

Los quinientos años de Rafael

(1483-1983)



Sobre la Escuela de Atenas

S el centro didáctico del fresco "La Escuela de Atenas" es el gesto de Platón y Aristóteles, el centro artístico es el fondo. Esa arquitectura no es ni griega ni romana. Es la arquitectura del amigo de Rafael, Bramante. Para reencontrar la propia realidad Rafael busca las formas de su mismo tiempo. ¡Y cuán amplio es este espacio donde respiran los filósofos griegos! Esta grandeza espacial explica el éxtasis de Rafael delante de los héroes de

la civilización antigua. Y es este éxtasis que imprime en las figuras algo más que la belleza física, algo que transforma en leyenda la suma de la filosofía griega. El ritmo unitario del que participan las arcadas, así como también la sucesión de grupos de figuras, expresan la nobleza, la seriedad y la serenidad surgidas de la admiración por la cultura griega.

L. Venturi. La Pintura.

R AFAEL (1483-1983), de cuyo nacimiento se celebran los quinientos años, es el más joven de los tres grandes artistas del Renacimiento italiano, inscribiéndose —con sus particularidades tipificadoras— entre dos colosos: Leonardo y Miguel Ángel. Entre esos formidables pilares del arte italiano: Miguel Ángel, el genio sin trabas y de inspiración monumental que aprisiona la vida de sus mármoles y hace de sus frescos parábolas del mundo, y Leonardo, cultor del misterio y la elegancia quintaesenciada, pensador e inventor infatigable, hombre típico del Humanismo, la personalidad de Rafael se inscribe ya definida en su provincia natal bajo la influencia de Piero della Francesca y Melozzo de Forlì (a través de las enseñanzas paternales, mediocre alumno de ambos pintores).

La vinculación con Perugino (Circa 1499) lo nutre de la sutil elegancia que caracterizó las obras de ese artista. En adelante Rafael interpretará al Humanista estudioso de las obras del clasicismo que dará a los suyos un tono de serenidad y de equilibrio ennoblecido por la cultura y trasunto fiel de su actitud gozosa ante la vida.

Su amistad con Baltasar Castiglione lo convierte en un perfecto cortesano, sin rebuscamientos exteriores, tal como tantos de sus retratos de cortesanos, personajes o altos dignatarios eclesásticos, lo demuestran.

Con su coterráneo Bramante lo une la común afinidad por las tendencias clásicas. La gigantesca figura de Miguel Ángel no dejó de impresionar a este elegante, suave y dulce cultor de tonos esfumados y claroscuros, incluso se puede pensar que su empeño en decorar las vastas Salas Vaticanas con ánimo espectacular y monumentalista ("La Escuela de Atenas", "La Disputa del Santísimo Sacramento", etc.) es una especie de desafío a las grandes empresas michelangelescas.

Su situación a caballo de dos siglos claves, en los que el Humanismo ya es sinónimo de Renacimiento, hace que sea un artista al servicio del comitente, de ahí la numerosa obra religiosa, los numerosos retratos de prelados, de burqueses ricos o de cortesanos.

Es en "Los Esposales de la Virgen" que Rafael convierte en propia la nitidez y suavidad fascinante que aprende con Perugino. Pero en la obra rafaelesca aparece el pálpito de vida, de espontaneidad, que ya se había convertido en su maestro en rutinario ejercicio de la gracia imposable y de la mecánica simetría.

La dulzura de los esposos frente a una perspectiva arquitectónica coronada por un templete exquisitamente caprichoso y armónico, expresa sus intereses por la arquitectura y recuerdan su relación amistosa con Bramante.

Rafael no posee la calidad taumaturgica de Leonardo ni la furia heroica de Miguel Ángel, mucho más cerca de lo humano, su arte trata de captar la límpida alegría vital en la que se destacan las bellas formas y los ritmos puros.

Su extensa obra religiosa no posee la ingenuidad primitiva ni la gloriosa sensualidad de la escuela Véneta, sino que se inscribe en el instante en que el sentimiento religioso se tiñe con los aportes del Humanismo y del paganismo intelectual renacentista.

Rafael es el artista de la serenidad impecable y de la armonía activa jamás alterada por nada que no sea la preocupación por ser fiel a sí mismo y a su concepción de la pintura.

Vida y obra de Rafael

NACIO Rafael en Urbino, ciudad muy conocida en Italia, el año 1483, en un Viernes Santo, a las tres horas de la noche, hijo de Juan de Santi, pintor no muy excelente, pero hombre de ingenio y apto para orientarle por ese buen camino que a él, por mala fortuna suya, no se le había señalado en su juventud. "Una vez criado, empezó a adiestrarlo en la pintura, viéndolo muy inclinado a tal arte" (Vasari). Rafael debía ser, por entonces, poco mayor de diez años, pues su padre murió el 1º de agosto de 1494 (un año antes había fallecido su madre); la extraordinaria precocidad del niño acredita, sin embargo, esa parte del relato de Vasari. El padre, que era uno de los pintores de la Corte de Urbino y protegido de Juana de Montefeltro, le enseñó, por lo menos, los "buenos principios", llevándolo muy seguido a palacio, mostrándole las pinturas del gran Piero della Francesca y hablándole de un joven y ya prometedor arquitecto que se apellidaba Bramante o bien del célebre pintor Pedro Vanucci, llamado el Perugino. Al encontrarse solo, Rafael se alejó pronto de Urbino, probablemente bajo la tutela de Evangelista di Pian di Meleto, que había sido discípulo de su padre y amigo de la familia, y a quien encontramos junto a Rafael cuando cumple el primer encargo importante del que se tiene noticia. Su verdadero maestro fue, empero, el Perugino, en cuyo taller entró casi en seguida, como lo demuestra su ahora cierta colaboración en la peana del Retablo de Santa María la Nueva, en Fano (1497). La gran influencia del Perugino sobre Rafael queda atestiguada por las huellas del estilo de aquél en sus primeras obras, ejecutadas todas para Perugia y Città di Castello. Su primera obra probada fue el Retablo conmemorativo del Beato Nicolás de Tolentino, hoy perdido. El contrato, estipulado el 10 de diciembre de 1500, prescribía que Rafael debía ejecutarlo en unión de Evangelista di Pian di Meleto, en Città di Castello. Contaba apenas dieciocho años cuando proyectó la pintura y la estudió en sus detalles (sus diseños pueden verse en el Museo Wicar de Lille). Evangelista di Pian di Meleto se limitó a la simple y parcial ejecución, como lo prueba el fragmento de la parte superior que se halla actualmente en el Museo de Capodimonte, en Nápoles.

Con esta prueba el artista alcanza de golpe la plenitud de sus propias fuerzas; acepta, ahora ya solo, encargos de diversas ciudades, ejecutándolos a veces casi simultáneamente y en medio de rápidos traslados; no se concede ni un instante de reposo. A fines de 1501 ha concluido el Retablo del Beato Nicolás de Tolentino y en 1502 inicia La Coronación de la Virgen para San Francisco de Perugia (actualmente en la Pinacoteca Vaticana de Roma). En 1503, mientras trabaja aún en esta obra, ejecuta en Città di Castello, para la Iglesia de San Francisco, una Crucifixión (llamada la Crucifixión Mond, conservada

ahora en la Galería Nacional de Londres) y en 1504, para la misma iglesia, Los esposales de la Virgen (hoy en la Pinacoteca de Brera, en Milán). Terminada esta pintura en octubre de ese mismo año se traslada a Florencia con una carta de recomendación de Juana de Montefeltro, porque había oído "celebrar con grandes alabanzas el cartón que Leonardo da Vinci había hecho en la sala del Papa, en Florencia, de un grupo de caballos bellísimos... e igualmente algunos desnudos pintados en competencia con Leonardo por Miguel Angel Buonarroti, mucho mejores" (Vasari).

El ritmo de su vida se tornó aún más intenso y llegó a ser febril, aunque la perfección de sus obras, la calma suave y el equilibrio que de éstas emana no lo revelen en modo alguno. Sin abandonar su fiel clientela de Umbria, Rafael quiso conquistarse un nombre en la capital del arte, en Florencia. Viajaba continuamente de Perugia a la Ciudad de la Flor. En la primavera terminó en 1505 el Retablo Ansdei (ahora en la Galería Nacional de Londres), y luego ejecutó para las religiosas de San Antonio el Retablo Colonna (actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York). El Descendimiento, para Atalanta Baglioni (1507, ahora en la Galería Borghese de Roma) y el fresco Cristo en la gloria con unos santos de San Severo (1507 aprox.). En esos mismos años, entre 1504 y 1508, pinta en Florencia una serie magnífica de cuadros: algunos se cuentan entre sus máximas obras maestras, como La Virgen Conestabile, La Dama del unicornio, La Virgen del Gran Duque, La Pequeña Virgen Cowper, la Virgen del Belvedere, La Virgen de Orleans, La Virgen del jilguero, La Bella Jardinera, los Retratos de la familia Doni, La Sagrada Familia Canigiani, etc. En el otoño de 1507 hizo un breve viaje a Urbino, pero en la primavera siguiente volvió de nuevo a Florencia: quizás porque esperaba poder asegurarse los trabajos de la gran sala del Palacio Viejo, interrumpidos definitivamente por Miguel Angel y por Leonardo. No pudo conseguir que se le encargasen porque marchó a Roma (no sabemos con exactitud cuándo); y allí, en marzo de 1509, le fue asignado un sueldo como pintor aulico. Bajo el pontificado de Julio II (Julian della Rovere), magnífico mecenas de empresas grandiosas, y gran protector de los mayores artistas del Renacimiento, inició su obra sublime: la decoración de las Cámaras (Stanze) Vaticanas. Comenzó por la Cámara de la Firma (Stanza della Segnatura) pintando en ella La disputa del Santísimo Sacramento, La Escuela de Atenas, el Parnaso y Las Virtudes (1511). Atónita y admirada, la Corte pontificia reconoció en esos frescos no sólo el arte nuevo de la "edad moderna", sino también la sublimación del vivir ciudadano y civilizado, de esas "virtudes" a las cuales la filosofía clásica y la tradición europea han asignado un papel esencial para el logro de la perfección. Por estos motivos, huma-

nistas como Bembo, Navagero, Tebaldeo, Inghirami; literatos exquisitos como Castiglione y el cardenal de Bibbiena, y grandes libelistas como Pedro Aretino, aplaudieron a Rafael, y los nobles señores admiraron la majestad y la excelencia de su pintura. Cada cual quiso tener un testimonio de aquel arte. Así, el gran banquero Agustín Chigi encargó al pintor un fresco —la Galatea, 1511— para su preciosa villa del Lungotevere de la Lungara, llamada después la Farnesina y, más adelante, le pidió que construyese y decorase su propia tumba. El protónotario apostólico Juan Goritz le encargó, a su vez, el fresco del Profeta Isías (1511) para la Iglesia romana de San Agustín. Y, mientras proseguía la decoración de las Cámaras vaticanas, pintó retratos de cardenales, de humanistas y de literatos. Entre 1511 y 1514 Rafael ejecutó los frescos de la segunda de dichas Cámaras, la de Heliodoro, realizando su obra maestra, con La Misa de Bolsena. La liberación de San Pedro y La expulsión de Heliodoro del Templo de Jerusalén. También se remontan a esos años numerosas pinturas sobre tabla: La Virgen de Foligno (1512 aprox.) y La Virgen de la silla y retratos, como ese de un purpurado desconocido llamado El Cardenal (Madrid, Prado), el del cardenal de Bibbiena, el de Baltasar Castiglione, etc.

En el verano de 1514, en la cúspide de la gloria, Rafael multiplicó sus fuerzas para satisfacer los incesantes encargos que, devorado por la ambición, buscaba o no sabía rechazar. El Papa León X (Juan de Médici), que había sucedido a Julio II, lo favorecía y protegía. Casi todas las empresas artísticas que encaraba ese pontífice estaban a su cargo, y, así, incluso Miguel Angel, una vez terminada la bóveda de la Capilla Sixtina quedó sin trabajo y prefirió volver a Florencia. El 1º de abril de 1514, Rafael fue nombrado, después de la muerte de Bramante, arquitecto del nuevo edificio de la Basílica de San Pedro (que era el más elevado cargo que en Roma pudiera ambicionar un artista). Una notable actividad como arquitecto acompañó en estos años su obra pictórica: la capilla funeraria de Agustín Chigi en Santa María del Pópulo, el palacio Caffarelli Vidoni, el (destruido) de Brancionio dell'Aquila, etc. En 1515 se le encargó la ejecución de los cartones para diez tapices que serían tejidos en Bruselas y que debían decorar las paredes de la Capilla Sixtina: al año siguiente, 1516, los tenía ya preparados (siete de estos cartones, autógrafos, se conservan en el Museo Victoria y Alberto, de Londres).

El 27 de agosto de 1516, Rafael fue nombrado Conservador de las Antigüedades Romanas y se le encargó la preparación de un plano topográfico de la Roma antigua. Su actividad pictórica sufrió así un profundo cambio: a partir de entonces, rara vez ejecutaba personalmente las pinturas; en general las proyectaba, confiando después la ejecución a sus "jóvenes" como Julio Romano, Juan Francisco Penni, llamado el Fattore, Juan de Udine,



En el Museo Ashmole de Oxford se encuentra este presunto autorretrato del pintor que no fue partícipe de prodigar su efígie

etc. En 1517 quedó terminada la tercera Cámara Vaticana, la del Incentivo del Borgo; en 1518 la Galería de Psiquis de la Farnesina, y en 1519 concluyó las Logias Vaticanas. Estas empresas pictóricas fueron preparadas por Rafael mediante una admirable serie de diseños, pero su ejecución quedó casi por entero en manos de sus discípulos. A esos mismos años se remontan sus últimas grandes pinturas: la Santa Cecilia (Bolonia, Pinacoteca), el cuadro conocido como El Pismo de Sicilia (Madrid, el Prado), el Retrato de León X (Florencia, Galería de los Oficios), el San Miguel (París, Louvre), y La Transfiguración (Roma, Pinacoteca Vaticana).

Agotado por una vida intensa y ardorosa, Rafael murió el 6 de abril de 1520 "de una fiebre continua y aguda, que hace ocho días lo invadió". Véase como testimonio del desconsuelo que ocasionó esa muerte, la carta de Marco Antonio Michiel a Antonio Marsili, que dice en uno de sus párrafos: "El Viernes Santo por la noche, rayando el sábado, a las tres, murió el gentilísimo y excelentísimo pintor Rafael de Urbino, con universal dolor de todos y, en particular, de los entendidos... y debido a que el palacio del Pontífice ha amenazado ruina en estos días, de tal modo que Su Santidad ha trasladado su alojamiento a las habitaciones de Monseñor de Cibo, hay quienes dicen que no es el peso de los pórticos que se le superpusieron el causante de ello, sino que por medio de un prodigio quiso mostrar que le faltaba su decorador". La leyenda comenzaba a florecer en torno de este artista, y ciertas circunstancias parecían confirmar su excepcional grandeza (se descubrió que había nacido y muerto en Viernes Santo; y Vasari hasta fija una misma hora, las tres de la madrugada).

Fue sepultado en el Panteón de Roma. Pedro Bembo, el gran humanista que tanto admiraba a Rafael, escribió unas magníficas palabras para su epitafio: "Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci rerum magna parens et moriente mori" (Aquí yace Rafael; por él, cuanto vivió, la naturaleza temió ser vencida; ahora que él ha muerto, ella teme también morir). Reyes de Italia le hacen hoy compañía.

M. G. Ciardi Dupré

La región y su entorno cultural

La región de las Marcas (en italiano, Le Marche), donde nació Rafael, se encuentra situada en el centro de Italia, en su flanco oriental, apoyada sobre el mar Adriático. Es la región del encuentro entre el norte y el sur. Al norte limita con la región de Emilia-Romana, al sur con Lazio y Abruzzo y al oeste con Toscana y Umbria. Tiene una superficie de 9.692 km², una población de 1.357.673 y cuatro provincias: Ancona (capital), Ascoli Piceno, Macerata y Pesaro.

Su territorio se divide geográficamente en la región apenínica que desciende hacia el mar Adriático y la zona de la costa. Trece ríos casi paralelos y de tipo torrencial la surcan desde los montes hasta el Adriático. Posee puertos importantes como el de Ancona, San Benedetto del Tronto, Pesaro, Fano, Senigallia. Sin embargo la característica más saliente de la región es tener sus centros habitados en las alturas de las colinas, como pequeñas acrópolis griegas. Urbino, Macerata, Jesi, Camerino, Osimo, Cingoli, Fermo, están todos en la punta de relieves más o menos acentuados, uno frente al otro, mirándose, pero no comunicándose, dada la conformación geográfica de valles paralelos.

EL PAISAJE

Para quien observe el paisaje marquesano desde lo alto de uno de estos pueblos y mire hacia el norte y el sur, ve una extirpada extensión de colinas, una serie de ondulaciones que se pierden en el horizonte en tonos de azul cada vez más tenues. Es el mismo paisaje que Paolo Uccello, el artista florentino del Quattrocento y estudioso de la perspectiva, pintó en uno de sus cuadros cuando se encontraba en Urbino, es el mismo "sfumato" que Rafael pintara en sus "madones".

El paisaje marquesano es dulcemente majestuoso, equilibrado, inmenso, lejano, infinito, capaz de haber inspirado a un poeta como Giacomo Leopardi, nacido en esta tierra en 1798, sus famosos cantos poéticos. Se comprende muy bien



Situación de la zona ("Marche") en que se ubica la ciudad de Urbino donde nació el artista encuadrada en el contexto mayor del mapa de Italia



Frente al Adriático se encuentra la región que tuvo a Rafael como uno de sus hijos más importantes

como el joven Leopardi, contemplando la inmensidad de un paisaje semejante desde lo alto de la casa paterna, se sintiera invadido por un sentimiento de "infinito" o imaginara más allá de aquel lejano mar y más allá de aquellos montes, nuevos "interminables espacios y sobrehumanos silencios", donde le resultaba dulce "naufragar" con el pensamiento. La poesía, junto con la pintura, es quizás la clave más adecuada para poder entender las Marcas.

LOS HOMBRES

Pero hay otra "llave" que nos permite abrir y comprender estas tierras: la música, esa música que inspiró con fuerza espléndida a Giovanni Battista Pergolesi, a Gaspare Spontini, a Gioacchino Rossini.

Pergolesi, nacido en 1710 en Pergola, cerca de Jesi, crea un nuevo género musical, "la ópera buffa", con esa joya musical que es "La serva padrona".

Gaspare Spontini, nacido en 1774 en Maiorati, cerca de Ancona, crea en París, junto a Cherubini, el conservatorio nacional, es el músico preferido de Josefina Bonaparte y autor de la "Vestale", obra neoclásica ejemplar, digna de representar una época entera.

Rossini, nacido en Pesaro en 1792, quien escribió numerosas óperas, destacándose notablemente en el género "buffo".

Esta es una tierra de artistas: Rafael Sanzio hace en Urbino en 1583, Donato Bramante, su amigo, nace en Fermignano, cerca de Pesaro en 1444, pintor también él pero sobre todo genial arquitecto, autor de la iglesia Santa Maria delle Grazie, en Milán, y de la planta de la Basílica de San Pedro en Roma.

Otro pintor nace en Fabriano en 1370, Gentile da Fabriano, representante del gótico internacional o tardo-gótico, corriente pictórica contraria a los principios renacentistas de la pintura.

En Jesi, en el siglo XII, nace Federico II, el emperador de la casa Hohenstaufen (alemana). No fue músico ni pintor, pero favoreció tanto las artes que hizo de su corte en Palermo (Sicilia) un centro cultural importante, rodeándose de poetas, filósofos, científicos.

Ya en nuestros días, nace en Recanati, en 1890, un famoso intérprete de óperas, Beniamino Gigli, co-

nocido mundialmente por la dulzura de su voz y como uno de los mayores tenores líricos de nuestro siglo.

En 1892, nace en Camerino el otro en Cupramontana, cerca de Ancona, el dramaturgo y poeta Ugo Betti, autor entre otras obras de "Corrupción en el palacio de justicia" y el pintor y escritor Luigi Bartolini, autor del famoso "Ladrones de Bicicletas", obra en la que se basó Víctorio de Sica para hacer su filme neorrealista del mismo nombre.

El marquesano en sí mismo es considerado ancestralmente ligado a la tierra, a las estaciones, al ciclo de los trabajos agrícolas, prefiere el campo a las ciudades, ama las cosas de la vida con profunda sensualidad. De ahí que Rafael amara las cosas materiales de la vida: el dinero, la gloria, los bellos vestidos.

Las Marcas no tuvieron hasta el siglo pasado una unidad político-administrativa, ni siquiera de una ciudad que hiciera de centro unificador. Marginadas por problemas políticos y económicos, sintieron siempre a Roma como su capital.

Ya desde la época romana llegaban hasta allí dos vías consulares, la Salaria y la Flaminia, que unían la Urbe con el mar Adriático.

El nombre de Marcas se remonta al año mil y deriva del vocablo alemán mark, límite, porque hasta allí llegaba la frontera del imperio de Carlo Magno. Las Marcas habían sido siempre tierra de frontera: para los antiguos pobladores de la región, los picenos, para los romanos, para los godos, visigodos y longobardos, para los "señores", ayudados por el emperador o para el Papa.

Las marcas verdaderamente se encontraban al sur. Al norte los territorios se agrupaban en pequeñas señorías, entre las cuales más tarde tomaría importancia el ducado de Urbino. Desde la mitad del año 1400 hasta fines de 1700 la región fue dividida en dos: al norte el ducado de Urbino y al sur la marca de Ancona. Desde la mitad del 1500 estos dos pequeños estados sostenidos por el papado, se unificaron para ser luego anexados al papado mismo y más tarde al estado italiano.

LOS MONTEFELTRO COMO MECENAS

La iglesia dominó sobre esta región, salvo en Urbino con los duques de Montefeltro. He aquí por qué Roma es en realidad la capital espiritual de las Marcas, la ciudad que obtuvo más que cualquier otra el aporte inteligente y fantasioso de los marquesanos: desde Rafael a Sixto V, desde Bramante a Pío IX. Eran también de las Marcas muchos doctores, maestros de obra (albañiles) y artesanos.

Era natural que Rafael hubiese ido a Roma, llamado por Bramante, entonces superintendente de las fábricas de San Pedro en el Vaticano, después de haber trabajado para el príncipe Ludovico el Moro.

Rafael y Bramante tuvieron siempre presente aquel espacio ideal, aquella ciencia nueva de la perspectiva que se habían formado

en su infancia en Urbino.

Esta ciudad es la única que tiene todavía el aire de una verdadera capital: aun hoy brilla en ella el poderío de Federico de Montefeltro, señor del Renacimiento italiano, que no le va en zaga al otro magnífico señor, este de Florencia, Lorenzo de Medici.

Federico se destacó de la Edad Media al construir antes que nadie un palacio en lugar de un castillo, una residencia civil y culta en lugar de un nido de soldados. Urbino es el fruto de una unidad cultural en donde se han fusionado varios elementos: el príncipe iluminado, buen gobernador y administrador y su pueblo, el arquitecto urbanista Luciano Laurana, que construye el palacio del señor y organiza los espacios y sus funciones, el pintor Piero della Francesca que ve en la pintura la ciencia a través de la cual los hombres pueden conocerse. Francesco di Giorgio Martini, el arquitecto militar que termina el palacio y construye por toda la región hermosos ejemplos de fuertes como el de San Leo (donde muere más tarde el famoso aventurero Cagliostro) que hace exclamar al humanista Pietro Bembo que es "el más hermoso y grande aparato de guerra de la región".

URBINO, CENTRO CULTURAL

En esta unidad se amalgama todo lo que en aquellos tiempos, la segunda mitad del '400, pasará por



Monumento conmemorativo que se levanta en Urbino, su ciudad natal

Urbino: pintores, arquitectos, escultores, urbanistas, como Paolo Uccello, el Perugino, maestro de Rafael, su padre Giovanni Santi, que trabajó en el palacio ducal, Giuliano y Antonio de Sangallo, Melozzo da Forlì, los hermanos Vivarini, Giuliano da Maiano, Carlo Crivelli, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, el pintor flamenco Giusto de Gand, el español Pedro Berruete, Andrea Sansovino, Tiziano y muchos más.

De esta matriz pudieron nacer Rafael y Bramante, que si bien no fueron "profetas" en su región de origen (sólo Bramante trabajó en Loreto), dejaron sus obras maestras en otros lugares, obras que hoy constituyen un patrimonio de toda la humanidad.

Prof. Dirce Bonardi



EL SUEÑO DEL CABALLERO, que puede admirarse en la National Gallery de Londres

Rafael y el arte por el arte

SU finalidad era la belleza. Y puesto que la belleza física halaga la vanidad humana, el suceso de Rafael fue excepcional, y duró a través de los siglos hasta hoy. Particularmente dotado, obtiene sus metas con natural facilidad. Transformó todos los elementos asimilados por los otros pintores en algo nuevo y de inesperada y perfecta armonía, al punto que incluso lo asimilado se torna proliamente suyo. Su natural facilidad dio la impresión de que tuviese un don divino.

...La belleza fue una condición necesaria al arte de Rafael porque deseó evadirse de los males de su tiempo. Encontró la belleza en una torre de marfil, y por lo tanto fue él quien inició la tendencia del arte por el arte. Cada obra de arte es autónoma, y si refleja la vida y personalidad de su autor, tiene vida propia. Por esto la actividad artística debe ser distinta de la actividad científica, moral o religiosa. Pero ser distinto no significa estar apartado: siendo una actividad humana, el arte no puede estar separado de todas las otras actividades humanas. Lo que distingue al arte de las demás actividades es el resultado, la forma definitiva de la obra. Pero el proceso de la creación, y el tema que el artista debe transformar, deben comprender toda la vida humana donde las actividades científicas, morales y religiosas tienen su propio puesto. Si, en cambio, la creación artística se da insularizada

de las demás actividades, la forma carece de contenido, convirtiéndose en un juego sin intenciones serias: el arte por el arte, esto es, un arte tan purificado y abstracto que pierde su calidad de vida. Entonces el artista deja de ser tal y se convierte en un virtuoso, un técnico sutil, un académico y su arte queda vacío de contenido.

No cabe duda que Rafael fue el fundador del arte académico, pero no fue un académico. El esplendor de creaciones suyas como la *Madonna Sistina* o los exaltantes espacios de *La Escuela de Atenas*, estuvieron acompañadas por la alegría ingenua, por la serenidad y la belleza, de modo que el motivo emocional necesario, aunque enardecido, no deja de comparecer. Sus seguidores a través de los siglos — y pueden contarse por millares — vieron en las pinturas de Rafael tan solo las formas bellas y no la emoción que había hecho posible su fervor creativo. Los continuadores repitieron aquellas formas o las modificaron, con la mente fría y con estudiada diligencia. Buscaron también perfeccionar aquellas formas por medio de refinamientos intelectuales, sin darse cuenta que, como dice Ruskin, las obras suyas eran semejantes al riego de los árboles, luego que sus raíces hubieran sido cortadas."

Lionello Venturi *La Pittura*. Como si guarda un quadro. Roma, 1947.

Renacer de la antigüedad

EN casi todo el arte quattrocentista posterior a la mitad del siglo se observa, sin embargo, una cierta tensión o incomodidad en lo tocante a su relación con la Antigüedad: incomodidad producida por los efectos secundarios del remedio mismo que había aliviado las condiciones que prevalecían anteriormente. Hasta aproximadamente 1450-1460 hubo, como se recordará, una discrepancia estilística entre el ambiente arquitectónico y decorativo, revisado según los cánones clásicos, y las figuras, dominadas por tradiciones e influencias no clásicas. El intentar aplicar también a las figuras de manera antigua planteó inevitablemente otro dilema.

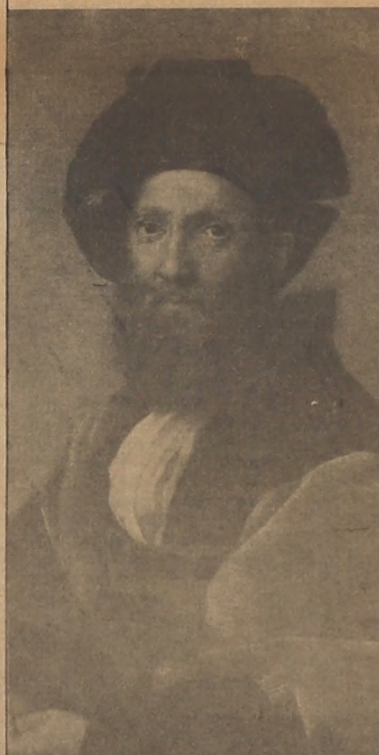
Cuando Mantegna aspiraba a una restauración extensa del mundo clásico a partir de sus restos visibles y tangibles, se exponía al peligro —no siempre evitado— de convertir en estatuas las "figuras vivas y palpantes", en vez de infundir vida a las estatuas; y se comprende que esta rigidez produjera una especie de contrarrevolución ya en él mismo, por no men-

cionar a un seguidor tan apasionado como Cosimo Tura.

Cuando, por otra parte, las ambiciones de un pintor se reducían a la apropiación de modelos clásicos individuales, se le presentaba el problema de evitar que esos préstamos aparecieran como intrusiones extrínsecas. Había que encontrar un denominador común a los motivos recién asimilados de la Antigüedad y al vocabulario tradicional; y dado que, como hemos visto, la selección de motivos clásicos tendía a venir dictada por un deseo de excitación emocional en forma y expresión más que por lo que Winckelmann había de llamar "noble simplicidad y serena grandiosidad", ese denominador común se halló en una superintensificación del movimiento lineal y una supercomplicación de los esquemas compositivos aun en los elementos arquitectónicos y decorativos que parecen anticiparse al "manierismo" del arte de mediados del siglo XVI. No es casual que precisamente aquellos maestros a quienes Warburg señaló como adalides del *klassischer Idealstil* —maestros como Pollaiuolo, Botticelli y Filippino Lippi— fueran, al mismo tiempo, los representantes más destacados de lo que una generación más joven de estudiosos había de denominar, quizá sin demasiada exactitud, estilo "neogótico".

Es característico del Alto —en la terminología de Wolfflin, *klassische*— Renacimiento que lograra unificar y a la vez estabilizar la actitud hacia la Antigüedad: la diferencia entre restauración extensa y apropiación fraccionaria se resolvió entonces en lo que podríamos llamar absorción total. En aquellas obras de las que cabe decir ejemplifican este Alto o *klassische* Renacimiento en forma químicamente pura —tan escasas que hasta los que creen en la facticidad del Renacimiento en sí pueden sentir ciertas dudas sobre la facticidad de su fase climática— la cuestión de si determinado motivo ha sido derivado de un modelo clásico, tomado del natural, sugerido por la impresión de una obra de arte contemporánea o extraído de la imaginación del autor pasa a ser irrelevante. Rafael pudo crear una de sus más bellas figuras, la de la musa Euterpe (¿o Caliope?) reclinada junto a Apolo en el Parnaso, combinando la Ariadna del Vaticano con el Adán de Miguel Ángel de forma tal que solamente un historiador del arte podría advertir el parentesco dual de lo que parece entidad perfectamente unitaria. Y la humanidad exaltada de figuras como ésta —independientemente de que se trate de invenciones libres, "variaciones sobre un tema" o incluso retratos— está tan a sus anchas en la arquitectura, inspirada en Bramante, de la Escuela de Atenas como entre los laureles del monte Parnaso.

Erwin Panofsky: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Edit. Madrid, 1981.



RETRATO DE BALTASAR CASTIGLIONE, Louvre, París. Excelente ejemplo de retrato —uno de los puntos fuertes de Rafael— que vale como testimonio sobre el personaje y sobre la época

I

El rasgo más característico del arte del Quattrocento es la libertad y la ligereza de la técnica expresiva, tan original respecto a la Edad Media como al norte, de Europa, y con ellas la gracia y la elegancia, el relieve estatuario y la línea amplia e impetuosa de sus formas. Todo en este arte es claro y sereno, rítmico y melodioso. La rigidez y mesurada solemnidad del arte medieval desaparece y cede el lugar a un lenguaje formal, alegre, claro y bien articulado, en comparación con el cual incluso el arte franco-borgoñón contemporáneo parece tener "un tono fundamentalmente hosco, un lujo bárbaro y una forma caprichosa y recargada". Con su vivo sentido para las relaciones simples y grandiosas, para la medida y el orden, para la plasticidad monumental y la construcción firme, el Quattrocento anticipa, a pesar de la existencia de durezas ocasionales y de una dispersión frecuentemente no superada, los principios estilísticos del Renacimiento pleno. Es precisamente esta immanencia de lo "clásico" en lo preclásico la que distingue del modo más claro las creaciones de los primeros tiempos del Renacimiento italiano, frente al arte de la Baja Edad Media y el arte contemporáneo del norte de Europa. El "estilo ideal" que une a Giotto con Rafael domina el arte de Masaccio y de Donatello, de Andrea del Castagno y de Piero della Francesca, de Signorelli y de Perugino; ningún artista italiano del Renacimiento temprano escapa totalmente a este influjo. Lo esencial en esta concepción artística es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, o, al menos, la tendencia a la unidad y la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de las creaciones artísticas de la Baja Edad Media, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de entera; en ella existe un rasgo de continuidad en todo el conjunto, y la representación, por rico que sea su contenido, parece fundamentalmente simple y homogénea.

II

CUANTO hay de caprichoso en la separación que se acostumbra a hacer de la Edad Media y la Moderna y cuán indeciso es el concepto de Renacimiento se advierte sobre todo en la dificultad con que se tropieza para encuadrar en una u otra categoría a personalidades como Petrarca y Boccaccio, Gentile da Fabriano y Pisanello, Jean Fouquet y Jan van Eyck. Si se quiere, Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento y Shakespeare y Molière todavía a la Edad Media. La opinión de que el cambio se consuma propiamente en el siglo XVIII y de que la Edad Moderna comienza con la Ilustración, la idea del progreso y la industrialización, no se puede descartar sin más. Pero sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mi-

Sobre el Renacimiento



Venus y psiquis. — París, Museo del Louvre. Un ejemplo excelente del dominio del dibujo que ostenta Rafael como rasgo característico.

dad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva.

Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es, en lo esencial, una creación del Renacimiento; pero el impulso hacia la nueva orientación en la que tiene su origen la concepción que ahora surge lo dio el nominalismo de la Edad Media. El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo del gótico, en el que aflora ya claramente la concepción individual de las cosas individuales. Los panegiristas del Renacimiento quieren ciertamente ver en todo lo que en la Edad Media es espontáneo, progresista y personal un anuncio o una prefiguración del Renacimiento; Burckhardt considera que las canciones de los vagantes son ya Proto-renacimiento y Walter Pater descubre que una creación tan íntimamente medieval como el cantable "Aucassin et Nicolette" es una expresión del Renacimiento; pero todo esto no hace más que iluminar desde el lado opuesto la misma situación, la misma continuidad entre Edad Media y Renacimiento.

En su descripción del Renacimiento, Burckhardt ha acentuado sobre todo el naturalismo y señala en el volverse a la realidad empírica, en el "descubrimiento del mundo y del hombre" el momento esencial del "re-nacimiento". El, lo mismo que sus seguidores, no se ha dado cuenta de que en el Renacimiento lo nuevo no era el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo; no han percibido que no eran la observación y el análisis de la realidad los que superaban los

conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados; no han visto, en una palabra, que en el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se hubiera transformado en un "estudio de la naturaleza". El naturalismo del gótico comenzó cuando las representaciones de las cosas dejaron de ser exclusivamente símbolos y empezaron a tener sentido y valor, incluso sin relación con la realidad trascendente, como mera reproducción de las cosas terrenas. Las esculturas de Chartres y Reims, a pesar de que su relación supramundana sea aun tan evidente, se distinguen de las obras de arte del período románico por su sentido immanente, el cual es separable de su significación metafísica. Con la venida del Renacimiento se realiza un cambio sólo en el sentido de que el simbolismo metafísico se debilita y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible. A medida que la sociedad y la economía se liberan de las cadenas de la doctrina de la Iglesia, el arte se vuelve también con rapidez progresiva hacia la realidad; pero el naturalismo no es una novedad del Renacimiento, como no lo es tampoco la economía de lucro.

El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX. El liberalismo contraponen el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia. Cuando Burckhardt dice que el "descubrimiento del mundo y del hombre" es obra del Renacimiento, su tesis es a un tiempo un ataque a la reacción romántica y una defensa contra la propaganda destinada a difundir la visión romántica de la cultura medieval. La teoría de la espontaneidad del naturalismo renacentista tiene la misma fuente que la doctrina de que la lucha contra el espíritu de autoridad y de jerarquía, el ideal de la libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia son conquistas del siglo XV. En este cuadro la luz de los Tiempos Modernos contrasta por todos lados con las tinieblas de la Edad Media.

III

PORQUE el Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el Manierismo son movimientos comunes a toda Europa. La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja al Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organizan técnicamente el financiamiento y

transporte de las Cruzadas, en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa; también porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa, debido a que en ella el feudalismo y la caballería están menos desarrollados que en el norte, y la nobleza campesina no sólo se convierte en ciudadana mucho más pronto, sino que se asimila completamente a la aristocracia del dinero; y, finalmente, también porque la tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos. Sabida es la significación que se ha atribuido a este último factor en las teorías sobre la génesis del Renacimiento.

Nada más fácil que recurrir a una única influencia directa y externa y convertirla en principio de este nuevo estilo tan difícilmente definible. Pero al hacer esto se olvida que una influencia histórica externa no es nunca la razón última de un cambio espiritual, pues una influencia de esta clase sólo se vuelve activa cuando existen ya las premisas para su admisión; su actualidad misma es la que hay que explicar; y, ciertamente, no es una influencia la que puede explicar la actualidad de sus fenómenos concomitantes. Ante el hecho de que en un determinado momento al Antigüedad comienza a tener una eficacia bien distinta de la que hasta entonces había tenido, hay que plantearse, en primer lugar, la cuestión de por qué ha ocurrido este cambio realmente, por qué de pronto la misma cosa provoca efectos nuevos; pero esta cuestión es tan amplia, tan genérica y tan difícil de responder como aquella otra anterior de por qué y cómo el Renacimiento era distinto de la Edad Media. La sensibilidad para la Antigüedad clásica era sólo un síntoma; tenía profundas raíces en fenómenos sociales, lo mismo que la repulsa de la Antigüedad al comenzar la era cristiana. Pero no se debe tampoco sobrevalorar el valor sintomático de esta sensibilidad para lo clásico. Los hombres de esta época tenían ciertamente conciencia clara de un renacimiento, y, con ella, el sentido de renovación basado en el espíritu clásico, pero este sentido lo tenía también el Trecento. En vez de citar a Dante y Petrarca como precursores, será mejor — como han hecho los adversarios de la teoría clasicista — rastrear el origen medieval de esta idea de un renacer y deducir de ella la continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento.

Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte. Edic. Guadarrama, Madrid 1968.

Agradecimiento

El Dpto. de Investigaciones y Estudios de EL DIA agradece al Instituto Italiano de Cultura, a la Libreria Italiana, y a los señores Periodista Antonio Glaimo y Profesora Dircé Bonardi, especialistas en temas de Lengua y Cultura Italianas la múltiple y desinteresada colaboración que han prestado para realizar esta entrega de ESTUDIOS.



Los esposales de la virgen. — Milán, Pinacoteca de Brera. Fechado en 1504 y justamente famoso, es la obra maestra de la época en que Rafael experimenta la influencia de Perugino.

Un testimonio del 500'

En resumen, como le agradaba el estilo de Leonardo más que cuantos hubiese visto, se dedicó a estudiarlo y, aunque con gran esfuerzo, fue dejando poco a poco el de Pietro y procuró, con voluntad y habilidad, imitar el de Leonardo.

Cuando Rafael se dio a querer cambiar y mejorar su estilo, no había trabajado nunca los desnudos con el estudio que se requiere, y solamente había copiado del natural, de la manera que había visto hacerlo a Pietro su maestro, aunque añadiéndole aquella gracia que la naturaleza le había concedido.

Se dedicó, pues, a estudiar los desnudos y a compararlos los músculos de los cuerpos desollados con los de los vivos, en los que, cubiertos por la piel, no aparecen definidos como se ven sin ella. Observó luego de qué modo se tornan carnosos y suaves en los sitios correspondientes y cómo haciéndolos girar se tuercen con gracia, y los efectos que produce hinchar, bajar o alzar un miembro o todo el cuerpo; examinó detalladamente el encañamiento de los huesos, de los nervios y de las venas. De este

modo llegó a ser excelente en todo cuanto se requiere para ser buen pintor. Pero, comprendiendo que en esto no podía arribar a la perfección de Miguel Ángel, como hombre de grandísimo juicio que era, consideró que la pintura no consiste únicamente en hacer hombres desnudos, sino que abarca un campo muy amplio; juzgó así que los que saben expresar bien y con facilidad las ocurrencias de las historias y sus fantasías con gran tino, y los que al combinar la composición de las escenas no las hacen confusas por lo recargadas, ni pobres por la parquedad, sino que las acomodan ordenada y originalmente, también deben tenerse por pintores excelentes y de buen criterio.

Considerando Rafael, como digo, que no podría alcanzar a Miguel Ángel en lo que había pretendido, resolvió igualarlo en otros respectos y acaso superarlo; por lo tanto dedicóse, no a imitar su estilo y perder así el tiempo vanamente, sino a adquirir excelencia en el conjunto de las condiciones que hemos mencionado. Si así hubiesen procedido muchos artífices de

nuestra edad, que por haber querido estudiar únicamente las obras de Miguel Ángel, ni lo han imitado ni han podido añadir nada a tanta perfección, no se habrían fatigado en vano ni pintado de aquella manera tan dura, toda llena de dificultades, sin gracia, sin colorido y pobre de invención; en cambio, procurando ser universales e imitar todo lo demás, hubieran obtenido provecho para el mundo y para sí mismos.

Tomada, pues, esta resolución y comprendiendo Rafael que Fra Bartolomeo de San Marco tenía un modo de pintar harto bueno, dibujo bien fundado y un colorido agradable (aunque tal vez usaba demasiado los tonos oscuros para dar mayor relieve), tomó de él cuanto le pareció mejor, según su necesidad y capricho, esto es, un modo intermedio, tanto en dibujo como en colorido y combinándolo con otros estilos tomados de las cosas mejores de otros maestros, hizo así de muchos uno solo, propio y personal, el cual fue y será siempre estimado infinitamente por los artífices.

Y habiendo ya discurrido sobre estas cosas del arte, acaso más de lo que era menester, para volver a la vida y a la muerte de Rafael, diré que el cardenal de Bibbiena, escudándose en la estrecha amistad que lo unía al artista, durante muchos años lo importunó para darle esposa; Rafael no había rehusado expresamente cumplir la voluntad del cardenal, sino que había dado largas al asunto, diciendo que quería dejar pasar tres o cuatro años. Llegado aquel término, y cuando Rafael no lo esperaba, el cardenal le recordó su promesa y se vio obligado, por cortesía, a no faltar a su palabra, por lo que aceptó por esposa a una sobrina del cardenal. Pero como siempre le disgustó esta clase de lazo, fue poniendo tiempo de por medio, de modo que pasaron muchos meses y el matrimonio no se consumaba. Esto lo hacía no sin honrado propósito, pues habiendo servido tantos años a la corte y siendo acreedor de León por una buena suma, se le había insinuado que al terminar la sala pontifical, en recompensa de sus trabajos y de su talento, el Papa le daría un capelo rojo, ya que había deliberado crear buen número de cardenales, entre los cuales había algunos con menos méritos que Rafael.

Rafael, en tanto, dedicado a sus amores a escondidas, continuó entregándose sin medida a los placeres amorosos, y una vez que se extralimitó más que de costumbre, volvió a su casa con grandísima fiebre y los médicos creyeron que tenía exceso de sangre. Como él no confesó los desórdenes que había cometido, ellos con poca prudencia, lo sangraron, cuando en realidad su estado de debilitamiento hubiera requerido algún restaurativo; sintiéndose desfallecer hizo testamento y, ante todo, como buen cristiano, despidió a su amante y le dejó medios para vivir honestamente. Después dividió sus bienes entre algunos discípulos suyos, como Giulio Romano, a quien siempre amó mucho; el florentino Giovanni Francesco, llamado el Fattore, y no sé qué sacerdote de Urbino, pariente suyo. Ordenó luego que de su hacienda se restaurase con piedra nueva un antiguo tabernáculo de Santa María Ritonda y se hi-

ciese un altar de mármol con una Virgen, la cual fue elegida después de su muerte para ponerla en su sepultura. Todo el resto de su hacienda lo dejó a Giulio y a Giovanni Francesco, y nombró albacea testamentario a Messer Baldassarre de Pescia. Después confesó y, arrepentido, acabó el curso de su vida el día mismo de su aniversario, el Viernes Santo, a los treinta y siete años de edad.

Giorgio Vasari "Vidas de los pintores, escultores y arquitectos ilustres". E. El Ateneo, Argentina, 1945.



Retrato de León X. — Florencia, Galería de los Oficios.

León X

La asunción al trono papal de León X cambió el tono de la corte pontificia. Humanista, mecenas y gozador de las bellas artes, León X se rodeó de literatos, favoreció la latinidad y sus estudios, dio impulso a la cultura latina comprendiendo que la importancia y prestigio de la antigua Roma podría favorecer la actual Roma papal. Es el momento en el que los literatos se acaparan de cuestiones de lengua, y mirando hacia un idioma italiano unificado, buscan sustanciar la lengua vulgar con elementos nutricios latinos. Gustan poetizar en latín y se ponen a imitar la comedia clásica, a resucitar el drama antiguo. El arte de Rafael está en impresionante sincronismo con todos estos hechos: comprende los términos con incomparable apertura y les da soluciones de altísima nivel. A propósito de Rafael se ha hablado de eclecticismos, equivocando lo que fue su gran reconocimiento de las mayores escuelas y de los más importantes personajes artísticos de su época: en tanto los literatos discutían sobre la "lengua vulgar", él, por su cuenta, y con mayor proyección de futuro, de sus sucesivas experiencias en Urbino, Umbria, Florencia, región veneta y Roma, extrae y crea un nuevo lenguaje artístico, que en el transcurso de un decenio se hará verdaderamente "italiano", iniciando un nuevo camino para el arte italiano y europeo.

A.M. Brizio, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", T.XI, 1966.

Un tema musical en la obra de Rafael



Retrato de Agnolo Doni. — Florencia, Palacio Pitti. Una de las obras maestras del final de la etapa florentina de Rafael.

La depuración de su lenguaje

... es necesario reconocer que nadie antes —excepto Masaccio— había llegado en tan breve tiempo a cumplir tan extraordinario desarrollo. El gentil soñador se expresa muy pronto mediante una poesía apacible, cada vez más viril, más heroica, para ser finalmente coral. La metamorfosis puede constatar-se por el genio innato para traducir a su estilo cualquier elemento externo, llegando a resultados unitarios a partir de premisas heterogéneas, incluso contradictorias. Rafael renuncia a cualquier sugestión contenidista y a los ideales bajamente románticos de una originalidad mal entendida, pero torna más intensa la carga poética (también ella se perderá al fin); se despre-

ocupa por las habilidades geométricas habitualmente aceptadas, pero realiza un solemne sentimiento de la composición perspectivo-espacial, castiga todo impulso sensual, pero vibra por un íntimo, efectivo, trabajo. Apagado —finalmente— todo ímpetu de esquematización, el intelecto de Rafael cala sereno y grande en el cultísimo cosmos de la latinitas, liberando su amplio aliento de lírica dignidad y revelándolo con lenta coherencia en su inextinguible elección".

E. Camesasca
Tutta la pittura di Raffaello, 1956

Erwin Panofsky (idem)

POR citar un ejemplo particularmente expresivo: en la Alegoría de la Música de Filippino Lippi en Berlin, la figura principal —que de hecho pretende representar a la musa Erato— es uno de los casos infrecuentes en que este artista encantador hizo uso de un modelo clásico: vuelta al otro lado, cambiada de sexo y elegantemente ataviada con ropajes ondeantes, su musa conserva la complicada actitud de contrapposto del Cupido poniendo cuerda a su arco de Lisipo; pero la lira primitiva de la que se aparta despectivamente para dedicar toda su atención al cisne apolíneo, no la conoce, como dice la expresión popular, ni el que la inventó. Construida con una cabeza de ciervo y, según los expertos, incapaz de producir el más mínimo sonido musical, esta lira nos parece absolutamente fantástica; pero esa impresión se debe únicamente, como ya dije a propósito de Piero di Cosimo, a la literalidad de Filippino. Exceptuando el hecho de que, por minimizar en cuanto le fuera posible el riesgo de equivoco, ha puesto una cabeza de ciervo completa en lugar de un simple cráneo, el pintor ha ilustrado fielmente la maliciosa descripción que hace Doris de la lira de Polifemo en los Dialogi marini de Luciano: "Mira su lira —le dice Doris a Galatea, que se inclina a juzgar más caritativamente las dotes musicales de su desdichado amante—, es una cabeza de ciervo descarnada, con las astas por montantes, a la que ha añadido yugo y cuerdas pero no clavijas, que no produce más que sonidos ásperos e inarmónicos. En fin, que la lira de Filippino —subrayada además su calidad inferior por el hecho de estar rota una de las cuerdas— es, como la flauta de Pan que aparece bajo ella, un símbolo de la música tosca y plebeya frente a la refinada e "intelectual". Su composición se podría describir diciendo que es una variación particularmente sutil y divertida sobre el tema antiquísimo del contraste entre ambas clases de música —culto versus rústica en la Antigüedad clásica, sacra versus pecaminosa en la Edad Media— que había hallado su expresión paradigmática en la competición entre Apolo y Marsias. Pero se mantiene en pie el hecho de que el instrumento de aspecto imposible de Filippino puede aducir en su defensa una fuente clásica autorizada.

Muy distinta es la solución a que se ha llegado en el Parnaso de Rafael. En la versión preliminar, que se nos ha transmitido a través de un grabado de Marcantonio, el pintor ha provisto a Apolo y a tres de las musas de instrumentos acertada-

mente descritos como "all'antica pero no verdaderamente antiguos", esto es, instrumentos que (excepto la rústica flauta de Pan juiciosamente omitida en el fresco) no se derivan de la literatura ni monumentos clásicos, pero que al lego ingenuo le dan la impresión de ser perfectamente coherentes con un ambiente griego. Antes de ejecutar el fresco propiamente dicho, sin embargo, Rafael había conocido el famoso "Sarcófago de las Musas" de Casa Mattei, y, valiéndose de esos conocimientos recién adquiridos, reemplazó lo que Aristóteles habría llamado "imposible pero probable", por lo auténtico pero —para los cánones modernos— improbable: puso a las figuras musicales, cuyo número ha aumentado a cuatro con la inclusión de Safo, instrumentos exactamente prefigurados en el sarcófago pero en parte tan estrafalarios como la Kithara de Erato (al otro lado de la Euterpe-Caliopé) y la lyra de Safo, hecha con una concha de tortuga. En la cumbre de su arqueologismo, sin embargo, Rafael sustituyó la lira inortodoxa pero muy convincente de Apolo por una lira de braccia totalmente anacrónica, un instrumento cuyos antepasados más primitivos no es posible remontar más allá del siglo X de nuestra era.

Cierto que varios musicólogos renacentistas creían que los antiguos griegos habían conocido los instrumentos de arco; pero a Rafael no se le ocultaba que la lira de braccia era muy usada en su época, mientras que los extraños objetos que aparecen en el "Sarcófago de las Musas" no lo eran. Al modernizar el instrumento del Musagetes, al tiempo que arcaizaba los de sus compañeras, expresó la intemperalidad de un Parnaso que acoge a Dante y Petrarca igual que a Homero y Virgilio; lo mismo que, en una fusión aún más audaz del pasado clásico con el presente, Leonardo da Vinci, Bramante y Miguel Ángel iban a prestar su fisonomía a los grandes filósofos griegos en la Escuela de Atenas. Como la concha medieval que sostiene la Venus de Ticiano —medieval únicamente para un iconógrafo profesional—, podríamos afirmar que la viola anacrónica que toca el Apolo de Rafael —anacrónica únicamente para un musicólogo profesional— resume en sí lo que yo quería decir al hablar del "momento fatalmente propicio" en el que el Renacimiento logró "resucitar el alma de la Antigüedad" en lugar de "alternativamente galvanizar y exorcizar su cadáver".

Donde se encuentran sus obras principales

La Crucifixión.
Londres, N.G.
El sueño del caballero.
Londres, N.G.
Las tres Gracias.
Chantilly, Mus. Condé
Los desposorios de la Virgen.
Milán, Brera
La virgen del Jilguero.
Florencia, Uffizi
El Descendimiento.
Roma, Gal. Borghese
La Belle Jardiniere.
París, Louvre
Las Stanze.
Roma, Vaticano
El cardenal.
Madrid, Prado
El Papa Julio II.
Florencia, Uffizi
El Conde Baldassare Castiglione.
París, Louvre
S. Cecilia.
Bolonía, Pinacoteca
Loggia.
Roma, Villa Farnesina
La Madona Sixtina.
Dresde, Gemaldegal.
León X y dos cardenales.
Florencia, Uffizi
La Transfiguración.
Roma, Vaticano, Pin.

El descendimiento. — Roma, Galería Borghese. Por medio de un tono frío, aunque dulce, Rafael representa un momento de angustia en esta primera obra de género histórico-sacro.



Trayectoria artística

1483 - Nace el 6 de abril hijo de Giovanni Santi y de Magia di Battista.
1491 - 8 años, fallece su madre.
1494 - 11 años, fallece su padre.
1495 - 96 - 12-13 años, probable traslado a Perugia donde entra al taller de Perugino.
1502-3 - 19-20 años, pinta la Crucifixión Mond y La Coronación de la Virgen.
1504 - 21 años, pinta Los desposorios de la Virgen.
1504-5 - 21-22 años, pinta Las tres gracias y El sueño del Caballero.
1505 - 22 años: San Jorge y el dragón.
1506 - 23 años: Retrato de Agnolo Doni; Nuestra Señora del Prado; Nuestra Señora de Orléans.
1507 - 24 años: Nuestra Señora del "Cardellino"; La bella jardinera; El descendimiento.
1507-8 - 24-25 años: Nuestra Señora del baldaquín.
1508-9 - 25-26 años: inicia la decoración de las Cámaras Vaticanas.

1510-11 - 27-28 años: Retrato de Cardenal.
1511-12 - 28-29 años: Nuestra Señora de Foligno.
1512 - 29 años: Retrato del Papa Julio II, (Julian della Rovere, su protector).
1513-14 - 30-31 años: Nuestra Señora Sixtina; Nuestra Señora de la silla.
1514-15 - 31-32 años. Retrato de Baltasar Castiglione.
1515 - 32 años: realiza los cartones para los tapices de la capilla Sixtina.
1518 - 35 años: inicia la decoración de las Logias Vaticanas.
1518-19 - 35-36 años: León X con dos cardenales. (León X, Juan de Médicis, fue gran entusiasta y mecenas de Rafael); La Fornarina.
1518-20 - 35-37 años: La Transfiguración.
1520. A los 37 años muere en Roma a causa de unas fiebres.

Acontecimientos de la época

1483 - Carlos VIII asciende al trono de Francia. Nace Martín Lutero.
1492 - Muere Lorenzo el Magnífico. Colón descubre América. Rodrigo Borgia es elegido Papa Alejandro VI.
1494 - Carlos VIII llega a Italia. Florencia destierra a Piero de Medici; se inicia la dictadura espiritual de Savonarola.
1498 - Savonarola es condenado a la hoguera por hereje.
1499 - Luis XII, rey de Francia, conquista el ducado de Milán.
1503 - Se inicia el pontificado de Julio II della Rovere. Desafío de Barletta.
1506 - Muere en Valladolid, Cristóbal Colón.
1508 - Muere Ludovico el Moro. Liga de Cambrai.
1509 - Enrique VIII asciende al trono de Inglaterra.

1511 - La Santa Liga promovida por el Papa entra en funciones contra los franceses.
1512 - Los franceses abandonan Milán. Restauración de los Médicis en Florencia. V Concilio ecuménico lateranense.
1513 - Asciende al solio pontificio León X.
1514 - El Papa proclama la indulgencia para la construcción de la basílica de San Pedro.
1515 - Francisco I rey de Francia. Batalla de Marignano: los franceses reconquistan Milán.
1517 - A las puertas de la catedral de Wittemberg, Lutero expone sus 95 tesis.
1519 - Carlos V emperador. Muere Leonardo da Vinci.
1520 - Condena de Lutero.