

RAFAEL SANZIO A 500 AÑOS DE SU MUERTE

Héctor Montes de Oca y Villatoro

Departamento de Teoría y Análisis

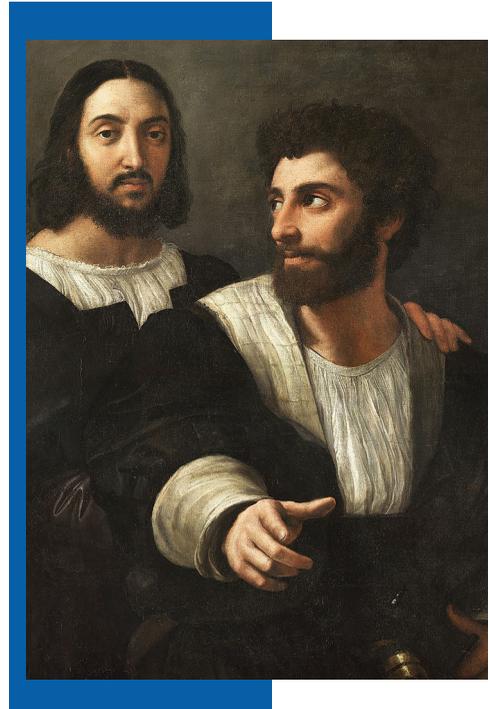
SEGÚN LA VERSIÓN difundida por Giorgio Vasari, contemporáneo y biógrafo de los principales artistas renacentistas, Rafael Sanzio murió el día de su aniversario 37, un 6 de abril de 1520, viernes santo, a consecuencia de sus excesos amorosos. Como dice una parte de su epitafio, con él, “creyó morir la naturaleza” porque Rafael fue su hijo predilecto y su admirador más ferviente. Extraordinariamente dotado por ella, su breve vida fue de completa realización y felicidad.



Figura 1.
Autorretrato con un amigo (1520),
Louvre, París.

En contra de la creencia que identifica a los genios con el individualismo y la incomprensión, Rafael fue muy exitoso profesional y socialmente, porque poseía, como un don, el más amable de los temperamentos, una delicada sencillez que le permitió el aprecio y la amistad de todo tipo de personajes. Algo de eso muestran sus pocos autorretratos, particularmente donde aparece, tímido y modesto, detrás de un amigo (figura 1) mucho más vigoroso y dinámico, a quien toma por el hombro. Una apariencia anónima que resulta sorprendente dada su casi sobrehumana energía para trabajar y gozar de la vida.

Así como su época se caracteriza por transmitir la sensación de una energía juvenil ante la cual nada parece imposible, su obra deja esa misma impresión exaltante. A diferencia de otros grandes creadores no se dejó cautivar por ningún propósito inalcanzable. Su capacidad y sus objetivos mantuvieron siempre un equilibrio perfecto, porque conocía



lo que podía y sabía hacer y, dotado de una fecundidad inagotable y de una incansable tenacidad, lo hizo sin obstáculo alguno.

Combinando las intuiciones visionarias de la Edad Media con la curiosidad positiva y terrenal de los antiguos, logró una particular sublimación espiritual de los estímulos sensoriales. De manera que su mirada encontró el momento justo en donde el ideal encarna en la realidad material. Un punto de inflexión decisivo en el desarrollo del pensamiento visual que culmina la idea de la armonía y la belleza del mundo occidental y reorienta el arte hacia los desarrollos posteriores.

Aunque fueron muchas las técnicas y los temas que desarrolló, ayudado de un gran taller de artistas y artesanos

que ejecutaban fielmente sus indicaciones, habría que mencionar algunos aspectos parciales de las estancias, los retratos y las madonnas para intentar entender cómo ese ideal interpreta y revela la realidad.

Con apenas 25 años, había adquirido el prestigio necesario para que el papa Julio II le encargara pintar los frescos de las paredes y el techo de cuatro espaciosas estancias en el Palacio Apostólico del Vaticano, de las que sólo alcanzó a terminar personalmente tres de ellas.

En la primera, la de la signatura, pintó *La disputa del Sacramento* (figura 2) en un muro de cinco por casi ocho metros de ancho e inmediatamente después *La Escuela de Atenas* (figura 3) otro fresco de igual tamaño en la pared de enfrente. La comparación entre ambas señala el sorprendente salto entre la Edad Media y el Renacimiento.

La disputa... describe el triunfo y la glorificación de la Iglesia en una amplia escena dividida horizontalmente en dos partes. En la inferior, ubicada en la tierra, a ambos lados de un altar, se reúne un conjunto de teólogos y religiosos, que debaten sobre el misterio de la Eucaristía: son la Iglesia militante. En la superior, en el cielo, se encuentra la figura de Jesucristo, dentro de un círculo de oro exornado de querubines, al centro de un falso ábside compuesto por el arco en el borde del muro y el gran semicírculo que componen en profundidad los bienaventurados, sobre las nubes: es la Iglesia triunfante.

Las dos iglesias, celestial y terrenal, separadas por una franja de cielo en donde se halla, en el centro, la Eucaristía, un círculo pequeño y aislado, armoniosamente graduado desde los dos círculos superiores sobre un altar,

uniendo ambas iglesias. La presencia de Dios en la tierra.

Se trata de un gran conjunto simétrico, que muestra un universo completo y coherente en cada una de sus partes ordenadas mediante circunferencias sucesivas en distintos planos y amplitudes. Por encima de la diversidad y el movimiento terrenales, el sosiego equilibrado de la beatitud bajo la extensión esférica y acojedora, admirablemente construida, casi palpable, del empíreo.

Después de 80 años de que Masaccio diera a conocer la perspectiva espacial en su fresco florentino de Santa Maria Novella, Rafael lleva este recurso hacia nuevas posibilidades con el trazo de los personajes que habitan la esfera celestial para mostrar, en una imagen ejemplar, el orden que revela la cristiandad a través del dogma.

Tan espectacular desde el punto de vista técnico y quizá más desde el armónico, *La escuela de Atenas* (figura 3) es una muestra del equilibrio compositivo como expresión del cálculo más profundo y refinado. Es el reflejo fiel de las ideas que llenaban las mentes de la época, de la inteligencia ingeniosa y sutil en su percepción, de la conciencia

Figura 2. *La disputa del Sacramento* (1509), Museo Vaticano, Roma.





Figura 3. *La Escuela de Atenas* (1510-1511), Museo Vaticano, Roma.

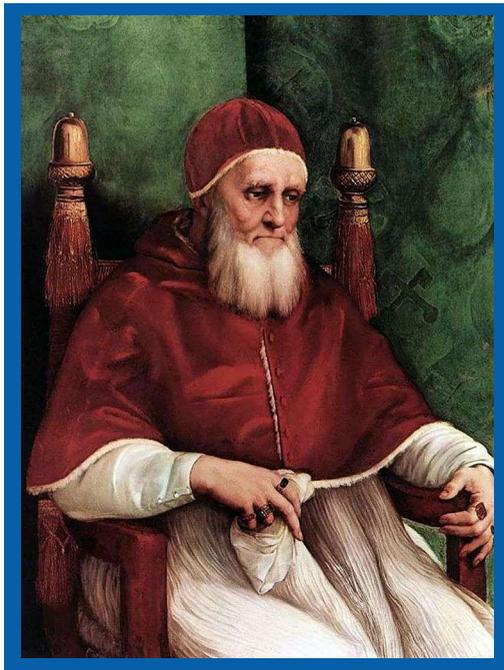
de esa superioridad intelectual que alimentaba su ambición, pero también de su avidez insaciable de belleza. Ahí encarna, de manera igualmente gloriosa, la visión ideal de la modernidad renacentista, en el majestuoso escenario que por ese entonces se construía para San Pedro y que rivalizaba con los mayores logros de la antigüedad.

Una gran estructura aún inacabada a través de la cual se vislumbra el cielo y bajo la cual discurren los pensadores y científicos de Grecia personificados por algunos contemporáneos de Rafael, quien también aparece en el extremo derecho, como Apeles, el legendario artista que engañaba a las aves con sus flores pintadas. Cobiados bajo el arco central, Platón y Aristóteles, protagonizan otra disputa distinta a la que se representa en el mural de enfrente. Sin imposición alguna, el encuentro discurre con amabilidad, buscando las certezas en el intercambio de las argumentaciones opuestas como revela con precisión la gestualidad de los dos filósofos.

Figura 4. *Retrato del cardenal Bibbiena* (1516), Palazzo Pitti, Florencia.

Se trata de un ámbito unificado por la magnífica arquitectura que configura todo el espacio y que se va edificando, como las palabras que pronuncian los sabios, con los recursos de la inteligencia, en un ambiente similar al de Atenas, en la consciencia plena de la libertad y las capacidades emancipadoras del pensamiento. De manera que la divinidad que Rafael propone, en





contraste con la que muestra el otro fresco, se manifiesta en las obras y en el espíritu del hombre a través del conocimiento que otorgan la ciencia y la razón; en el esplendor del orden que encarna la asamblea humana.

Es una imagen consumada del equilibrio entre el ser humano y su entorno social, la que proporciona el goce de ese acuerdo armónico y el placer intelectual de la existencia humana autónoma. Un emblema de la nueva actitud que señala el fin de una época y el comienzo de otra. La verdadera esencia del momento singular que propició ese fresco.

No obstante, la convicción del ideal confrontó a Rafael con la realidad concreta cuando retrató a distintos personajes sobre todo eclesiásticos, en quienes era evidente una contradicción que, con esa misma certidumbre, no podía ocultarse a su mirada. La propia nobleza de su condición, la pureza misma de su mirada, hicieron posible que la franca amistad que mantenía con muchos de ellos,

no le impidiera describirlos como eran, anticipando la objetividad que, por otros caminos, alcanzarían artistas posteriores. Así, pudo documentar con mucha agudeza esa pragmática mezcla de espiritualidad y mundanidad que, sobreponiendo las leyes de la cultura a la moral cristiana, gustaba de exacerbar las tentaciones de los sentidos con los halagos de la fantasía. Cultura e imaginación que les hacía anhelar y promover todas las formas posibles del esplendor artístico.

En ese entorno, puede verse, entre otros sugerentes rostros, el del talentoso escritor e intrigante cardenal Bibbiena (figura 4) amigo de Baltasar Castiglione, Ludovico Ariosto y el propio Rafael, así como otros intelectuales y artistas que disfrutaban de la mordacidad ingeniosa de su humor. Una imagen lo da a conocer con todo su aplomo, astucia, y por detrás de su media sonrisa, la innegable y un tanto equívoca seducción de su personalidad.

Aunque de otro modo, el pequeño retrato de *Julio II* (figura 5), el papa



Figura 5. *Retrato de Julio II* (1512), National Gallery, Londres.



Figura 6. *El papa León X y dos cardenales* (1519), Galería Uffizi, Florencia.



Figura 7. *La velada* (1515), Palazzo Pitti, Florencia.

▲ guerrero empeñado en incrementar el poder temporal de la iglesia y en la manera como podía ostentarse. Una obsesión que lo convirtió en el mayor mecenas de la época, capaz de convocar, entre otros proyectos, en uno de los momentos estelares de la historia del arte, a Miguel Ángel y a Rafael, para trabajar al mismo tiempo, a pocos metros de distancia en el Vaticano. Su retrato, tan real que, según Vasari: “asustaba a todo el que lo veía”, resulta insólito por descubrir, en un personaje tan poderoso, un atisbo particular de vulnerabilidad. Viejo y cansado, guardando en su mirada sólo un rescaldo de la voluntad férrea que lo caracterizó, aparece extrañamente dubitativo en una actitud que parece reconsiderar su vida con un ánimo de resignación e impotencia.

El retrato que hizo de León X (figura 6), por el contrario, lo captó en plena posesión de sus facultades. Una imagen oficial, que es también familiar, porque aparece junto con sus primos, en una muestra del nepotismo común del poder. *El papa Médici*, otro pontífice neopagano, entre el cardenal Julio que alcanzaría el solio como Clemente VII, a la izquierda, el también cardenal Luis de Rossi, quien, con menos suerte, murió un año después.

Algo desacostumbrado se manifiesta en la disposición diferenciada de los personajes, con la severa imagen del pontífice apenas por delante de estos dos individuos. Su importancia es indudable en el centro, pero la proximidad de los cardenales expresa una extraña familiaridad protectora que perturba la actitud aparentemente convencional del grupo. En esta disposición, León X y Julio ven hacia afuera en direcciones contrarias: solemne el primero, muy consciente de su importancia; con la mirada de un ciego el segundo, contrastando con la actitud de Luis quien, desde una posición secundaria en la sombra, apoyándose en el sillón del papa, establece un vínculo como de advertencia con el observador. La actitud de un guardián que parecería insinuar la naturaleza de una especie de contubernio que existe entre ellos.

Es León X, evidentemente, un hombre sensual y mundano, un monarca y para nada un sacerdote. Un voluntarioso y enérgico personaje acostumbrado al lujo y el refinamiento que revelan los objetos sobre su mesa y el cuidado y delicadeza de unas manos que no se esperarían dada la tosquedad de su rostro. Un verdadero papa renacentista, dispuesto a vender indulgencias para recobrar los recursos

que ha dilapidado y que requiere para continuar las gigantescas obras del Vaticano. En contraste, su primo Julio parece resumir espiritualidad, aunque se trate más bien de falta de carácter, ya que su inexpresividad transmite la indecisión que permitió el saqueo de Roma. Ni sensual ni mundano, hizo, sin embargo, tanto daño a la Iglesia como su primo con quien aparece contemplado aquí, compartiendo sus carencias de aptitud o interés para las responsabilidades a las que sus cargos debieron comprometerlos y que subyacen claramente a la dignidad que buscaron aparentar.

Con mayor naturalidad, fue en el gran número de madonas, que le fueron encargadas, donde Rafael exploró a plenitud los ilimitados aspectos de la gracia y la espiritualidad y, a través de ellos, la posibilidad de la belleza para conformar un modelo capaz de encarnar en la apariencia de mujeres reales. Como en *La dama velada* (figura 7), un retrato de Margherita Luti la célebre fornarina que fue su amante. Ahí se muestra la manera como un

rostro imaginado obtiene una belleza muy inquietante en el momento en que los rasgos adquieren las particularidades individuales.

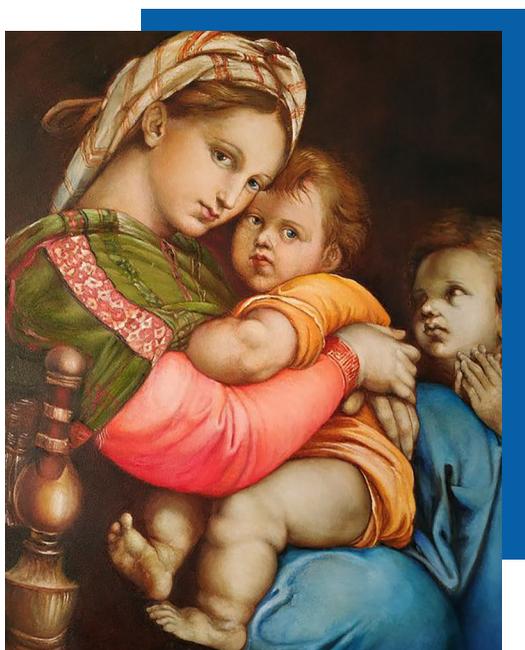
Así sucede también en la bellísima *Virgen de la silla* (figura 8), para la cual, según la leyenda, tomó Rafael los rasgos de una campesina para conformar la idea del encanto inmaterial. Se trata de una tabla en donde la circularidad acompaña la inclinación de María sobre el Niño, dando a la imagen una atmósfera de intimidad muy cálida que acentúa el inusual colorido de su manto y su velo, en donde las miradas de los personajes contribuyen a la profunda ternura de la escena. Del lado derecho, y en un segundo plano, Juan el bautista mantiene una devoción que es ajena a la Virgen y el Niño porque sus inquietudes pertenecen, más terrenalmente, al ámbito que los rodea. Jesús, niño de pocos años, parece buscar protección en su Madre ante una indefinible acechanza externa y encontrarla en un ajuste físico muy estrecho y espontáneo, a pesar de la inquietud que muestra su cuerpo. Un acuerdo en donde



Figura 8. *Virgen de la silla* (1514), Palazzo Pitti, Florencia.



Figura 9. *Madonna Sixtina* (1514), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



María involucra al observador en el reguardo amoroso y maternal que también manifiesta, un tanto resignada y melancólicamente, la conciencia del inconmensurable valor de su hijo por completo distante del aprecio que nadie es capaz de darle.

Es, sin embargo, en la *Madonna Sixtina* (figura 9), donde culmina la más dramática conjunción entre el mundo espiritual y el terrenal. Se trata de un cuadro de más de dos metros y medio de altura que se encuentra en Dresde, donde sobrevivió al más terrible bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial.

Muestra a la Virgen María con su Hijo en los brazos entre San Sixto, que se postra arrobado ante Ella y Santa Bárbara que, igualmente hincada, voltea hacia afuera. La Virgen y su pequeño hijo vienen de un ámbito celestial y se hallan en el umbral de otro terrenal, señalado por un cortinaje que se abre ante Ella y por el delgadísimo borde de un balcón sobre el cual ha depositado el papa su tiara y en el que se apoyan dos ensoñadores angelitos.

La suave aproximación hacia el frente de los cuerpos principales, muy cerca del primer plano, se sugiere por el corto paso que María va completando y por el viento tenue que se percibe en la parte inferior de su falda, en su manto que del lado derecho rodea su cuerpo como un halo y en el suave alboroto del cabello de Jesús. Son dos seres majestuosos, de una dignidad y nobleza divinizadas, encarnando la belleza sublimada de la maternidad de un modo cautivadoramente sencillo y natural. Si la conformación de las figuras resulta seductora, la expresión de sus rostros ha suscitado la devoción de innumerables generaciones que se han visto confrontadas por

la visión que ofrece de un destino. Habría que recordar la perplejidad que ante el gran lienzo manifestaron dos grandes cronistas de la tragedia y la redención humanas, Dostoievski, que además tuvo hasta su muerte una reproducción en su estudio, y Vasili Grossman, quien la vio, como la *Madonna de Treblinka*, caminando junto a las madres judías hacia los hornos crematorios.

Hay ahí una mujer muy joven que sostiene a un niño pequeño, pero fuerte, que se apoya suavemente en su hombro; su actitud no es débil, porque encuentra seguridad en el regazo de su Madre, pero la expresión de su rostro infantil se encuentra dominada por una mirada llena de significado. Así como la delicadeza de María revela una inesperada firmeza en el tierno abrazo que permite a Jesús acercarse a su cuerpo, la seguridad del niño deriva hacia un indefinido temor que tiene su correspondencia en el rostro conmovido de Ella. Sin necesidad de verse, ellos no podrían mostrar un acuerdo más amoroso ni indisoluble, capaz de enfrentar aquello que contemplan, porque sus miradas se dirigen al frente hacia un lugar incierto, más allá de donde estamos nosotros que no podemos dejar de verlos, porque su actitud decidida hace casi olvidar su belleza. La misma firmeza de su decisión se vuelve inquietante en la fragilidad de sus expresiones que parecen descifrar un destino doloroso que aceptan en libertad.

Una actitud conmovedora en la gracia con la que comparten un destino que a todos nos corresponde, porque bajan del cielo para acompañar a la humanidad en una historia que conocen, porque la han visto.

Porque la están viendo.