Chigi de Roma* L-III, 65, f. 296.

(6) En 20 de Julio de 1544 se expidió un \*breve al nuncio de Portugal, comisionándole para publicar en Portugal las facultades de la fábrica de S. Pe-