



Rafael

Autor: Eugene Müntz

Diseño:

Baseline Co. Ltd.

61A-63A Vo Van Tan Street

4º piso

Distrito 3, Ciudad Ho Chi Minh

Vietnam

© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Parkstone Press International, New York, USA

Image-Bar www.image-bar.com

ISBN: 978-1-78310-219-8

Reservados todos los derechos de publicación y adaptación en todo el mundo. A menos que se especifique lo contrario, los derechos de autor de las obras reproducidas pertenecen a los respectivos fotógrafos, artistas, o herederos. A pesar de las pertinentes investigaciones, no siempre ha sido posible establecer la propiedad de los derechos de autor. En caso de reclamación, por favor póngase en contacto con la editorial.

“Aquí yace Rafael, quien mientras vivió hizo temer a la Naturaleza verse superada por él y que, cuando murió, morir con él”.

Pietro Bembo
(Epitafio grabado en la tumba de Rafael en el Panteón)

CONTENIDO

[Biografía](#)

[Nacimiento de Rafael y primeras obras](#)

[Partida hacia Perugia y colaboración con Perugino](#)

[Rafael viaja a Siena: *La visión del caballero*](#)

[Rafael regresa a Urbino](#)

[Rafael en Florencia](#)

[Regreso a Perugia en 1505](#)

[Rafael en Roma](#)

[Rafael bajo el servicio de Julio II: La Sala de la Signatura: *Disputa del*](#)

[*Santo Sacramento; La Escuela de Atenas; El Parnaso.*](#)

[Rafael al servicio de Julio II : la Sala de Heliodoro](#)

[Rafael en la corte](#)

[La muerte de Bramante y las comisiones de León X](#)

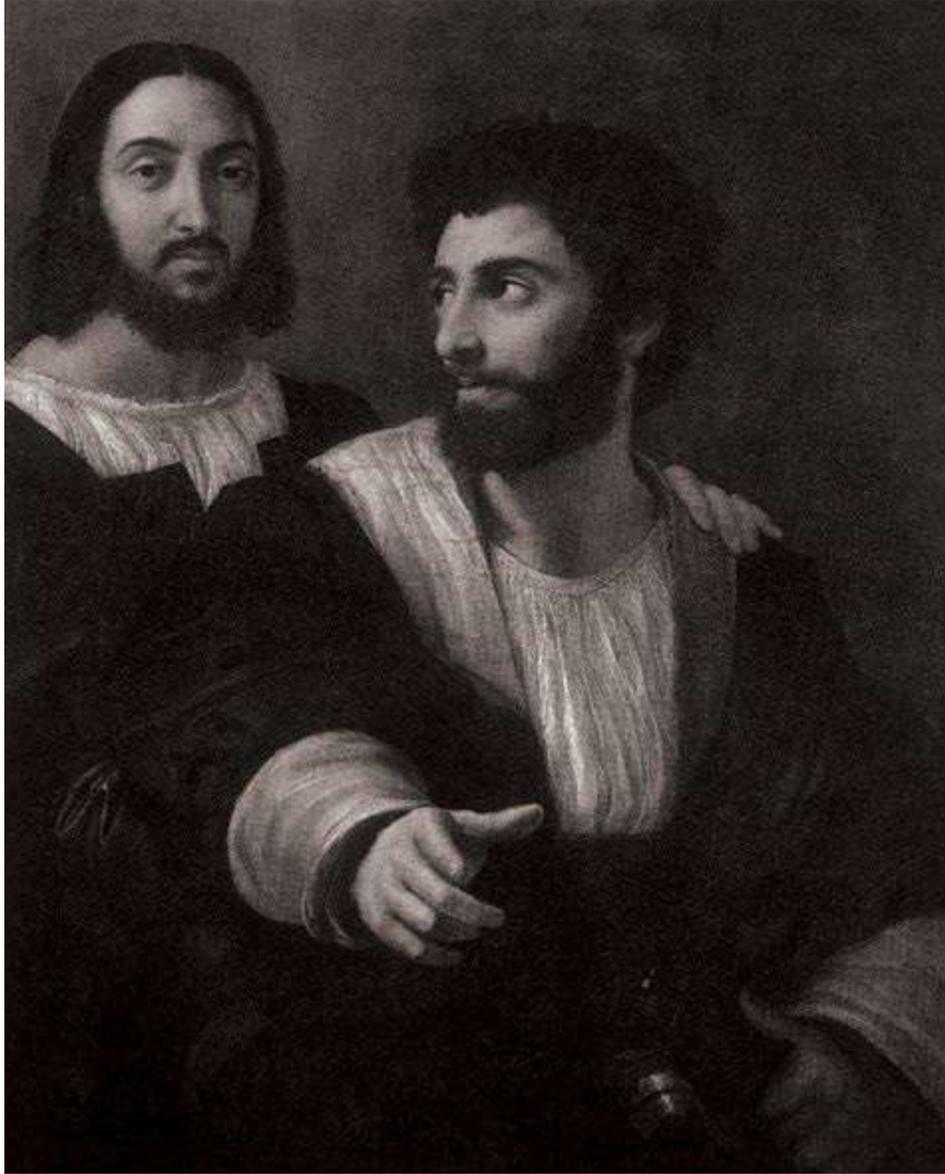
[Rafael y la Antigüedad](#)

[Rafael y Miguel Ángel](#)

[Agostino Chigi y los retratos](#)

[Los últimos años de Rafael](#)

[Lista de ilustraciones](#)



Retrato del artista con amigo, c. 1519.

Óleo sobre lienzo, 99 x 83 cm.

Museo del Louvre, París.

Biografía

1483 Raffaello Santi o Sanzio, conocido como Rafael, nace en Urbino, probablemente el 6 de abril. Hijo de Giovanni Santi, pintor y poeta oficial en la corte del gran patrono de las artes Federico da Montefeltro.

1491 Muere la madre de Rafael y queda profundamente afectado por la misma.

1494 Muere también su padre. Lo adopta su tío, sacerdote.

1495 El joven artista llega a Perugia y supuestamente se convierte en uno de los discípulos de Pietro Vanucci, conocido como Perugino.

1501 El artista finaliza la primera obra reconocida como suya, el altar de la Iglesia de San Nicolás de Tolentino, en Castello, en Umbria.

1504-1508 Pasa varios años en Florencia, años que más adelante serán conocidos como su período florentino. Descubre las obras de Leonardo y Miguel Ángel, que lo influyen enormemente. Rafael pinta varios cuadros sobre la Virgen María, en particular *La Madona del jilguero* (1506), *La Madona de los claveles* (1506-1507) y *La Madona y Niño con San Juan el Bautista*, generalmente conocida como *La bella jardinera* (1507-1508).

1508 Parte hacia Roma donde se establece de manera permanente. El papa Julio II le pide que decore las *Stanze Della Signatura* en el Vaticano. Allí hay dos grandes obras: *La Escuela de Atenas* y *la Disputa del Santo Sacramento*.

1512 Rafael comienza la arquitectura. Planifica, diseña y supervisa la

construcción de la capilla de Agostino Chigi.

Raphael

- 1514 Termina la decoración de otro salón en el Vaticano, la *Stanza dell'Elidoro*. La popularidad del artista es tal en este momento que recibe múltiples comisiones. La mayoría serán finalizadas por sus asistentes, por la cantidad de trabajo que tiene. Su carga de trabajo aumenta incluso aún más cuando se le pide que termine la Basílica de San Pedro, después de la muerte de su mentor y amigo, el arquitecto Bramante.
- 1515 Rafael pinta el *Retrato de Baldassare Castiglione*, probablemente con la ayuda de sus asistentes.
- 1516 El cardenal Giuliano de Medici le comisiona el retablo de *La Transfiguración*. Trabaja en este hasta su muerte y será terminado por uno de sus pupilos.
- 1517 Rafael es nombrado superintendente de antigüedades en Roma por el papa León X. De inmediato comienza un inventario de los monumentos antiguos de la ciudad. Aún trabajando para el Papa, completa una serie de diez dibujos para los tapices de la Capilla Sixtina. Serán tejidos por Pieter van Aelst en Bruselas.
- 1518-1519 Pinta una de sus obras maestras, el *Retrato de León x con los cardenales Giulio de Medici y Luigi de Rossi*. Es quizás la única de sus últimas obras realizada por completo sin la ayuda de sus asistentes.
La Fornarina también la pinta durante esta época, inspirada en la hija del panadero de quien se supone que Rafael estaba perdidamente enamorado.
- 1520 Rafael muere a causa de una fiebre el 6 de abril, el día de su cumpleaños treinta y siete. Como para ese momento es alguien acaudalado y admirado, su funeral se celebra en el Vaticano y su cuerpo es enterrado en Roma en el Panteón.



Nacimiento de Rafael y primeras obras

El 6 de abril de 1483, Rafael, quien llevará a tales alturas la gloria del nombre de Santi, nació en Urbino, Italia. Su padre, Giovanni Santi, le dio el nombre de un arcángel, como si adivinara el esplendor celeste al que se elevaría su hijo. Giovanni era un modesto y ahorrativo miembro de la clase media, dispuesto a aceptar cualquier comisión, siempre y cuando fuera bien remunerada.



Ángel sosteniendo un filacterio (fragmento del
Altar Baronci)

(1500-1501)

Óleo sobre madera, 58 x 36 cm
Museo del Louvre, París.





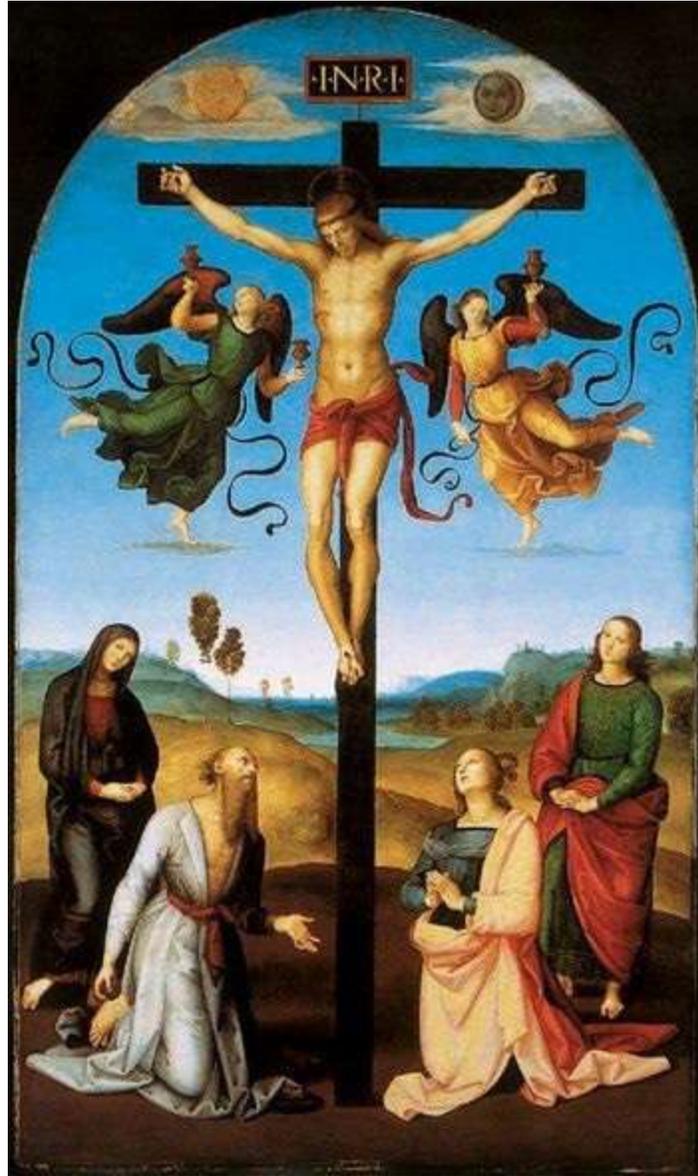
De juzgarlo sólo por sus ocupaciones ordinarias, uno estaría tentado a considerarlo más un artesano que un artista, pues diversas y variadas eran sus actividades. Pero este trabajador, tan humilde en su apariencia, había viajado por muchos lugares. Había estudiado las obras de los más grandes maestros; poseía los secretos del comercio y no se detenía ante nada para así mantenerse a la par de los nuevos métodos. Había observado y leído extensamente, y los nombres de los humanistas le eran familiares.



Cristo crucificado con la Virgen María, santos y ángeles (La Crucifixión)

c. 1502-1503

Óleo sobre madera de álamo, 283.3 x 167.3 cm
Galería Nacional, Londres.





Dados los gustos de Giovanni Santi, podríamos asumir que, además de una educación artística bastante cuidadosa, su hijo recibió también una instrucción buena y sólida. Rafael perdió a su madre a la edad de ocho años y a su padre cuatro años más tarde. A pesar de la prematura muerte de Giovanni Santi, reconocidos estudiosos encuentran varias similitudes de estilo entre las obras del padre y las del hijo. Resulta bastante probable que Rafael recibiera lecciones de su padre.



¿Cómo se llenó el intervalo que separó la muerte de Giovanni Santi y la partida de Rafael a Perugia?



La Virgen y el Niño con libro

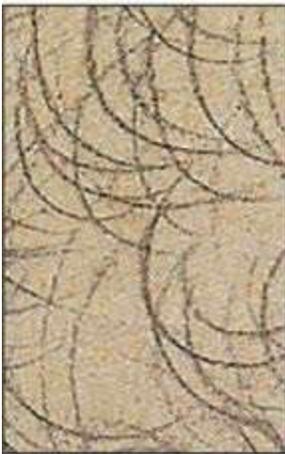
c. 1502-1503

Óleo sobre madera, 55.2 x 40 cm
Museo de Arte Norton Simon, Pasadena,
California.





Es probable que en su ciudad natal el muchacho recibiera clases de su compatriota Timoteo Viti. Este competente pintor, cuyo valor no debería, sin embargo, exagerarse, había retornado a Urbino en 1495 después de cursar sólidos estudios en Bolonia en el taller de Francia. Una tierna amistad unió de inmediato a los dos artistas. En su período de esplendor, Rafael no olvidaría a su compañero de juventud; lo llamó a Roma y le pidió su ayuda para la ejecución de las *Sibilas* y de los *Profetas* en la iglesia de la Paz.



Cabeza de muchacho con gorra



c. 1502-1503

Carboncillo, 21.2 x 18.6 cm
Palacio de Bellas Artes, Lille.





Partida hacia Perugia y colaboración con Perugino

Aunque el nuevo hogar de Rafael, Perugia, se encontraba en 1495 menos desarrollado culturalmente que Urbino, ofrecía cierta compensación desde el punto de vista de la belleza del paisaje, de su variedad y de la inmensidad de reacciones que evocaba. Aquí de nuevo el joven artista respiraría el vigoroso y vivificante aire de las montañas y estaría en contacto con un campo lleno de poesía.



La Coronación de la Virgen (Altar Oddi)

1502-1504

Óleo y témpera sobre madera transferido a lienzo,
272 x 165 cm

Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.





Pietro Vanucci, “Perugino”, su maestro, se concentraba sólo en la pintura, mientras que la mayoría de sus contemporáneos sobresalían en pintura, orfebrería, arquitectura o escultura. Pero había viajado bastante, había visto cara a cara a los hombres más notables de aquella gran época. Su conversación era por tanto perfecta para encender el interés de su joven escucha. Podía hablarle del más energético e inescrupuloso papa Sixto IV, cuya incansable actividad había transformado Roma; de Inocencio VIII, un constructor no menos entusiasta;

San Miguel y el Demonio, conocido como El
pequeño San Miguel

c. 1503-1505

Óleo sobre madera, 30 x 26 cm

Museo del Louvre, París.





del cardenal Giuliano Della Rovere, cuya calidez personal, combinada con aterradores estallidos de mal humor, ya anunciaban el estilo de su papado como Julio II. En Florencia, Perugino había tenido la oportunidad de ver a Lorenzo el Magnífico y quizás también a Carlos VIII. Savonarola lo consideró un verdadero profeta, cuyas enseñanzas siguió con entusiasmo. Después el maestro hablaba de asuntos de arte. Describió el estudio de Verrochio, como campo de entrenamiento para grandes artistas, donde había trabajado al lado de Leonardo da Vinci y Lorenzo di Credi.

Retrato de Elisabetta Gonzaga

1504

Óleo sobre madera, 52.9 x 37.4 cm
Galería Uffizi, Florencia.





Habló de los experimentos entre sus camaradas para refinar las leyes de la perspectiva y para iniciarse ellos mismos en los más profundos secretos del color. Fueron años maravillosos y provechosos ya que marcaban el inicio de una nueva era en la historia de la pintura. La gran competencia para la decoración de la Capilla Sixtina sin duda debió haber sido un tema frecuente en su conversación. Es fácil imaginar a sus alumnos colgados de cada una de sus palabras mientras describía estas maravillas.



Los desposorios de la Virgen

1504

Óleo sobre madera, 170 x 118 cm
Pinacoteca de Brera, Milán.





El biógrafo de los artistas italianos, Giorgio Vasari, nos dice –y existen todas las razones para aceptar su relato– que la destreza de Rafael, sus genuinos dones y sus encantadoras maneras sobrepasarían pronto a las de su nuevo maestro. Podemos imaginar al muchacho de Urbino trabajando al lado de Perugino con su modesto delantal de estudio, el ojo alerta, la frente pensativa, una sonrisa de amabilidad exquisita en los labios, desplegando a un mismo tiempo inocencia y distinción. Desde el comienzo, Perugino identificó en Rafael el potencial que sería confirmado por la posteridad.

Alegoría, conocido como La visión del caballero

1504

Óleo sobre madera de álamo, 17.1 x 17.3 cm
Galería Nacional, Londres.





El alumno, por su parte, mantuvo un filial afecto por su maestro y la calidez de su relación nunca se transformó.

Cuando Rafael dejó al maestro, alrededor de 1502, había aprendido todo lo que el envejecido maestro de Umbría podía enseñarle. Las pinturas al óleo y los frescos ya no guardaban ningún secreto para él. Más adelante, sin duda, su pincel ganaría mayor libertad y fuerza, pero perdería algunas de sus cualidades; el tono general ya no era tan ámbar, ni tan cálido ni luminoso como en los tempranos intentos, imperfectos en muchos aspectos, de su primer período.



Retrato de un joven sosteniendo una manzana

1504

Óleo sobre madera, 47 x 35 cm
Galería Uffizi, Florencia.





Los nombres de Rafael y Perugino de hecho han permanecido inseparables en la historia del arte, como se ve en *La Escuela de Atenas* donde Rafael iba a poner el retrato de Perugino al lado del suyo. Cuando Perugino regresó a la Toscana, Rafael tenía diecinueve años. Era suficientemente mayor como para poner a prueba su mano en varias obras propias y enfrentar directamente la crítica. Su maestro, abrumado de comisiones, estaba feliz de que el estudiante compartiera el prestigio atado al estilo tan oportunamente denominado “peruginesco” y lo recomendó sin dudarle (con un entusiasmo que hacía aún más grande su desinterés) a sus amigos y protectores de Umbría.



Madona y Niño, conocido como La
Madona Conestabile

1504

Témpera sobre madera traspasada a lienzo,
diámetro 17.9 cm

Museo del Ermitage, San Petersburgo.





Umbría empezaba a convertirse como en una segunda casa para Rafael.

El joven artista empezaría naturalmente con cuadros en formato pequeño y con temas que no requerían excesivo conocimiento. Un extenso grupo de Madonas, presentadas desde la cintura hacia arriba, con un porte aún algo tímido (la Virgen es vista por lo general de frente mientras observa con modestia a su hijo), forma parte de estas primeras obras. Vale la pena mencionar entre estas *La Virgen y el Niño con un libro*.



La Madona y el Niño entronizados con santos
(Altar Colonna)

c. 1504

Óleo y oro sobre madera, panel central:

169.5 x 168.9 cm;

Luneta: 64.8 x 171.5 cm

Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.





Durante todo este primero período, Rafael fue obligado a pactar con las exigencias de su audiencia en Umbría: ni los trajes, ni los atributos, ni siquiera incluso la pose de las figuras debían variar perceptiblemente de la tradición. Para que una Madona o una Sagrada Familia inspiraran sentimientos de contrición en el público, tenían que reflejar las tradiciones consagradas por siglos de fe.

No pasó mucho tiempo antes de que a Rafael se le confiaran obras más grandes.



Retrato de Pietro Bembo

c. 1504

Óleo sobre madera, 54 x 39 cm
Museo Szépművészeti, Budapest.





Poco después de la partida de su maestro Perugino, una dama de una de las familias más poderosas de Perugia, Maddalena degli Oddi, le encomendó al joven pintar *La Coronación de la Virgen* para la iglesia de San Francisco.

La última pintura hecha en Città di Castello en las cercanías de Perugia, y desde luego no la menos importante, es el *Sposalizio* o *Desposorio de la Virgen* (1504). Aquí Rafael supera de manera triunfal todos los desafíos.



Las Tres Gracias

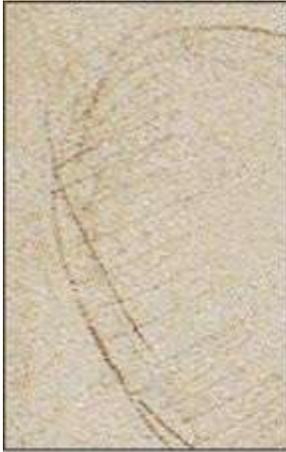


1504-1505

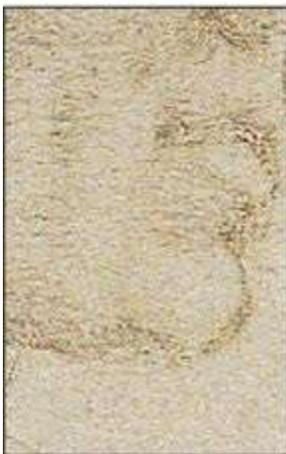
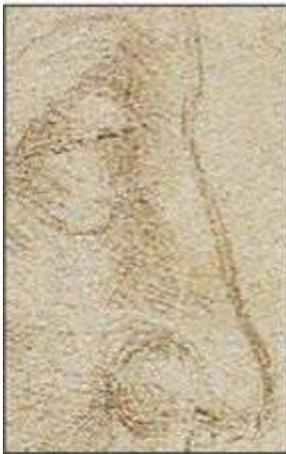
Óleo sobre madera, 17 x 17 cm

Museo Condé, Chantilly.





El paisaje, vasto e inundado de luz, es indescriptiblemente encantador, mientras que el templo poligonal, que hubiera hecho honor al más sofisticado arquitecto, ha tomado el lugar de la híbrida construcción en el tratamiento que hizo Perugino del mismo tema. Este templo es una obra maestra de gusto y elegancia, mostrándonos la relación intelectual de Rafael con su ilustre compatriota Bramante.



Retrato del Dogo Leonardo Loredan



c. 1504-1505

Punta seca, 12.1 x 10.4 cm
Palacio de Bellas Artes, Lille.





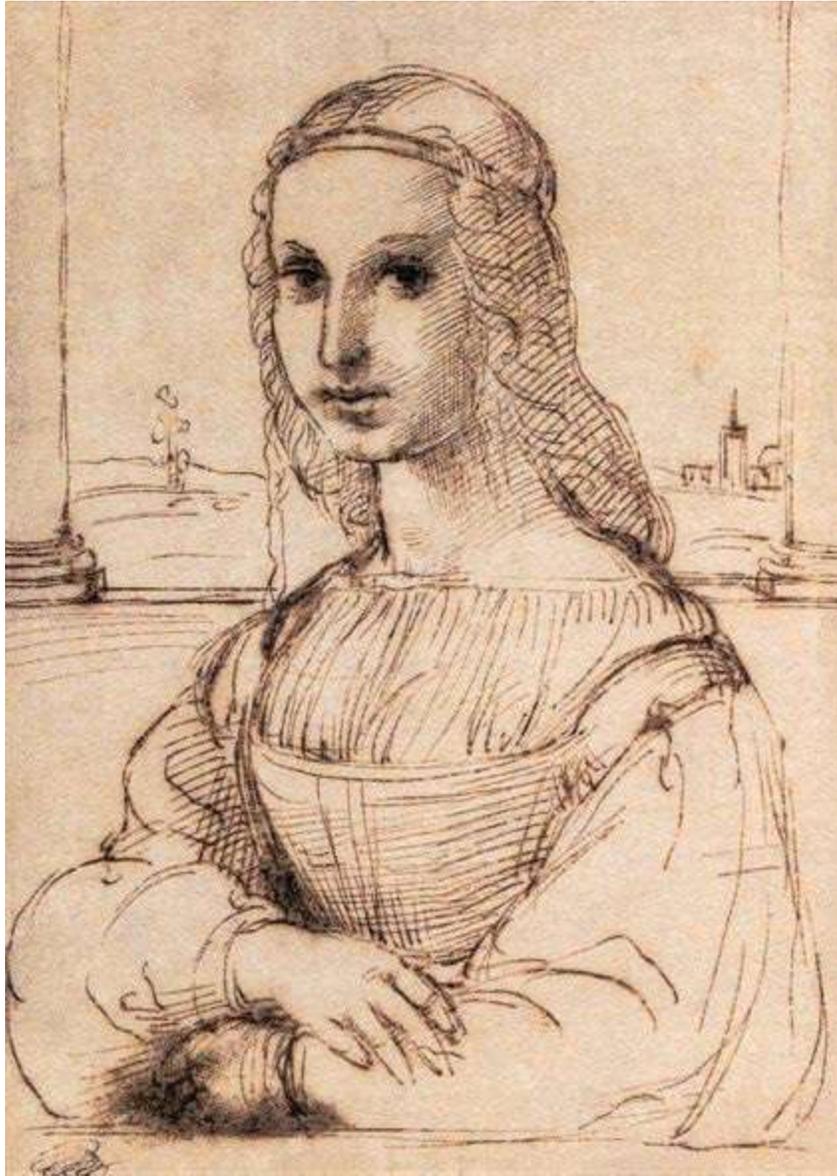
El joven artista estaba orgulloso de su obra, y tenía razones para estarlo. Por tanto, mientras anteriormente había escondido con modestia sus iniciales o su firma, ahora escribía con audacia sobre la fachada del edificio estas sencillas palabras, ideadas para estremecer a las asombradas y encantadas masas que se agolpaban alrededor de la nueva pintura en el altar de la iglesia de San Francisco: *Raphael Vrbinas MDIII*.



Cabeza y hombros de mujer, en perfil de tres cuartos mirando hacia la izquierda, con brazos cruzados

c. 1504-1507

Plumilla y tinta café, con rastros de carboncillo,
capas de papel pegadas, 22.2 x 15.9 cm
Museo del Louvre, París.





Rafael viaja a Siena: *La visión del caballero*

El período entre 1505 y 1508 es con seguridad el más agitado en la vida de Rafael. Se encontraba por turnos en Perugia, Città di Castello, Siena, Urbino, Florencia, quizás también en Bolonia, después de nuevo en Perugia y Urbino, aunque resulta imposible establecer las respectivas fechas de estos distintos viajes.



San Jorge y el dragón, conocido como El pequeño San Jorge

1505

Óleo sobre madera, 31 x 27 cm
Museo del Louvre, París.





A veces, como en Urbino, el joven maestro asistía a todas las fiestas ofrecidas por una corte culta y brillante; otras, como en sus nuevas peregrinaciones a través de Umbría, se dedicaba con rigor al trabajo. En un sitio dejaba una obra maestra, en otros establecía rápidas amistades. Al observar su estilo o el tema de elección, uno se sorprende por su diversidad: historia sagrada e historia secular, retratos, pintura al óleo y grandes frescos ; nada hay en lo que no puso a prueba su pincel.

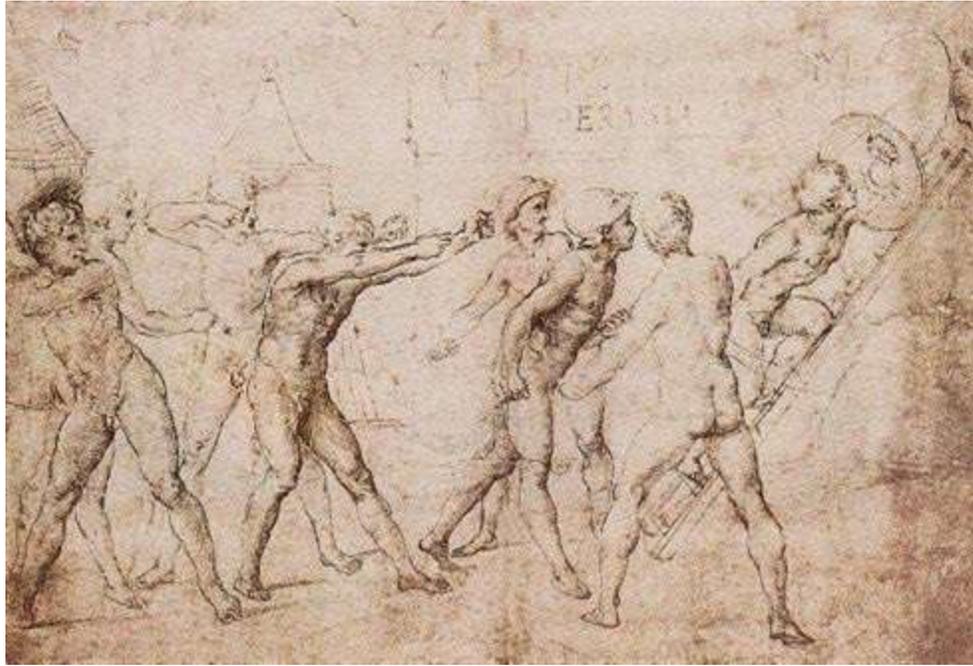


Ocho hombres desnudos sitiando Perugia



1505

Plumilla, tinta café, estilete, 26.6 x 40.6 cm
Museo del Louvre, París.





Se interesó en y recibió la influencia de Signorelli, Leonardo da Vinci, Frà Bartolommeo y Masaccio casi de manera simultánea; después giró abruptamente hacia el estilo de Perugino. Más de una vez los espectadores se sintieron completamente desorientados y aún así, a través de estas contradicciones aparentes, Rafael continuó creciendo y avanzando.



Fue en este período, con toda probabilidad, cuando ejecutó la pequeña y encantadora obra *La visión del caballero*, hoy día en la Galería Nacional de Londres. Es la primera vez que vemos a Rafael representar un tema secular y lo hace con un encanto y una grandiosidad suficientes para desanimar incluso al más eminente maestro.



Guerrero a caballo con escudo



1505

Lápiz y tinta, 25.7 x 21 cm
Galería de la Academia, Venecia.





Por medio de un golpe de genialidad, el joven maestro, dejando a un lado la mitología, buscó inspiración en una tradición menos distante y más real. Recurriría a aquellos siglos tan ricos en poesía, aquella Edad Media que Pulci y Boiardo habían hecho tan interesante; escogió evocar aquella caballería cuyas nobles aspiraciones y elevadas hazañas podían rivalizar con las de los héroes clásicos. Esa forma de un sueño, de una visión, que le imprime a la escena realza aún más, si es que algo así es posible, la delicadeza y la profundidad de la concepción del artista.



Portador de estandarte

1505

Plumilla y tinta, 25.7 x 21 cm
Galería de la Academia, Venecia.





Rafael regresa a Urbino

Entre tanto, su prolongada estadía en Umbría no había hecho que Rafael olvidara su ciudad natal, su amada Urbino. Una vez que hubo cumplido con sus obligaciones en Perugia y en Città di Castello, resolvía ir a ver a sus parientes y a la familia Montefeltro que gobernaba el ducado de Urbino, de quien su padre había sido más un amigo que un súbdito. El viaje tuvo lugar en 1504, quizás durante su regreso desde Siena.



Madona y Niño con ángel y San Juan niño,
conocido como Madona Terranuova

1505

Óleo sobre madera de álamo, diámetro 88.5 cm
Museo Staatliche de Berlín.





Considerando sólo la pintura, la corte de Urbino le proporcionó a Rafael un número variado y pintoresco de temas. La erudita conversación presidida por la duquesa Isabel, las representaciones teatrales, las frecuentes referencias a la Antigüedad clásica, animaba por turnos su pincel.



Pero los ciudadanos de Urbino guardaban en sus corazones sentimientos aún más profundos: como consecuencia de los crueles infortunios como la invasión del ducado por parte de los Borgia y después de una liberación que apenas si había osado esperar, el patriotismo se respiraba en el aire.

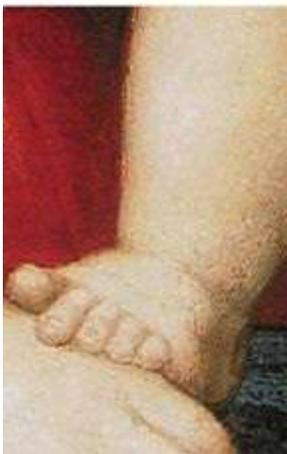


Madona y el Niño entronizados con San Juan el Bautista y San Nicolas de Bari, conocida como Madona Ansidei

1505

Óleo sobre madera de álamo, 216.8 x 147.6 cm
Galería Nacional, Londres.





Rafael no podía ignorar estos hechos. No existe duda de que en su *San Jorge* y en su *San Miguel*, los dos pintados para Guidobaldo da Montefeltro, deseaba simbolizar la derrota de César Borgia y el triunfo de los Montefeltro. Estas dos libres y audaces alegorías forman parte de la genialidad del maestro. Narrar los combates y las proezas de sus mecenas bajo el estilo oficial no le parecía que valiera la pena. A sus ojos, las luchas de sus contemporáneos necesitaban ser elevadas hasta un nivel épico, traducirlas en expresiones destinadas a sobrevivir a lo largo de los siglos.

Madona y Niño, conocido como La pequeña
Madona Cowper

c. 1505

Óleo sobre madera, 59.5 x 44 cm
Colección Widener, Galería Nacional de Arte,
Washington, D.C.





El San Jorge es una obra maestra de la composición y del color. Rafael demuestra, a través de una juiciosa selección de matices y por medio de su vigorosa y precisa repetición, hasta qué punto el pintor y el dibujante se encuentran mezclados en su arte. No existe nada más delicado y armonioso que esta obra en la que, gracias a todo lo anterior, ningún detalle queda sacrificado. La silla roja contrasta con la magnífica piel blanca del caballo; crea, a la vez, el más pintoresco contraste contra la armadura de hierro del santo.

Retrato de Agnolo Doni

1505-1506

Óleo sobre madera, 65 x 47.7 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Los pedazos rojos y blancos de la lanza añaden una animada y resplandeciente nota a los suaves tonos del paisaje; inyectan a todo el cuadro la más impresionante sensación de vivacidad.

Rafael en Florencia

En octubre de 1504 llegaba a Florencia con la firme intención de encontrar su fortuna en la capital artística de Italia.



Retrato de Magdalena Doni

1505-1506

Óleo sobre madera, 65 x 45.8 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florencia.





Había pedido a su protectora, la duquesa Giovanna Della Rovere, que le escribiera una carta de recomendación para el *Gonfalonier* Pietro Soderini, y fue bajo los auspicios de esta gran dama que Rafael pudo conocer al líder de la República Florentina.

Todos los indicios nos llevan a creer que Rafael, quien por esa época era un seguidor de la Escuela Florentina, no pensó ni actuó de manera contraria. La Antigüedad, para usar la feliz expresión del Quatremère de Quincy, era una especie de espejo que ayudaba a ver mejor a la Naturaleza.



Madona del Prado, conocido como
Madona Belvedere

1505-1506

Óleo sobre lienzo, 113 x 88.5 cm
Museo Kunsthistorisches, Viena.





Rafael la usó para interpretar el modelo de manera más libre, para proporcionar grandeza a su estilo, nobleza a sus símbolos y mayor plenitud y simplicidad a las colgaduras; en síntesis, para estar más cerca de las leyes de la belleza clásica.

Pero fue especialmente en el estudio de Baccio d'Agnolo donde Rafael logró los más útiles conocimientos. Baccio, como tantos de sus contemporáneos, practicaba no sólo la arquitectura sino que además hacía escultura en madera y marquetería.



La Sagrada Familia con San José lampiño

1505-1506

Óleo y témpera sobre lienzo, 72.5 x 56.5 cm
Museo del Ermitage, San Petersburgo.





Podía vérselo dirigiendo simultáneamente la construcción de palacios o ensamblando, con una paciencia digna de Job, microscópicos fragmentos de madera destinados a decorar las sillas del coro de alguna catedral. Existía en el estudio de Baccio, especialmente en invierno, una compañía enriquecedora y sabia. Había mucha discusión. Con seguridad, más de una reputación se creó o deshizo entre los bancos de trabajo amontonados de escuadras y planos. Rafael se destacaba en esta selecta compañía. Sobresalió por su encantadora urbanidad; poseía el talento de verter luz sobre los más oscuros temas sin transmitir la mínima ofensa.

Madona y el Niño conocido como
Madona Granduca

c. 1505-1506

Óleo sobre madera, 84.4 x 55.9 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Infortunadamente, a lo largo de los cuatro años de su estadía en Florencia, Rafael se vio reducido a trabajar sólo para patronos menos poderosos, o incluso para extranjeros. El joven recién llegado sólo pudo contar entonces con mecenas que, por razones de gusto o finanzas, preferían las pinturas al óleo que las composiciones monumentales (la familia Dei fue la única en comisionarle un altar, *La Madonna del dosel*). Esta situación, en gran medida dictada por el azar, determinó de alguna manera la naturaleza de sus producciones. A menudo un hecho así resulta suficiente para cambiar la dirección de todo un movimiento.

Retrato de mujer, conocido como La
Donna Gravida

1505-1506

Óleo sobre tabla, 66 x 52 cm
Palacio Pitti, Galería Palatina y
Apartamentos Reales,
Florencia.





En este respecto, el período de Rafael en Florencia podría llamarse de manera apropiada el “período de las Madonas”. En efecto, las comisiones para los grandes cuadros pintados por el maestro entre 1504 y 1508 no vinieron, con la excepción de *La Madona del dosel*, de la Toscana sino por entero de su adorada Umbría. Entre los patricios florentinos que ayudaron a Rafael a emprender su carrera el más importante fue, sin duda, Taddeo Taddei, un ilustrado mecenas del arte y la literatura. Comisionó, entre otras muchas obras, el famoso bajorrelieve de la *Madona y el niño* de Miguel Ángel.

La Coronación de la Virgen, conocido como La Madona Monteluca

1505-1525

Obra terminada y firmada en asocio con sus alumnos en 1525

Óleo sobre madera, 354 x 232 cm

Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.





Taddei adquirió tanto gusto por el joven artista que le dio libre acceso a su casa y su mesa. Rafael tuvo el cuidado de no negarse, pero no deseaba mostrarse menos generoso y le ofreció a su anfitrión dos pinturas como regalo, una de las cuales, la *Madona del prado*, se puede contar entre las más exquisitas de sus obras.

Así, el período Florentino de Rafael resultó más productivo en términos de aprendizaje y progreso técnico que en ganancias materiales.



La Madona del jilguero

1506

Óleo sobre madera, 107 x 77 cm
Galería Uffizi, Florencia.





El joven artista ascendió pronto al rango de maestro y creó varias obras famosas, pero el gobierno y aquellos acaudalados amantes del arte que, después de que la familia Medici fuera expulsada, asumieran su papel de patronos de las artes, con familias como los Rucellai y los Strozzi entre otras, parecían no saber de su existencia.

Sin embargo, Rafael adquirió una deuda con Florencia que nunca olvidaría. Nunca, sin la sólida instrucción que recibió allí, se hubiera convertido en el incomparable dibujante digno de trabajar para Julio II y León X y capaz de fundar la Escuela Romana.

Retrato de mujer joven, conocido como La dama y el unicornio

1506

Óleo sobre madera, 65 x 51 cm
Galería Borghese, Roma.





Regreso a Perugia en 1505

Esta primera estancia en Florencia no parece haber durado mucho, ya que en 1505 volvemos a verlo en Perugia, donde con certeza pasó allí la mayor parte del año. Hay dos importantes obras fechadas en esta época, la *Sagrada Familia del convento de San Antonio* (empezada a comienzos de 1504) y el fresco de San Severo.



San Jorge y el dragón

1506

Óleo sobre madera, 28.5 x 21.5 cm
Colección Adrew W. Mellon, Galería Nacional
de Arte,
Washington, D.C.





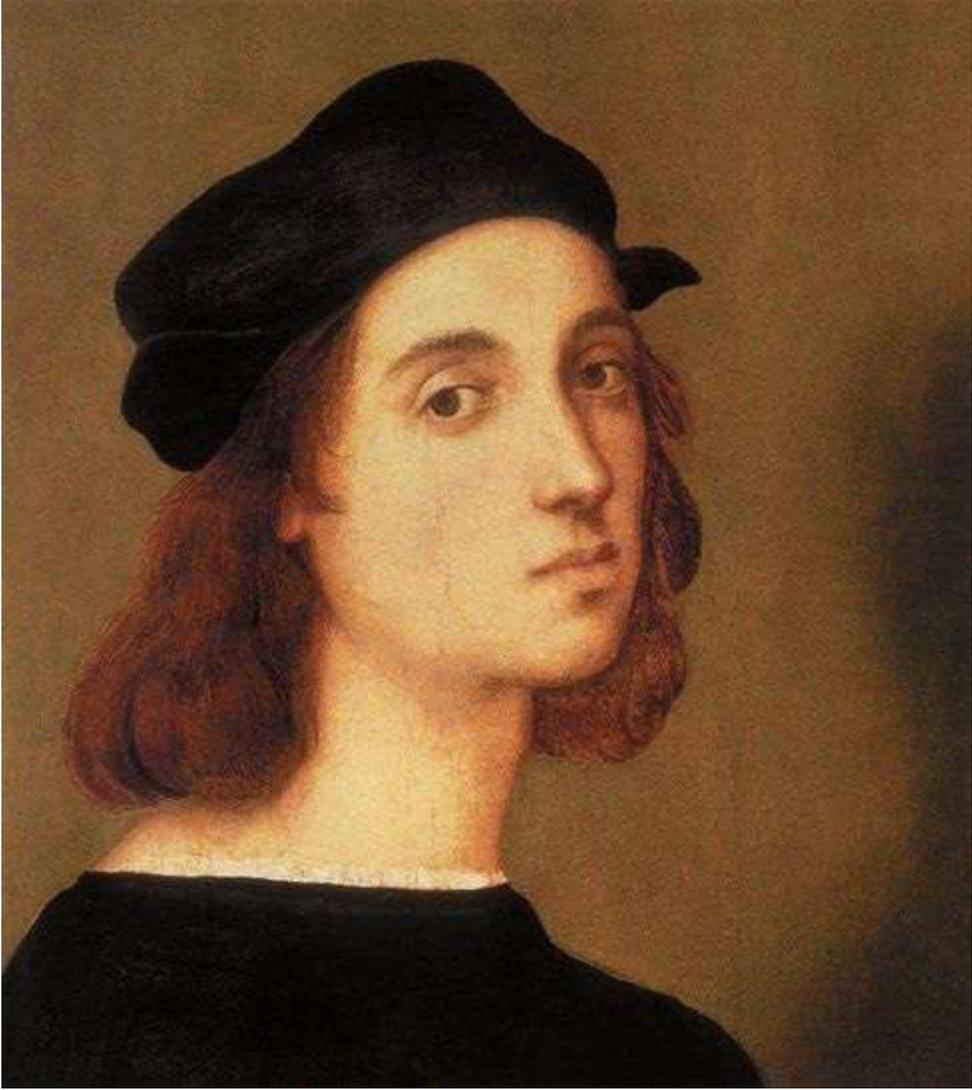
El artista también recibió en 1505 la comisión para *La Coronación de la Virgen*, destinada para las monjas de Monteluce, cerca de Perugia (terminada después de su muerte por dos de sus alumnos), y quizás también las comisiones para la *Madona Ansidei* y para *El Descendimiento de la Cruz*, que sin embargo no finalizaría hasta dos años más tarde, en 1507. En ese momento, como lo atestiguan muchos documentos, como el contrato con el convento de Monteluce, Rafael era considerado el más eminente maestro sobre la tierra.

Autorretrato



1506

Óleo sobre madera, 45 x 33 cm
Galería Uffizi, Florencia.





Alrededor de 1505, el joven maestro parece haber viajado de nuevo hacia Urbino. Probablemente Rafael haya aprovechado su estancia en Urbino para realizar un viaje paralelo a Bolonia, donde se vio llevado por el deseo de entablar amistad con Francesco Francia. El reconocimiento de este eminente orfebre, medallista y pintor boloñés venía de mucho tiempo atrás, pero Rafael tenía una razón adicional para visitarlo: Francia había sido maestro de uno de sus más queridos amigos, Timoteo Viti. Una cálida amistad surgió pronto entre los dos artistas, a pesar de la diferencia de edad; para entonces Francia tenía cincuenta y cinco años.



Virgen de los claveles conocido como Madonna dei Garofani

1506-1507

Óleo sobre tejo, 27.9 x 22.4 cm
Galería Nacional, Londres.





Para 1506 el orfebre-pintor contaba ya con muy pocos trucos de su oficio para enseñarle a su joven colega de Urbino, pero, por otro lado, tenía mucho que aprender del joven artista. Al juzgar por la cantidad de pinturas que muestran lo mucho que trató de imitarlo y adoptar sus métodos, uno puede reconocer su admiración por las producciones de este versátil y delicado joven pincel.

A mediados de 1506, y no más tarde que los comienzos de 1507, Rafael estaba de regreso en Florencia.



La Madona de Orleáns

1506-1507

Óleo sobre madera, 31.7 x 23.3 cm
Museo Condé, Chantilly.





En adición a las Madonas, alrededor de esta época realizó dos obras de inspiración muy diferente: *Santa Catalina de Alejandría* y *El Descendimiento de la Cruz*. El amor maternal encontraría su más exaltada y armoniosa expresión en las madonas pintadas por Rafael desde el momento en que arribó a Florencia hasta cuando partió hacia Roma. El maestro, así tomara prestado de sus antecesores el contexto para sus imágenes, consiguió con éxito infundirles una vida y una belleza desconocidas antes de él. Su estudio de la naturaleza y la inspiración de su amoroso corazón le habían hecho posible para él rejuvenecer completamente un tema que parecía agotado.

La Sagrada Familia con una palmera



Óleo y oro sobre madera transferido a lienzo,
diámetro 101.5 cm

Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.





De la misma manera, en aquellos cuadros en los que celebraba a los testigos y los confesores de la cristiandad, los mártires de la antigua Iglesia, Rafael se muestra igualmente original.

Cuando Rafael partió hacia Roma, más o menos en 1508, sólo tenía veinticinco años de edad, pero ya había dejado varias obras maestras a lo largo y ancho de Umbría, la Toscana, el ducado de Urbino y Emilia-Romana. Casi sesenta cuadros, un fresco monumental e innumerables dibujos dan testimonio de su incansable productividad.



El Santo Entierro, conocido como
Descendimiento Borghese

1507

Óleo sobre madera, 184 x 176 cm
Galería Borghese, Roma.





A todos los lugares donde iba recibía, cuando se encontraba con escuelas ya existentes, una aceptación extraordinaria, una inigualable facilidad de asimilación, sin convertirse, después de un breve período de imitación, en un simple imitador de sus anteriores maestros.

Perugino y sus alumnos Pinturicchio, Timoteo Viti y Francia, reconocieron pronto su genio superior. Frà Bartolommeo se mostró feliz de poder ofrecerle algunos pocos consejos. Las ciudades, los conventos y los patronos de Perugia, Città di Castello, o Florencia, se mostraban pródigos en ofrecerle su apoyo, y en el caso del duque de Urbino, este se mostraba orgulloso de ser su mecenas.



La Sagrada Familia con el cordero

1507

Óleo sobre madera, 29 x 21 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.





Composiciones religiosas, retratos, escenas mitológicas, alegorías, apenas si existía un tema que el joven maestro no intentara con igual éxito.

Pero el arte de Rafael, en este momento, no había llegado aún a su apogeo.

Rafael en Roma

Si en abril de 1508 Rafael aún se encontraba en Florencia, en septiembre del mismo año estaba viviendo en Roma, donde parece haber entrado al servicio del Papa de manera inmediata.



Retrato de una mujer, conocido como La Muta

1507

Óleo sobre madera, 64 x 48 cm
Palacio Ducale, Galería Nacional, Urbino.





El papel que le confió Julio II no fue en efecto de segunda clase: a Bramante, la reconstrucción de San Pedro; a Miguel Ángel, el mausoleo papal y el techo de la Capilla Sixtina; a Rafael, la decoración del palacio apostólico.

En otras circunstancias, Rafael se hubiera abandonado, como tantos otros, al ensueño y la melancolía; pues mientras Roma tiene el don para la exaltación y la inspiración, también tiene el poder para desalentar (¡cuántos artistas no se han sentido paralizados frente a la acumulación de tantas obras maestras!).



Leda y el cisne

c. 1507

Pumilla y tinta, rastros de carboncillo,

31 x 19.2 cm

Colección Real, Londres.





Por fortuna para el joven extranjero importantes tareas lo mantuvieron alejado de tal peligro. Al haber entrado al servicio de un soberano apasionado, vehemente e implacable, a cuyos ojos la velocidad era la mayor virtud, se vio obligado a producir y a producir, sin tregua. Pero, mientras se veía forzado a sofocar todos aquellos sentimientos íntimos que lo hubieran podido distraer del buen cumplimiento de su labor, juraba a su vez dedicar todos sus ratos libres al estudio de un arte tan grande que le ponía la cabeza a dar vueltas.

Santa Catalina de Alejandría

c.1507

Óleo sobre madera, 72.2 x 55.7 cm
Galería Nacional, Londres.





Su admiración sólo aumentaría con los años; después de haber estudiado la Antigüedad como artista, ahora la estudiaba como arqueólogo y concibió el magnífico plan de restaurar la Roma imperial. Rafael, en efecto estudiaría los mosaicos de los santuarios cristianos, aquellas obras asombrosas aún imbuidas con la grandeza clásica. Algunos, como los de Santa Constanza, pudieron haberle proporcionado los modelos para la más delicada de las ornamentaciones: Psique y Eros, niños recogiendo uvas, pájaros, flores y urnas, tratados todos con una gran sofisticación para un efecto decorativo.

Madona y Niño, conocido como
Madona Bridgewater

Óleo y oro sobre madera transferido a lienzo,
81 x 55 cm
Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.





Otros, en particular los de Santa Pudenciana, lo familiarizarían con la hermosa composición de las pinturas antiguas. En cuanto a estos últimos, todo lleva a confirmar que Rafael estaba familiarizado con el maestro de mosaicos del siglo IV de Santa Pudenciana.

Bramante no era exclusivamente el patrono más benevolente para Rafael, sino que también actuó como su guía y maestro. Sin limitarse sólo a impartirle los aspectos más delicados de la arquitectura, diseñaría para él el admirable pórtico que encuadra la escena en *La Escuela de Atenas*.



La Madona y el Niño con San Juan el Bautista
niño, conocido como La bella jardinera

1507-1508

Óleo sobre madera, 122 x 80 cm
Museo del Louvre, París.





Más tarde le dio como regalo unos ingeniosos modelos que facilitaban encontrar la proporción de la figura humana así como la del caballo. En efecto, mientras agonizaba, Bramante lo recomendó al Papa como el único merecedor de sucederlo a él como arquitecto jefe de la Basílica de San Pedro. ¿Había podido dejar un testimonio mayor a su amistad que convertirlo en su heredero intelectual?



La Sagrada Familia en el campo con San Juan el Bautista, Santa Ana y San Joaquín, conocido como La Sagrada Familia con la granada

1507-1508

Carboncillo, 35.3 x 23.4 cm
Palacio de Bellas Artes, Lille.





Rafael se mostró agradecido, ya que le dio a Bramante un puesto de honor en la *Disputa del Santo Sacramento* y en *La Escuela de Atenas*. Gracias al poder de su propio genio, y con el apoyo de amigos poderosos, Rafael no tardó mucho en ganar los favores de Julio II. La aprobación por parte de la comunidad artística confirmaron la decisión del Papa: los frescos de la Sala de la Signatura no estaban siquiera terminados antes de que toda Roma ya estuviera aclamando al joven maestro de Urbino como el renovador de la pintura italiana.

Madona y Niño, conocido la Madona Tempi

1507-1508

Óleo sobre madera, 75 x 51 cm

Alte Pinakothek, Munich.





**Rafael bajo el servicio de Julio II:
La Sala de la Signatura: *Disputa del
Santo Sacramento; La Escuela de
Atenas; El Parnaso.***

¿Cuáles fueron las consideraciones que guiaron la decisión del Papa? ¿A cuál poderoso protector le debía el artista de Urbino esta codiciada distinción? Una fuente contemporánea relata que Rafael fue llamado a Roma por intermediación de Bramante. Bramante era un compatriota, quizás incluso un pariente de Rafael.



Madona y Niño entronizados con santos, conocido
como La Madonna del dosel

1507-1508

Óleo sobre madera, 279 x 212 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Manténía, por lo demás, una estrecha relación con Perugino, quien sin duda le habría hablado más de una vez sobre su más talentoso alumno. Su congenialidad natural, quizás también el deseo por fortalecer su posición personal por medio del reclutamiento de alguien que se dedicaría a él y lo ayudaría a defenderse de la camarilla –y el término no es exagerado– de Miguel Ángel lo llevó a interceder ante el Papa por el caso de Sanzio. La recomendación desde la corte de Urbino sin duda hizo el resto.



La Madona, José e Isabel con el Niño Jesús y Juan el Bautista, conocido como La Sagrada Familia Canigiani

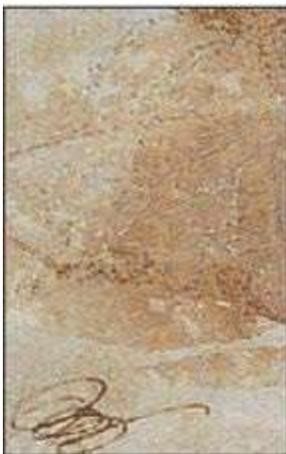
1507-1508

Óleo sobre madera, 131 x 107 cm
Alte Piankotheek, Munich.





A pesar de los méritos, el encanto y la perfección de las obras ejecutadas por Rafael hasta ese momento, el apoyo del arquitecto jefe de San Pedro, en adición al de los parientes más cercanos del Papa, resultaron indispensables para que se impusiera sobre tantos rivales. En aquel momento, su nombre no era aún del todo reconocido en Roma; el artista hasta ahora había trabajado apenas en unas composiciones monumentales y sólo algunos pocos conocedores pudieron haber previsto el prodigioso salto que este genio iba a dar en la *Disputa del Santo Sacramento* y en *La Escuela de Atenas* para la Sala de la Signatura.



La Madona alimentando el Niño, sentada en el campo, conocido como Madona Sergardi

c. 1507-1508

Plumilla y aguada café, trazos blancos,
rastros de cuadratura, 24.9 x 18.5 cm
Museo del Louvre, París.





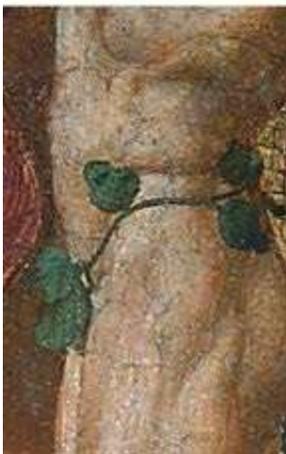
Julio II, enloquecido de admiración por las primeras obras de Rafael, demostró ser implacable con las obras de varios de sus colaboradores. Ordenó que las destruyeran. Rafael, por el contrario —y esto sería para su honor eterno— defendió con valentía los principios de una tolerancia más amplia, que serían el sello del Primer Renacimiento. De esta manera lograría salvar parte de la obra de Perugino, Peruzzi y de Il Sodoma. Incluso hoy día, en los salones del *Burgo Fire*, del *Heliodorus* y de la *Segnetura*, los techos muestran un número de figuras y ornamentos ejecutados por estos tres artistas.

Madona y Niño, conocido como La gran Madona
Niccolini-Cowper

1508

Óleo sobre madera, 80.7 x 57.5 cm
Colección Andrew W. Mellon, Galería Nacional
de Arte,
Washington, D.C.





De frente a la *Disputa del Santo Sacramento* se encuentra *La Escuela de Atenas*, confrontando el triunfo de la religión con el de la ciencia. Platón y Aristóteles son las contrapartidas de San Jerónimo y San Agustín, y no son menos majestuosos. La escena de *La Escuela de Atenas* toma parte bajo un extenso pórtico, con arcadas y nichos artesonados soportando a la izquierda la estatua de Apolo, la cabeza inclinada noblemente, y a la derecha la de Palas Atenea, sosteniendo orgullosa la lanza y el escudo.

Apolo y Marsias

1508-1511

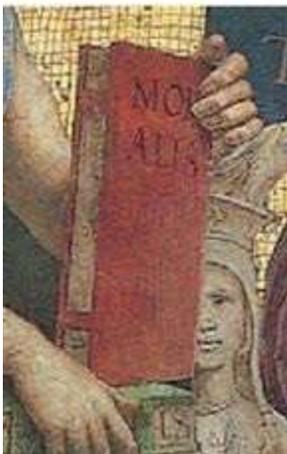
Fresco del techo

Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





¿No nos recuerda este espléndido edificio, que Vasari atribuyó a la influencia Bramante, los augustos y luminosos templos edificados usando las ideas de la filosofía y celebrados en versos tan hermosos escritos por el inmortal discípulo de Epicuro, Lucrecio? ¿No se trata del santuario donde, según el poeta, las preocupaciones terrenales –ambición, vanidad, amor a la riqueza– dan paso a la búsqueda de la verdad y a los más puros placeres de la mente?



Filosofía

1508-1511

Fresco del techo, diámetro 180 cm
Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Y los filósofos creados por Rafael son merecedores del disfrute de estos placeres. Se trata de hombres indiferentes a los hechos del mundo exterior, que desdeñan la muerte, verdaderos personajes clásicos. ¡Qué bien que ha quedado imbuido el artista del siglo XVI con la grandeza de aquel tiempo! ¡Qué bien que ha logrado traerla de nuevo a la vida y mostrar su eterna juventud! Ninguno ha llegado nunca tan profundo en el espíritu de una sociedad ante la que los humanistas no fueron más que un pálido reflejo. En ninguna otra parte encuentra uno una visión de la misma tan luminosa.

Poesía

1508-1511

Fresco del techo, diámetro 180 cm
Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Si en *La Escuela de Atenas* Rafael llegó a una altura nunca alcanzada por ningún otro artista, y si al llegar más allá del arte decadente romano descubrió las más puras inspiraciones del genio griego, se debe a que el artista que había en él nunca renunció del erudito; se debe a que, al enfrentarse con un tema que se le dispuso, consiguió mantenerse completamente independiente. Pretender darle un nombre a cada uno de los personajes en esta inmensa escena sería una tarea absolutamente inútil.

Justicia

1508-1511

Fresco del techo, diámetro 180 cm
Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Es cierto, de hecho, que así como Rafael siguió las líneas generales de la historia de la filosofía, como le fue presentada a él por algunos de sus amigos humanistas, se inspiró no obstante, para algunas de sus figuras, por consideraciones puramente artísticas. Si tenía un vacío que rellenar, no dudó en agregar un personaje contemporáneo que no tenía relación aparente con la acción central: el duque Francesco-Maria de Urbino, el joven Federico de Mantua, Perugino, incluso él mismo. De esta forma le imprimió vida nueva a la composición y lograba crear este grupo de pureza y armonía inimitables.



Estudio para la Disputa del Santo Sacramento

1509

Plumilla y tinta marrón sobre trazos de carboncillo,

28.1 x 41.6 cm

Museo Städel, Frankfurt.





En las obras *la Disputa del Santo Sacramento* y en *La Escuela de Atenas* uno admira la claridad arquitectónica de la composición, el alcance de las ideas, la grandeza y la majestuosidad de las figuras. Mientras que en la primera Rafael ha alcanzado una altura épica, en la otra ha demostrado con qué consumada facilidad podía analizar los sentimientos o creencias de sus héroes y traer el drama incluso a la enseñanza de la filosofía. El tercer fresco del mismo salón, *El Parnaso*, se destaca por razones muy diferentes.

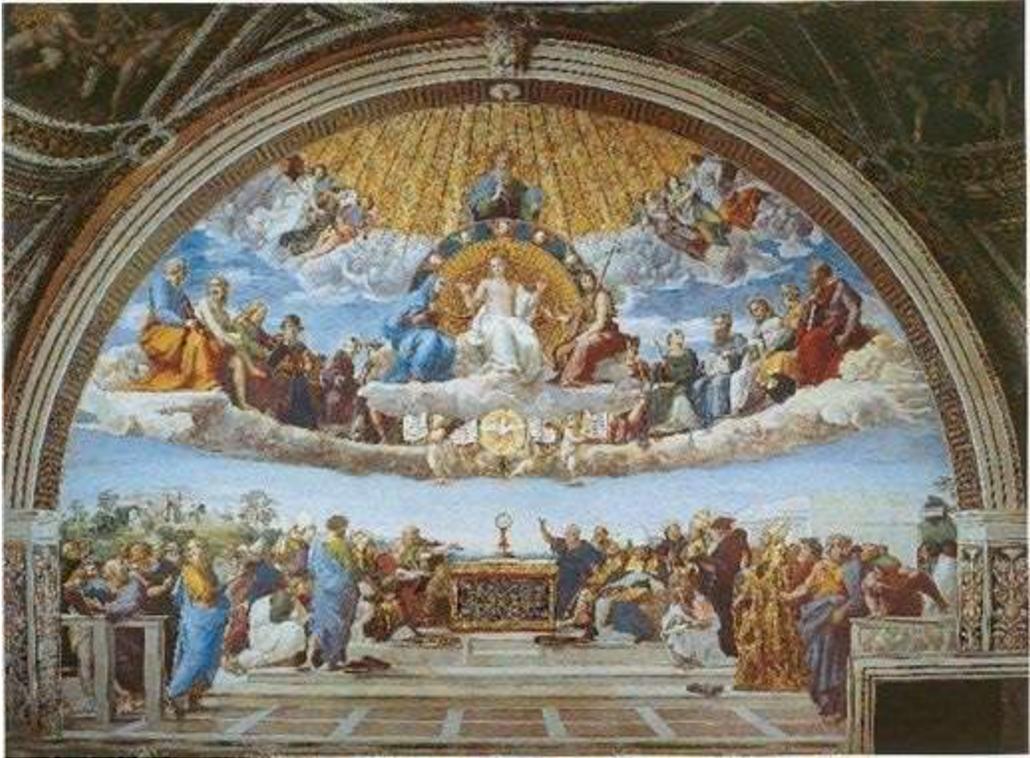


Disputa del Santo Sacramento

1508-1511

Fresco, ancho 770 cm

Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Sanzio había roto aquí con las tradicionales preocupaciones de la simetría y la doctrina decorativa, por motivos de la misma naturaleza del tema. En efecto, si la religión y la filosofía construyen cada una un cuerpo doctrinal fundado en reglas estrictas, la poesía, por otro lado, surge exclusivamente de la imaginación. Por tanto, es apenas correcto para el artista, al celebrarla, ejercitar la mayor independencia. Por primera vez Rafael daba rienda suelta a su inspiración, abandonando todo cálculo, como si estuviera persuadido desde el comienzo que su composición, cualquiera que esta fuera, sería una obra maestra.

La Escuela de Atenas

1508-1511

Fresco, ancho 770 cm

Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





En *El Parnaso* no hay otra cosa que efusión lírica; la poesía desborda y no hay espacio para la prosa. Las figuras aparecen agrupadas con una libertad y un desahogo que pueden resultar sorprendentes para una mente tan sistemática. La elegancia armónica de sus posturas y sus expresiones lánguidas hacen pensar en más de un caso en el estilo de Il Sodoma, cuya influencia probablemente la haya experimentado Rafael por esta época.



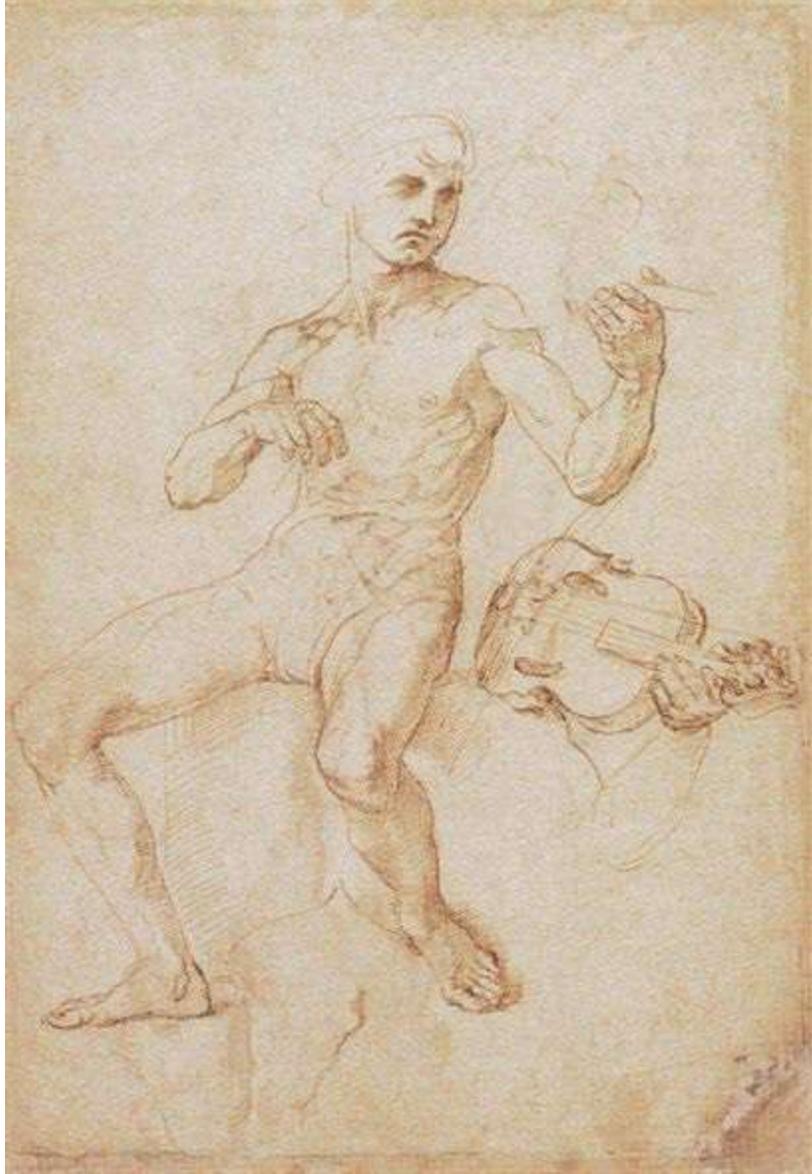
Por la profundidad de sus ideas, por la nobleza de su estilo, por la vital y juvenil energía que predomina a lo largo y ancho de su decoración, incluso hasta en los mínimos detalles, este inmenso ensamblaje permanecería como un monumento único en los anales de la pintura. Rafael nunca había llegado tan alto.



Hombre desnudo sentado tocando la Lira da Braccio (estudio para Apolo en el Parnaso a la derecha, detalle del brazo y del instrumento)

—————
c. 1509-1511

Plumilla y tinta sobre grafito, 34.9 x 23.8 cm
Palacio de Bellas Artes, Lille.





Rafael al servicio de Julio II : la Sala de Heliodoro

La Sala de la Signatura fue terminada en 1511, después de tres años de trabajo. Julio II, lleno de entusiasmo, comisionó entonces a Rafael para la decoración del salón adyacente, la Sala de Heliodoro. El carácter de este salón es completamente distinto. La grandeza de la religión y el poder de la cabeza de la Iglesia son las ideas que encontramos en las pinturas de este salón.



El Parnaso

1508-1511

Fresco, ancho 870 cm

Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Ya no hay referencias seculares, no más excursiones hacia el universo de la poesía: el arte ha abandonado su independencia y ahora sólo desea hacernos recordar que nos encontramos en las habitaciones del soberano pontífice. ¡Y qué soberano era Julio II! A un costado, la glorificación de las hazañas militares del Papa en la transparente alegoría de *La expulsión de Heliodoro*; en el otro, la representación de un milagro proyectado para hacer que incluso los más incrédulos acepten las enseñanzas de la religión.



Las virtudes cardinales y teológicas y la Ley

1508-1511

Fresco, ancho 660 cm

Sala de la Signatura, Ciudad del Vaticano.





Por primera vez Rafael, en la Sala de Heliodoro, confió gran parte de la obra a uno de sus colaboradores. Tomaba a Giulio Romano, en ese momento con veinte años, como su asistente.

La decoración de las “Salas” hubiera resultado más que suficiente para absorber a cualquier artista menos productivo y menos capaz que Rafael. Sin embargo, a pesar de lo colosal que resultó el trabajo hecho en la Sala de la Signatura y en la de Heliodoro, los frescos del Palacio Pontificio sumarían escasamente la mitad de las pinturas que Rafael realizara entre 1508 y 1513.

La Madona y el Niño con San Juan el Bautista
niño, conocido como La Madona Garvagh

c. 1509-1510

Óleo sobre madera, 38.9 x 32.9 cm

Galería Nacional, Londres.





Este período dio lugar a varios altares de proporciones monumentales, pinturas al óleo, varios retratos, los hermosos dibujos de *La muerte de Lucrecia* y de *La matanza de los inocentes*, reproducidos tan magistralmente en los grabados de Marcantonio Raimondi, etc. Además por esa época Rafael trabajaba como arquitecto.

Así como en las Madonas y en otras obras sobre la Sagrada Familia del período florentino, Rafael a menudo sacrificaba la expresión de los sentimientos religiosos por unos puramente humanos, como el amor materno o las alegrías de la infancia; en las composiciones realizadas en Roma, la religión recupera el papel supremo.

Madona de Loreto, conocido como La Madona del velo

1509-1510

Óleo sobre madera de álamo, 120 x 90 cm
Museo Condé, Chantilly.





El maestro Rafael retornaba a las preocupaciones de la escuela de Umbría, a pesar de la brillantez y del poder que había adquirido su estilo desde su época bajo la divisa de Perugino. Al trabajar bajo la mirada de la cabeza de la Iglesia, dirección de toda la cristiandad, intentaría otorgarles a los dogmas fundamentales cristianos toda la sublimidad de la que era capaz. Buscaba sobrepasarse a sí mismo y así lo hizo.

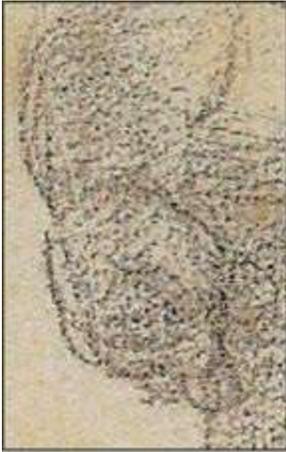


El Cardenal

c. 1510

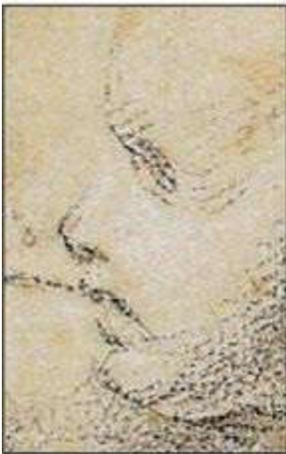
Óleo sobre madera, 79 x 61 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.





Rafael en la corte

El invierno de 1513 trajo para Rafael una dolorosa experiencia. El 20 de febrero moría su benefactor, aquel quien había sido el primero en confiarle una tarea digna de sus talentos, aquel tan severo e implacable con otros y que había demostrado una benevolencia casi paternal con el joven pintor. Rafael había pasado casi cuatro años y medio al servicio del Papa. Al comienzo temió que la muerte de Julio II pudiera retardar el avance de su éxito y posicionar en el trono pontifical alguien menos favorable a su arte.



Querubín sosteniendo una tableta



1510

Carboncillo, 22.5 x 15.4 cm
Palacio de Bellas Artes, Lille.





Pero el ascenso de León x pronto lo tranquilizó. A pesar de que el Papa no había profesado la más alta admiración por el talento del joven artista (Rafael había incluido su retrato en uno de los frescos de la Sala de la Signatura), había sido forzado por los ruegos de su séquito a que se interesara por él. En efecto, la exaltación de Rafael tuvo como resultado que la mayoría de sus amigos también fueron ascendidos a altas posiciones.



La Madona Alba

c. 1510

Óleo sobre madera transferido a lienzo, diámetro
94.5 cm

Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.





Incluso si no hubiera contado con estos devotos y poderosos amigos, Rafael con seguridad hubiera ganado igual de rápido el favor del nuevo Papa. No sólo se había convertido en el más famoso de todos los pintores, también se había convertido en un habilidoso cortesano. Forzado desde muy corta edad a abrirse paso por sí mismo, el joven de Urbino se había dado cuenta de la necesidad de desarrollar las cualidades que le había otorgado la naturaleza: amabilidad, cortesía y un encanto irresistible.

Retrato de Tommaso “Fedra” Inghirami

c. 1510

Óleo sobre madera, 89.5 x 62.5 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





A estas pronto agregó la flexibilidad. Cuando murió Julio II, el joven maestro poseía una perfecta comprensión de la realidad, tanto en lo referente a las cosas como a los hombres. Al moverse entre los círculos poderosos y eclesiásticos de Perugia, había adquirido excelentes maneras para el momento cuando regresó a Urbino. En Florencia se había iniciado en las intrigas del mundo artístico y en Roma, con Bramante como su mentor, en las de la corte pontifical.



Expulsión de Heliodoro del Templo

1512-1514

Fresco, ancho 750 cm

Sala de Heliodoro, Ciudad del Vaticano.





Los cuatro años que había pasado al servicio de aquel “déspota” conocido como Julio II lo había enseñado a doblegarse cuando resultara necesario, a navegar entre obstáculos y a buscar la más inteligente solución para todas las situaciones. Con un soberano como León X, las cualidades que más necesitaba probar eran la aprobación y la rapidez. El sucesor de Julio II llenó de trabajo a Rafael: un día el artista tenía que improvisar las decoraciones para un teatro; al siguiente, pintar la imagen de un elefante. Más adelante, se le pediría bosquejar el plano para una edificación o suministrar los bocetos para una medalla, etc.



Retrato del papa Julio II

1511

Óleo sobre madera de álamo, 108.7 x 81 cm
Galería Nacional, Londres.





La muerte de Bramante y las comisiones de León X

En este contexto, la muerte de Bramante en marzo de 1514, poco después de la ascensión del nuevo Papa, fue una gran desgracia para Rafael. No sólo lo privaba de un amigo devoto, un consejero perspicaz y experimentado y un segundo padre, sino que además le impuso la carga casi sobrehumana de dirigir las obras en San Pedro. Además, Rafael se convertía, como su maestro, en el superintendente general de las artes.



Madona de Foligno

1511-1512

Tempera sobre madera transferida a lienzo,

308 x 198 cm

Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.





Se vio obligado a manejar lápiz, pincel y compás, además a supervisar excavaciones arqueológicas y a organizar celebraciones especiales, todo al mismo tiempo. Pleno de la confianza que da la juventud y con su prodigiosa naturalidad, Rafael aceptaría las enormes tareas confiadas a él con alegría. Nunca hubo un atleta más dispuesto a la lucha, más alegre, más anhelante. El futuro habría de juzgar si había sobrestimado sus fuerzas o no.



La Madona y el Niño, San Juan y dos santos,
conocido como Madona dell'Impannata

1511-1516

Óleo sobre madera, 160 x 127 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenca.





En su afán por completar la decoración del Palacio Pontificio, León x quiso que Rafael, aun antes de terminar con las pinturas para las Salas, empezara con las de la Logia y manejar así dos enormes proyectos al mismo tiempo.

Cuando León x le asignó a Rafael la decoración del techo de la Logia con la historia del pueblo judío, la temática ya había sido establecida desde tiempo atrás. Imprimirle vida y una nueva elocuencia a un marco de trabajo ya prescrito sería la mayor preocupación para el artista.



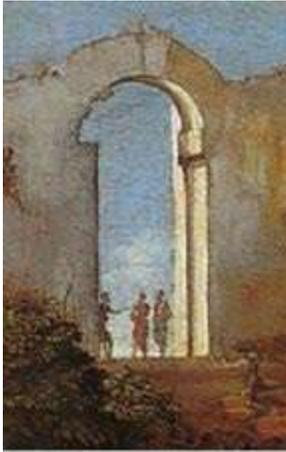
Misa de Bolsena

1512

Fresco, ancho 840 cm

Sala de Heliodoro, Ciudad del Vaticano.





Este hecho planteaba un problema doble. ¿Cómo interpretaba Rafael los textos sagrados? ¿Y hasta dónde se acomodó a los planes trazados por sus predecesores? Cuando comparamos los pasajes bíblicos con las composiciones de Rafael, nos vemos forzados antes que nada a admirar la tremenda flexibilidad de su genio: estos frescos parecen acomodarse de forma perfecta a los relatos bíblicos. De esta forma el artista se ha mantenido fiel a la aceptada interpretación de los textos y parece no haber hecho ninguna concesión a los requerimientos técnicos impuestos por el ámbito de la pintura.



La Madona y el Niño con San Juan niño, conocido como La Madona del velo o La Madona con diadema azul

c. 1512

Óleo sobre madera, 68 x 48 cm
Museo del Louvre, París.





Y no obstante, si uno se aproxima a estos frescos desde el punto de vista del mérito intrínseco de las composiciones, uno se siente tentado a pensar que mantenerse fiel a los textos fue la menor de las preocupaciones del artista, y que se preocupó primero y sobre todo por crear una obra decorativa pura y armoniosa. Vista desde esta doble perspectiva, la Logia podría contarse entre los milagros del arte. La ornamentación de la Logia ha sido considerada con toda justificación el más deslumbrante triunfo de la pintura decorativa.

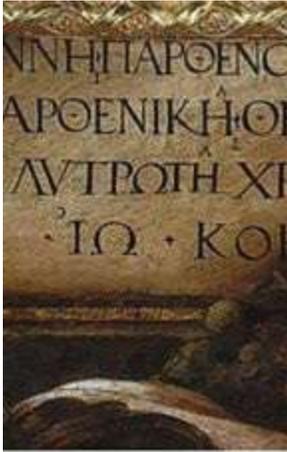
Triunfo de Galatea

c. 1512

Fresco.

Villa Farnesina, Roma.





La armonía del todo queda igualada sólo por la variedad infinita de detalles. Aquí uno admira una claridad verdaderamente clásica, allá lo que predomina es el capricho; es como si con una varita mágica el creador de estas maravillas consiguiera transportarnos a un mundo encantado. Las artes, los oficios y la naturaleza han sido acopladas en igual medida: lo grotesco se alterna con los paisajes, las flores con peces y pájaros (su alumno, Giovanni da Udine, aparentemente agregó a sus decoraciones un gran número de animales raros encontrados en la colección de fieras de León X), armas con instrumentos musicales, escenas de género con estampas mitológicas.

El profeta Isaías

c. 1512

Fresco, 205 x 155 cm
Iglesia de San Agustín, Roma.





Sin embargo, los detractores de León x lo criticaron por haber lo criticaron por haber comisionado a Rafael a llevar a cabo simples caricaturas de tapiz, rebajando por tanto la pintura al nivel de una industria y poniendo la riqueza de ese medio por debajo de la belleza estilística. Al asignarle una misión semejante a su artista favorito, el Papa, no obstante, seguía simplemente el camino marcado por algunos de los más ilustrados mecenas del siglo XV. Rafael, por su parte, al aceptar un papel que quizás algunos consideraban por debajo de él, podía invocar la autoridad de predecesores ilustres.

Querubín volando con flores



1512-1513

Papel gris satinado, carboncillo, retoques blancos,

23.6 x 17.2 cm

Palacio de Bellas Artes, Lille.





Los magníficos tejidos de Flandes, aquellos tapices de Arras a los que, en honor a su lugar de origen, los italianos habían dado el nombre de “aráis”, habían ganado desde tiempo atrás la admiración de los más perspicaces expertos de Italia. Durante muchos años, los talleres flamencos se veían a gatas para satisfacer todas las órdenes de sus clientes italianos.



El primer grupo de tapices estaban destinados para la Capilla Sixtina; iban a representar *Los Hechos de los Apóstoles*. Para este cuadro, Rafael buscó, mucho más que en sus otras composiciones, contrastes extremos y efectos dramáticos.



Madona Sixtina (La Madona Sistina)

1512-1513

Óleo sobre lienzo, 269.5 x 201 cm
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.





Para generar una impresión más fuerte en el espectador no dudó incluso en sacrificar aquella belleza de orden y aquella distinción de las figuras tan estimadas para él. Quería que por encima de todo lo vieran como un intérprete estricto de los textos sagrados, y en este sentido lo logró. Se podría decir que nadie había ingresado de forma tan profunda en el espíritu del Evangelio como él. Sus apóstoles son estos hombres de gran corazón, el gesto plebeyo y los rudos modales de aquellos que nos habla el Nuevo Testamento: pescadores y artesanos.



Encuentro entre León el Grande y Atila

1512-1514

Fresco, ancho 750 cm

Sala de Heliodoro, Ciudad del Vaticano.





Las dos primeras escenas, *La pesca milagrosa* y *El llamado de San Pedro*, poseen una sosegada simplicidad evangélica. No hay trajes brillantes, no hay estructuras suntuosas. El escenario para las dos forma parte de aquellos paisajes puros y tranquilos tan queridos por Rafael. La acción también aparece reducida a su expresión más básica: en una, San Pedro y otro discípulo adoran a Cristo, mientras sus compañeros se encuentran ocupados halando del agua la red repleta de pescados; en la otra, Cristo le entrega las llaves al Príncipe de los Apóstoles en presencia de los otros discípulos.



Retrato de mujer, conocido como La Velata

c. 1512-1516

Óleo sobre lienzo, 82 x 60.5 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Estas escenas son de las más solemnes que hayan narrado los Evangelios y aunque el artista hubiera eliminado todos los accesorios, peces, redes, cuerdas, ovejas, etc, o nos haya transportado a todos a un mundo idealizado, la naturaleza del tema habría justificado esta licencia.

Ninguno de estos modelos, que Rafael preparó con tanto cariño para los tapices, quedó rechazado para otras artes decorativas. Metalistería, escultura en madera, marquetería, mosaicos, cada uno a su momento se benefició de su atención. Pintó con su propia mano decorados para teatro.

La Sagrada Familia y San Juan el Bautista niño

c. 1513-1514

Óleo sobre papel de álamo, 154.5 x 114 cm
Museo Kunsthistorisches, Viena.





Incluso pudo haberle dado a Luca Della Robbia el diseño para los azulejos vidriados diseñados para embellecer el piso de la Loggia y varias de las habitaciones de los apartamentos papales. Su doble papel de pintor y arquitecto lo convertía en alguien particularmente apto para este trabajo, tarea a la que le impuso ese refinado sentido del gusto que distinguía todo lo que produjo. Si agregamos los motivos hechos para estos distintos oficios a los innumerables motivos ornamentales en sus frescos y pinturas, podremos reconocer con facilidad que Rafael ocupa un lugar en los anales de las artes decorativas tan prominente como el que ocupa en la propia pintura.



Estudio para La Madona con pescado

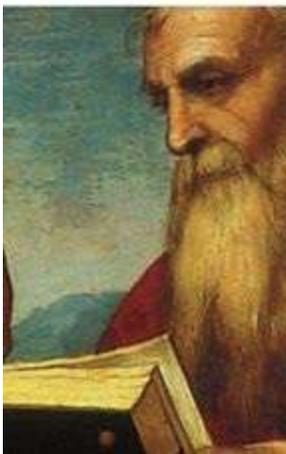
1513-1514

Lápiz rojo sobre trazos de lápiz negro, estilete a la izquierda,

22.7 x 26.3 cm

Galería Uffizi, Florencia.





Rafael no se sintió intimidado por heredar las funciones de Bramante. No hubo ninguna interrupción, entre 1514-1515, en su actividad como pintor; no hubo ninguna señal de fatiga. El entusiasmo con el que Rafael asumió sus nuevas obligaciones no decayó con los años. Para resumir, la contribución de Rafael en la reconstrucción de la basílica de San Pedro se limitó a ciertas obras secundarias. En la nave, el nuevo arquitecto jefe levantó los pilares, justo antes de aquellos bajo la cúpula, a una altura de aproximadamente doce metros.

La Sagrada Familia con Rafael, Tobías y San Jerónimo, conocido como La Madona con pescado

1513-1514

Óleo sobre madrea transferido a lienzo,
215 x 158 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid.





En el crucero sur, abovedó, en solitario o con la ayuda de Antonio da Sangallo, por lo menos uno de los dos arcos, en la pared trasera. En el crucero norte, resulta difícil decidir cuál de los pilares correspondientes es obra suya o de Bramante.

La terminación de la Logia, con la continuación de las obras en San Pedro, fue la tarea principal que le confió el Papa a Rafael. Esta parte del palacio apostólico había sido iniciada por Bramante bajo las órdenes de Julio II. Los trabajos de Rafael, con toda probabilidad, se limitaron a agregar un tercer piso, sostenido sólo por columnas.

Virgen de la tienda

1513-1514

Óleo sobre madera, 65,8 x 51.2 cm

Alte Pinakothek, Munich.





El primo del Papa, el cardenal Giulio de Medici (sobrino de Lorenzo el Magnífico), también escogió a Rafael como su arquitecto. Le pidió que trazara los planos para una villa que deseaba construir a las puertas de Roma en el monte Mario, la villa Madama. El arreglo de las pilastras jónicas, de la logia y de las arcadas que se extienden hasta la piscina en la terraza, merecen nuestra admiración. Como el templo construido en Rimini por L. B. Alberti, crean una sensación de grandeza sin poseer dimensiones colosales.



La Madona, el Niño y San Juan, conocido como La Madona de la silla o Madonna Della Seggiola (o Sedia)

c. 1513-1514

Óleo sobre madera, diámetro 71 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Los perfiles de los pedestales, las ventanas con parteluces de mármol blanco entrecruzados, el patio de entrada dispuesto en semicírculo, ayudan al efecto de la construcción. Aquí uno encuentra una simplicidad, una fluidez y una totalidad que demuestran las cualidades con las que Rafael dotó a sus estructuras.

Rafael y la Antigüedad



Antes de su llegada a Roma en 1508, Rafael apenas si había llevado a cabo algún estudio sistemático de las obras maestras del arte clásico.



Cuatro Sibilas



1513-1514

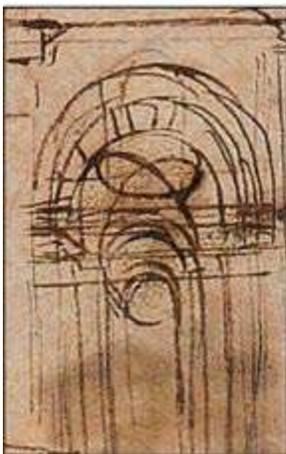
Fresco, ancho 615 cm

Santa María de la Paz, Roma.





Aunque había admirado en Urbino, Siena y Florencia las estatuas y los bajorrelieves griegos y romanos, no se había sentido obligado a imitar directamente aquellos monumentos; sólo una vez realizó en Siena un dibujo de un mármol griego, el grupo de las *Tres Gracias*, y esta copia resultó singularmente inepta. En Roma, todo esto cambió como por arte de magia: el piadoso y gentil pintor de Madonas se vio de repente fascinado por los héroes del paganismo.



Página de bocetos

1514

Plumilla y aguada marrón, rastros de carboncillo,
26.4 x 34.5 cm
Galería Uffizi, Florencia.





Creó, como ya lo hemos anotado, *La Escuela de Atenas* y *El Parnaso*, esas dos asombrosas visiones del mundo griego. De ahí en adelante, la Antigüedad clásica no encontró un seguidor más apasionado. Después de haber sido inspirado como artista, Rafael estudió este mundo como un arqueólogo, y al estilo clásico le dedicó sus últimos esfuerzos: la restitución de la Roma clásica, al lado de *La Transfiguración* y la Villa Madama, conforman los actos supremos de su brillante carrera, terminada tan pronto.



Fuego en el Borgo

1514-1517

Fresco, ancho 670 cm

Sala del incendio del Borgo, Ciudad del Vaticano





La influencia de la Antigüedad se manifiesta de tres maneras distintas en la obra de Rafael: a través de los cambios que se dan en su estilo, a través de la imitación de específicos modelos clásicos - pinturas, bajorrelieves o estatuas- y a través de la escogencia de temas tomados de la mitología griega y de la historia romana.

A fuerza de estudiar las obras clásicas, Rafael se familiarizó no sólo con los métodos y el estilo de sus predecesores griegos y romanos, sino también con sus ideas y creencias.



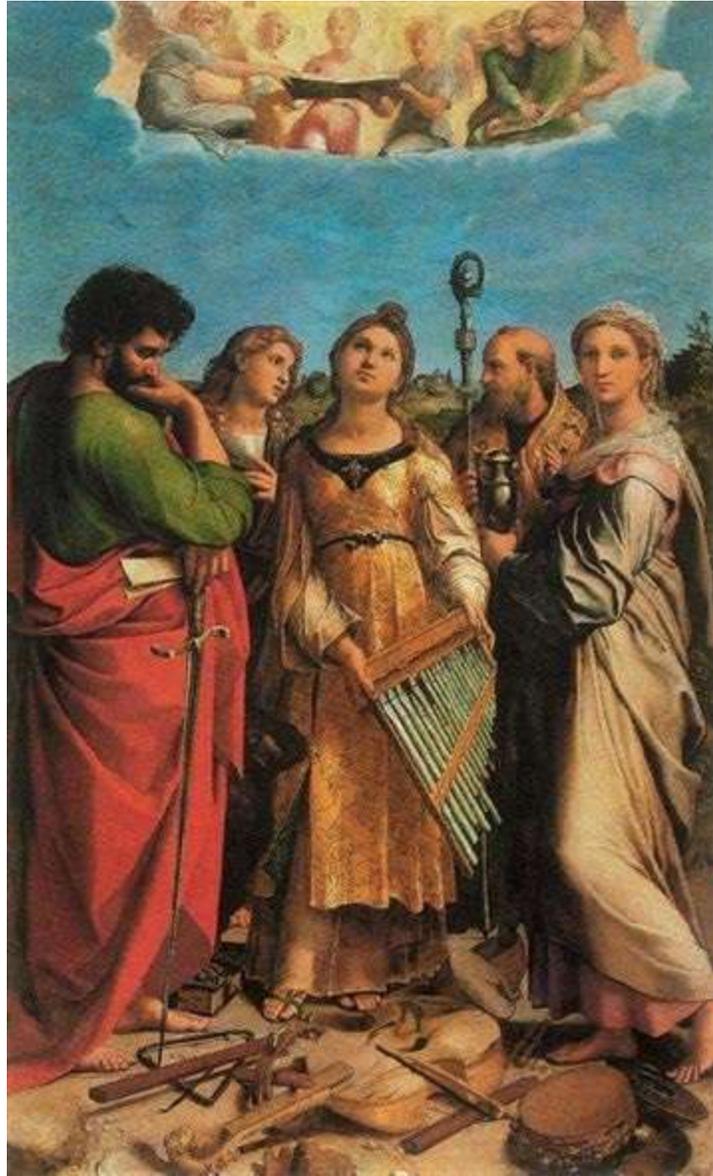
Santa Cecilia

1514

Óleo sobre madera transferido a lienzo,

238 x 150 cm

Pinacoteca Nacional, Bolonia.





Las ingeniosas ficciones de la mitología, las hazañas de los héroes glorificadas por Homero y Virgilio, renacieron para él con renovada intensidad. Los dioses del Olimpo llegarían para rivalizar con la cristiandad para llamar su atención y la Antigüedad le brindaría el material temático para sus composiciones más brillantes.

Este es el rostro doble que nos muestra Rafael, pero así como en la primera etapa el artista prevalece sobre el arqueólogo, observamos que el fenómeno contrario ocurrirá hacia el final de su vida.



Retrato de Baldassare Castiglione

1514-1515

Óleo sobre madera, 82 x 67 cm
Museo del Louvre, París.





No poco después de su llegada a Roma, Rafael tuvo oportunidad de demostrar su reverencia por las reliquias del pasado, fuera este pasado llamado la Antigüedad, la Edad Media, o el Renacimiento, y para revelar que además del artista había en él las creaciones del un arqueólogo. Julio II, en su entusiasmo por llenar el Vaticano con nuevas creaciones, le había dado a su artista favorito la orden de destruir los frescos de sus antecesores. Rafael no tuvo más opción que obedecer, pero deseó que al menos no se perdieran todos los vestigios de estas obras, tan importantes en la historia del arte, y mandó a hacer copias de partes de estas obras a Piero della Francesca.

Coronación de Carlomagno

1514-1517

Fresco, ancho 670 cm

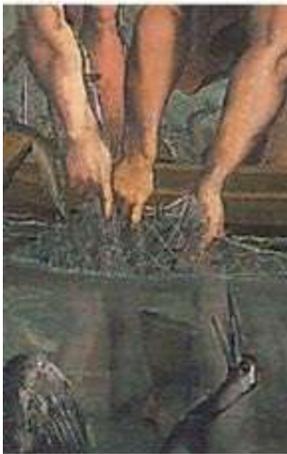
Sala del incendio del Borgo, Ciudad del Vaticano.





¡Qué magnífica lección para aquella horda de obsesivos destructores, aquellos vándalos que en ese momento atacaban los monumentos más venerables de Roma, tanto paganos como cristianos! Si se hubiera emulado el ejemplo de Rafael, si sus valores hubieran triunfado, contaríamos con una imagen, así fuera incompleta, de muchísimas obras maestras perdidas para siempre.

Aún así fue sólo hasta mucho más tarde que Rafael pudo ejercer una influencia más eficaz para la conservación y preservación de monumentos históricos.



La pesca milagrosa

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
302 x 309 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





Una orden dada por León X, fechada el 27 de agosto de 1515, le otorgaba, lo más probable por petición propia, el derecho a interceder contra la destrucción de cualquier pieza antigua de mármol que llevara una inscripción.

Rafael y Miguel Ángel

Después de los antiguos, el artista que ejerció la mayor, si no la más fértil, influencia en Rafael fue Miguel Ángel. Ya habíamos visto al joven de Urbino inspirándose en Florencia de los modelos creados por su artista hermano. Retomamos la historia de esta rivalidad épica desde el momento en que Rafael instaló su residencia en Roma.



Acusación de Cristo a Pedro

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
304 x 503 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





Cuando Rafael fue a las orillas del Tíber, Miguel Ángel ya llevaba trabajando varios meses en los frescos de la Capilla Sixtina. El recién llegado, por su parte, podía ver, en las Salas, la promesa de un futuro mucho más brillante. Parecía, por tanto, que, debido a que la tarea de cada uno estaba claramente definida, no podría surgir ningún conflicto entre los dos y que en sus mentes sólo habría espacio para una noble y fructífera colaboración.



Pero Rafael había sido llamado a Roma por intermediación de Bramante; este solo hecho ya era suficiente para convertirse en blanco de hostilidad por parte de Miguel Ángel.



Sacrificio en Lystria

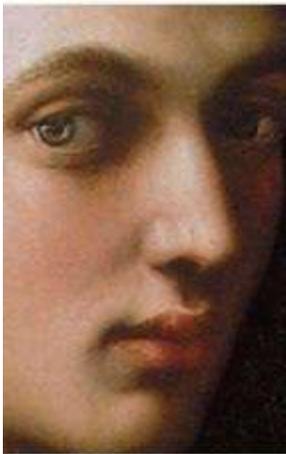
1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,

305 x 506 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.



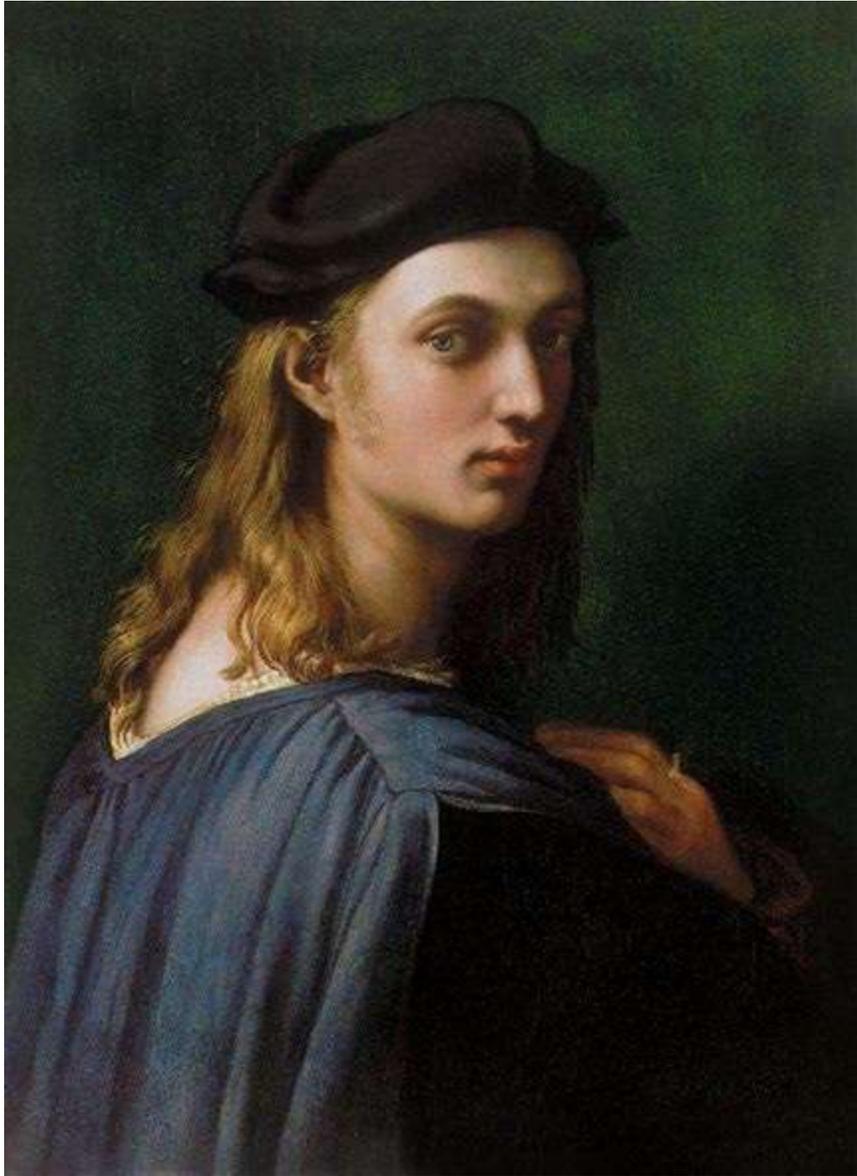


La enemistad entre el arquitecto de Urbino y el pintor-escultor de Florencia venía ya desde hacía varios años y con cada día que pasaba se tornaba cada vez más aguda. No resulta difícil ver cómo comenzó. Comisionado por Julio II para construir el mausoleo papal, Miguel Ángel había propuesto ponerlo en la galería iniciada por Nicolás V en la Basílica de San Pedro. Julio II les pidió a Bramante y a Sangallo a que evaluaran la propuesta; los dos presentaron contra propuestas en las que cada uno buscaba revertir la anterior, de forma que al final el Papa decidió revisar la obra de Nicolás V y reconstruir la basílica del todo.

Retrato de Bindo Altoviti

c. 1515

Óleo sobre madera, 59.7 x 43.8 cm
Colección Samuel H. Kress, Galería Nacional
de Arte,
Washington, D.C.





De esta forma, las esperanzas de Miguel Ángel se arruinaron; para él significó lo que llamaba la tragedia, la larga tragedia, de la tumba papal.

Agostino Chigi y los retratos

Después de Julio II y León X, el cliente que más a menudo buscaría el pincel de Rafael fue el acaudalado banquero y perspicaz coleccionista de arte Agostino Chigi. Son tan numerosas e importantes las obras que le comisionó al joven Sanzio que debemos prestarles atención especial a las mismas. Agostino Chigi ejerció una influencia considerable en las artes.



Retrato de muchacho

c. 1515

Óleo sobre madera, 43.8 x 29 cm
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza,
Madrid.





Su nombre está inextricablemente ligado al de Rafael y sus seguidores, los pintores Sebastiano del Piombo e Il Sodoma, y el arquitecto Peruzzi, para nombrar sólo los artistas verdaderamente destacados. El medio artístico en el que este banquero sienés se movía fue por tanto tan prestigioso e impresionante como el de los Papas, de quienes fue su contemporáneo. Rafael inició su relación con Chigi poco después de su llegada a Roma. Tan temprano como en 1515 diseñó para él dos fuentes para ser fundidas en bronce.



Curación del lisiado

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
304 x 504 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





Pero la mayor obra bajo sus auspicios fue *Galatea*, un fresco pintado en una de las habitaciones de su nueva villa.

Con sólo observar los temas tratados por Rafael durante este período, uno descubre un cambio fundamental. El artista, así haya sido por iniciativa propia o por el entusiasmo de sus clientes, abandonaría la simplicidad de composición que había preferido en el pasado. En lo sucesivo, las dos figuras tradicionales, la Madre y su hijo, ya no resultarían suficientes. Mientras aún se limitaba a las dos figuras en *La Madona del puente* y a *La Madona de los candelabros*, sintió como algo necesario introducir a San Juan niño en muchos otros cuadros.



Conversión del Procónsul

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
303 x 405 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





Pero esta única adición no lo satisfizo y *La Sagrada Familia* y *La Madona en la Gloria* se convirtieron en las formas con las que se sintió satisfecho para glorificar a la virgen María. Buscó además remplazar a las figuras de medio cuerpo por una pintura de cuerpo entero.

Lo sobrenatural, casi completamente ausente en las composiciones del periodo florentino (apenas un ángel ocasional), encontraba su merecido lugar en las pinturas de los años 1513 a 1520.



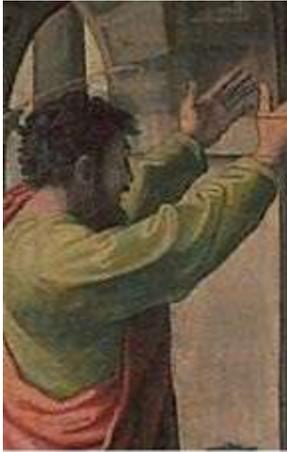
Muerte de Ananías

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
304 x 503 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





La Madona Foligno ya había confirmado un retorno a las tendencias a las que el maestro pagó tributo tan a menudo en Umbría, y a las que les había dado total rienda suelta en *La Coronación de la Virgen*, entre 1502 y 1504. De ahí en adelante, sus cuadros más importantes quedaron situados en las regiones celestiales e incluían santos. Necesitamos agregar que, en esta evolución, Rafael, así afirmara sus nuevas preferencias, se refrenó en cortar completamente con el pasado. Tanto por temperamento como por convicción se oponía a cualquier tipo de sistema, y se entregaba libremente a la inspiración de su genio, persuadido de que éste nunca lo llevaría por un camino equivocado.

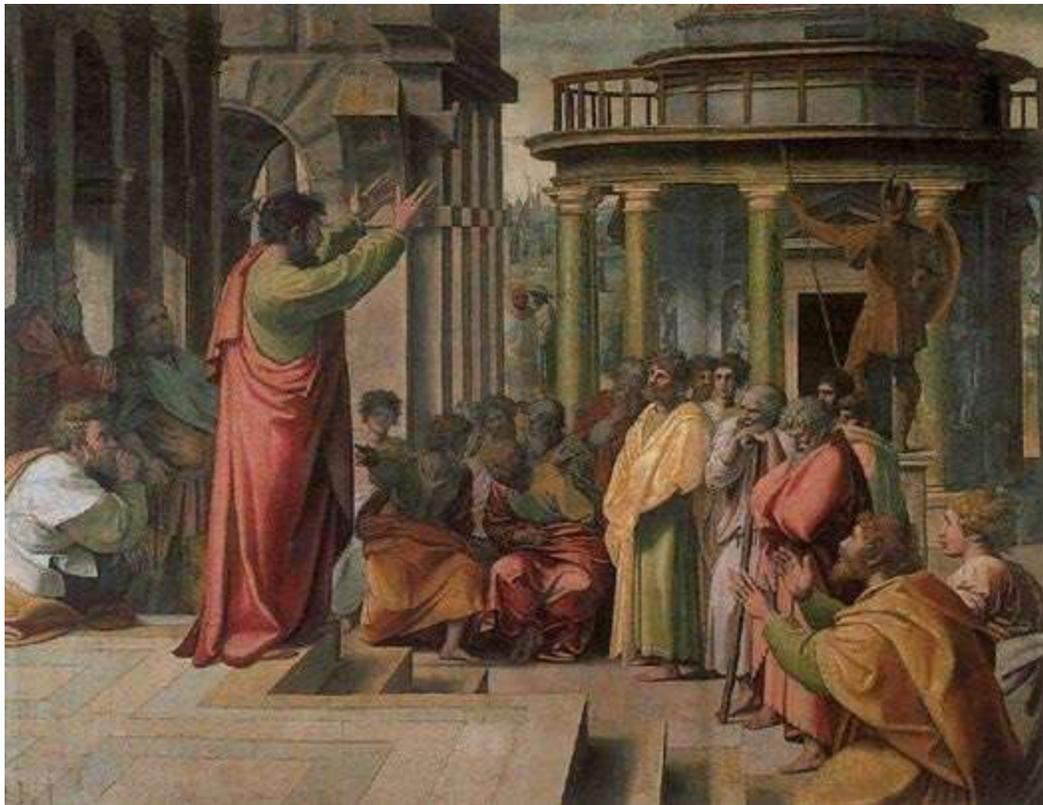


San Pablo predicando en Atenas

1515-1516

Carboncillo y pintura al temple en papel montado
sobre lienzo,
304 x 404 cm

Museo Victoria & Albert, Londres.





Tenemos la prueba de esto en *La Madona de la silla*. Si no hubiéramos sabido que lo realizó en Roma, ¿no habríamos pensado, por ser tan natural y espontáneo, que lo pintó a las orillas del Arno?



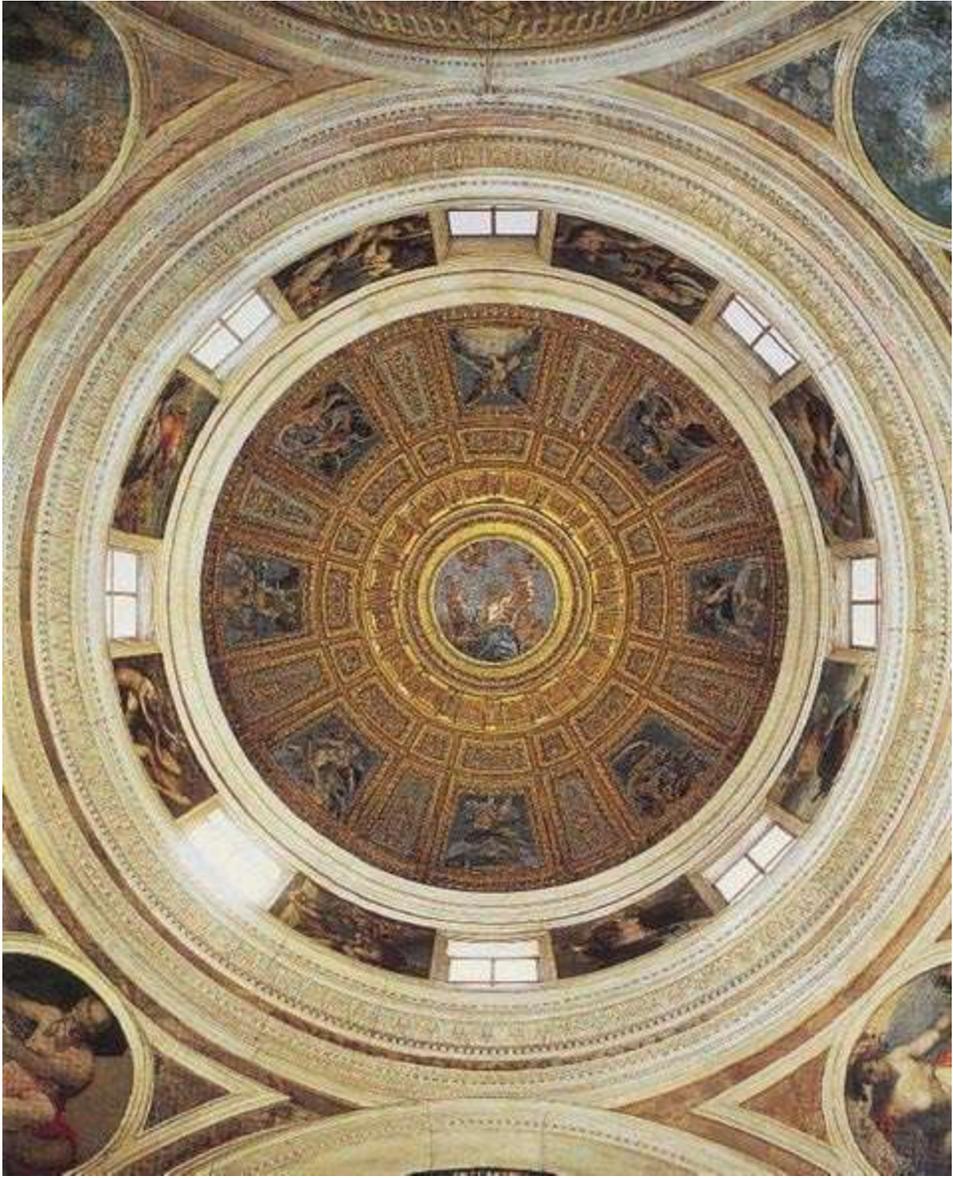
En *La gran Sagrada Familia* del Louvre, conocido durante tanto tiempo bajo el nombre de la *Sagrada Familia de Francisco I* (1518), la virgen María vuelve aparecer representada con los rasgos de una madre, más que con los de la Reina del Cielo. Admiramos en esta obra maestra, ejecutada con tanta fuerza y tan emocionalmente comunicativa, no sólo la ternura de la joven madre acercándose a su hijo, que se estira hacia ella con el rostro pleno de felicidad, sino también la majestad de San José y la gracia del ángel esparciendo flores sobre la sagrada pareja.



Dios Padre y los símbolos del Sol y de los Siete Planetas

1516

Mosaico de la cúpula de la Capilla Chigi
Santa María, Roma.





El amor maternal no ha hecho que María olvide aquella conmovedora modestia que Rafael le había otorgado tan cariñosamente con anterioridad. Después de una larga pausa volvemos a ver a la muchacha de Florencia, tan hermosa y casta a un mismo tiempo que podía ser la hermana y no la madre del niño a quien acaricia. El Niño también es como lo habíamos visto en los cuadros realizados a las orillas del Arno: aún no es consciente de su misión divina y no es más que un niño muy cariñoso.



Cristo cargando la Cruz

c. 1516

Óleo sobre madera transferido a lienzo,
318 x 229 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid.





Así, el sentimiento que había predominado en Rafael durante los maravillosos años de su juventud, durante el productivo período que va desde 1504 a 1508, regresó, pero con una mayor exaltación, en esta Sagrada Familia que pintó, la última, con toda probabilidad.

La más famosa de las madonas de Rafael, la perla del Museo de Dresden, *La Madona Sistina*, ha sido considerada la última de las representaciones de la Virgen por parte del maestro. En efecto, ¿qué otra obra maestra pudo haber sido más digna de coronar toda esta larga sucesión de composiciones en las que María es la heroína, y en la que la inspiración del artista crecía a medida que avanzaba?



La visión de Ezequiel

c. 1516-1518

Óleo sobre madera, 40.7 x 29.5 cm

Palacio Pitti, Galería Palatina y

Apartamentos Reales,

Florenia.





Infortunadamente, las teorías que más atrapan nuestra fantasía son a menudo las mismas que resultan menos aptas para una investigación más a fondo. Hoy, parece prevalecer la fecha de 1512-1513. El cuadro de Dresden se caracteriza en particular por la ausencia de tonos opacos y, entre otras cosas, del negro ahumado, que afecta las últimas obras de Rafael. Aquí el espectro es ligero y transparente, con un candor prodigioso (Fran Hals no habría podido pintar más abiertamente), y las figuras se ven plenas de frescura y libertad.

La Transfiguración

1516-1520

Témpera sobre madera, 400 x 279 cm
Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.





Un hecho notable: no existe un boceto conocido de la *Madona de San Sixto*. Parece haber surgido en un solo arrebató y haber sido pintado con vigor absoluto en un momento de inspiración sublime.

Al lado de la glorificación de la Virgen, también está la de los santos. En su interpretación del *Martirologio* o el de la *Leyenda dorada*, Rafael se rigió por principios semejantes a los que siguió para el éxito de sus Madonas y Sagradas Familias. Creaba de forma consistente figuras idealizadas, personificando las virtudes que consideraba más preciosas y unía la belleza con la verdad.



Hebe y Proserpina

1517

Rojo florentino con rastros de puntaseca,

25.7 x 16.4 cm

Museo Teylers, Haarlem.





Como en el pasado, el espectáculo de la lucha lo atrae menos que la del triunfo: en su *Santa Cecilia* y en su *Santa Margarita* hay espacio sólo para la bienaventuranza. Y sin embargo el elemento dramático no queda excluido: incluso cuando la acción queda reducida a su expresión más básica, el artista ha logrado, por medio de ingeniosos contrastes, inyectar a un mismo tiempo emoción y vivacidad e interés.

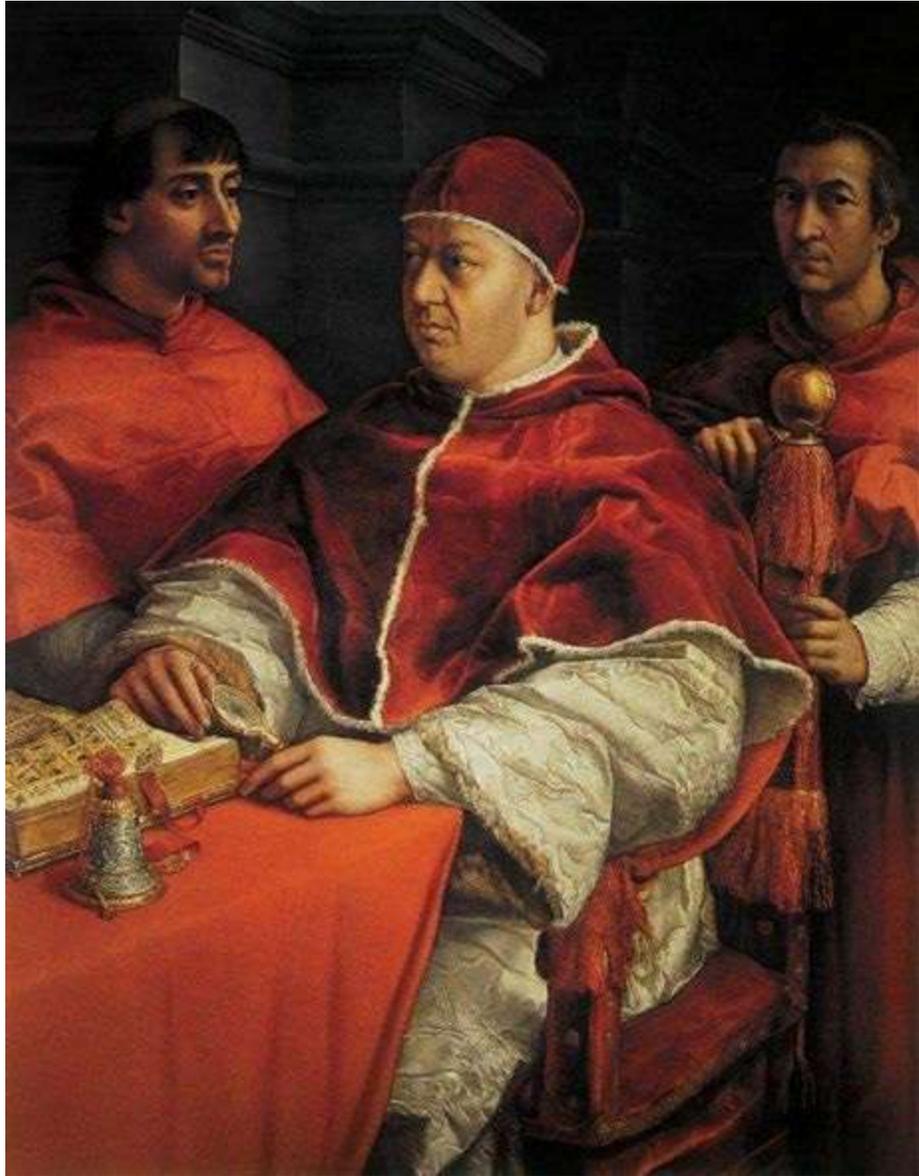
Santa Cecilia es la más famosa de estas pinturas y su reputación no es injustificada.



Retrato de León x con los cardenales Giulio de Medici y Luigi de Rossi

c. 1517

Óleo sobre madera, 154 x 119 cm
Galería Uffizi, Florencia.





No sólo por el vigor en su coloración o por la intensidad de su expresión que la obra maestra del Museo de Bolonia merece estar en una clase aparte, sino también por la grandiosidad de sus ideas. El concepto de este tema, tratado tantas veces antes de la época de Rafael, es supremamente original y brillante. Rompiendo con toda la tradición, el artista nos lleva hacia el vasto dominio de la armonía y nos sugiere horizontes sin término. Uno olvida la conmovedora leyenda de la noble joven mujer romana y sólo observa la espléndida glorificación de la música, el arte que ha sido puesto bajo su protección.

El consejo de los dioses

1517-1519

Fresco del techo de la Loggia de Psyche
Villa Farnesina, Roma.





San Miguel derrotando a Satanás (1518) es la última de estas composiciones que renovarían completamente el ideal religioso. Fue comisionado por León X, que lo quería para Francisco I, Gran Maestro de la orden de caballería puesta bajo el patronazgo del Arcángel.

El tema no difiere demasiado del *San Miguel* pintado tiempo atrás para Guidobaldo, Duque de Urbino. El arcángel, la cabeza y los brazos desnudos, el pecho cubierto por un suntuoso peto, desciende del cielo y, poniendo el pie sobre Satanás, se prepara para atravesarlo con la lanza (en el cuadro de 1504 aparece armado sólo con una espada).



Venus, Ceres y Juno

1517-1519

Fresco sobre cornisa en la Loggia de Psyque
Villa Farnesina, Roma.





Irradia una belleza divina y demuestra más desdén que furia contra su adversario, quien, tirado sobre el piso, se retuerce de rabia y dolor. En la representación del último cuadro, Rafael, aunque no transforma al ángel caído en un horrible dragón, como en la obra de 1504, mantiene su identidad de fauno, con sus cascos en forma de garra y su complexión muscular. De haber pintado el artista únicamente a Satanás, habría, como Milton, creado quizás el más hermoso de los ángeles. Esta concepción estaba en efecto en relación con las tendencias de Rafael; la había mostrado ya bastante, tanto en las Salas como en la Loggia, donde le otorgaba al Tentador los rasgos de una belleza perfecta.

Retrato de Lorenzo de Medici, Duque de Urbino



1518

Óleo sobre lienzo
Colección privada.





Pero en San Miguel el tema requería por sí mismo un agudo contraste entre lo horrible de Satanás y la gracia y la supremacía de su vencedor.

Con seguridad, Rafael no era menos apasionado que sus rivales frente a la búsqueda del ideal, pero era suficientemente pragmático como para buscar espacio para lo real. Era tanto el observador como el poeta, como ya lo hemos visto más de una vez. Exactitud, naturalismo en la postura, intensidad vital, estilo noble, comprensión psicológica perspicaz todas estas cualidades aparecen en grado supremo en sus retratos. De tal forma que sólo puede ser comparado con los más grandes pintores de retratos.

San Miguel dando muerte al Demonio, conocido como San Miguel el Grande

c. 1518

Óleo sobre madera transferido a lienzo,
268 x 160 cm

Museo del Louvre, París.





Baldassare Castiglione, escritor, cortesano y amigo del pintor, posó dos veces para Rafael. El primero de estos retratos, pintado entre 1514 y 1515, se encuentra ahora en el Louvre, y esta obra maestra es demasiado conocida como para que requiera una descripción. Simplemente recordemos la profusa admiración que le mostraron, en el siglo XVII los líderes de las escuelas flamenca y holandesa: Rubens y Rembrandt. En efecto, los dos insistieron en copiarlo.



A esta lista de obras de autenticidad incontestable a menudo se agrega un retrato que se encuentra en el Palacio Pitti, conocido como *La Velata (Mujer con velo)*.



Santa Margarita

1518

Óleo sobre madera transferido a lienzo,

178 x 122 cm

Museo del Louvre, París.





Los rasgos de la joven mujer, quien se cree era la amante de Rafael, de hecho muestra semejanzas con *La Madona de San Sixto*.

En su cuadro final, que puede considerarse como su última voluntad y su testamento artístico, Rafael retornaba a la historia de Cristo. Conocemos cómo surgió *La Transfiguración*: el cardenal de Medici, con deseos de otorgarle a la ciudad de Narbonne, donde Francisco I lo había nombrado obispo, un símbolo de su piedad y su magnificencia, comisionó dos altares en 1517, pensados para la catedral de la antigua ciudad gala.



San Miguel dando muerte al Demonio

1518

Tinta marrón, aguada marrón, cuadratura,
papel, carboncillo,
plumilla, 41.7 x 27.7 cm
Museo del Louvre, París.





Le pidió a Rafael que hiciera uno y a Sebastiano del Piombo el otro. ¿Era su intención crear una especie de competencia entre estos dos artistas, o los escogió únicamente en base a sus reputaciones? Es una pregunta difícil de contestar. Los contemporáneos vieron en la escogencia del Cardenal el deseo de comparar a los dos más eminentes practicantes de la pintura hecha en este tiempo en Roma.



La Transfiguración de Rafael no se parece a ninguna hecha con anterioridad y sin embargo, para revisar completamente el tema, el artista echó mano del método más natural y legítimo imaginable: simplemente releyó el Evangelio de San Mateo.



La Sagrada Familia, conocido como La Gran
Sagrada Familia de Francisco I

1518

Óleo sobre madera transferido a lienzo,
207 x 140 cm

Museo del Louvre, París.





En los versículos iniciales del capítulo 17, el evangelista describe el milagro del monte Tabor; en los versículos siguientes del mismo capítulo habla de un padre que lleva ante Jesús a su hijo epiléptico, a quienes los apóstoles que se habían quedado al pie de la montaña habían sido incapaces de curar. Rafael no hizo otra cosa que interpretar estrictamente el texto de San Mateo. Pero, como había logrado llegar más profundo en la comprensión de las Escrituras que sus antecesores, es bastante natural que las representara con una libertad y un poder desconocidos hasta ese momento.

Santa Margarita

c. 1518

Óleo sobre madera de álamo, 192 x 122 cm
Museo Kunsthistorisches, Viena.





Así, hasta su hora final Rafael verificaba la tradición por medio de su estudio personal.

La Transfiguración aún se encontraba en su estudio cuando Rafael murió. Vasari nos dice que esta última obra maestra fue puesta cerca del lecho de muerte y que todo el mundo presente estalló en sollozos al ver la obra, tan llena de vida, al lado del cuerpo sin vida de su creador.

Los últimos años de Rafael



Después de la ascensión de León X, la reputación de Rafael había crecido hasta el punto que las más poderosas cabezas coronadas competían por un simple estudio trazado por su pincel.



La Sagrada Familia encontrándose con San Juan niño, conocido como La Madona del Passeggio

Óleo y oro sobre paño, 90 x 63.3 cm
Galería Nacional de Escocia.





León X impondría un nuevo estándar de desconsideración al llenar al artista con comisiones: Rafael se vio obligado a satisfacerlo en todos sus caprichos, rebajándose, por ejemplo, al punto de pintar, de cuerpo entero, el elefante que le fue enviado al Papa por el rey de Portugal. Aún peor, se vio forzado a servir como instrumento de las intrigas políticas, como representar a Francisco I como Carlomagno, o pintar *San Miguel* y *La Sagrada Familia* para Lorenzo de Medici como regalo para el monarca francés, en 1518.



La Sagrada Familia en el roble



c. 1518

Óleo sobre madera, 144 x 110 cm

Museo del Prado, Madrid.





Al estudiar las relaciones de Rafael con sus alumnos, resulta difícil decir dónde empezaba el papel del maestro y dónde terminaba el del amigo. La escuela de Rafael de hecho se convirtió en su familia; compartía su afecto, fue introducida en sus secretos y, en una ocasión, sabía suficiente para hacerse el de la vista gorda ante la debilidad de aquel gran hombre.

El relato de los últimos momentos de Rafael y de su muerte súbita aún sigue siendo bastante oscuro. Lo cierto es que si la muerte del joven maestro fue causada por los excesos, estos fueron sobre todo excesos de trabajo.



La Sagrada Familia, conocido como La Perla

c. 1518

Óleo sobre madera, 147.4 x 116 cm

Museo del Prado, Madrid.





La constitución más fuerte no hubiera podido soportar el peso de tan prodigiosa labor, la misma que se vio obligado a repetir todos los días.

La enfermedad lo atacó muy pronto. El 20 de marzo Rafael le había prometido al Duque de Ferrara unos bocetos para chimeneas. El 24 de marzo firmaba la promesa de compra por las tierras de San Blasio. El 6 de abril había muerto. Todo nos lleva a creer que fue arrastrado por una de esas perniciosas fiebres tan frecuentes en Roma.



Retrato doble



c. 1516

Óleo sobre lienzo, 77 x 111 cm

Galería Doria, Roma.





En cuanto a la versión dada por el siempre descuidado Missirini, según la cual Rafael habría muerto de pleuresía por haber corrido demasiado rápido hasta el Vaticano cuando fue llamado por León X, no merece ninguna credibilidad.

Desde los primeros días de su enfermedad, la ansiedad fue grande entre la corte pontifical. El Papa, se dijo, envió mensajeros por lo menos seis veces para saber noticias sobre el paciente y para prodigarle consolación. Sin embargo, a pesar de la velocidad con la que progresaba la enfermedad, Rafael aún tuvo la fuerza necesaria para poner sus asuntos en orden.



Retrato del artista con amigo



c. 1519

Óleo sobre lienzo, 99 x 83 cm

Museo del Louvre, París.





Su testamento nos dará un último ejemplo de la refinada agudeza de sus sentimientos, del espíritu de equidad y de la benevolencia que había detrás del más pequeño de sus gestos. No olvidó a ninguno de sus amigos y dejó en consecuencia el legado más apropiado para los gustos o las necesidades de cada uno.

Rafael murió un Viernes Santo, el día de su cumpleaños, entre las nueve y las diez de la noche. Tenía exactamente treinta y siete años. El duelo fue inmenso tanto en Roma como en toda Italia. León x lloró desconsoladamente.



La Fornarina

1520

Óleo sobre madera, 87 x 63 cm
Palacio Barberini, Galería de Arte Antigo, Roma.





La gente de la época quedó impresionada por el hecho de que esta súbita muerte coincidió con la aparición de grietas en la Loggia del Vaticano y lo tomó como un portento divino.

“Durante estos días”, escribió un contemporáneo, “el palacio del Papa ha amenazado con colapsar y su Santidad se ha tenido que trasladar a las habitaciones del Cardenal Cibo. Se dice que no es el peso del piso adicional de galerías lo que ha ocasionado este accidente, sino que debe verse como una premonición de la muerte de uno de quienes las decoraron”.



Madona y Niño, conocido como La Madona Hertz

—————
c. 1520

Óleo sobre madera, 36 x 30.5 cm

Palacio Barberini, Galería de Arte Antiguo, Roma.





La inspiración y el trabajo duro comparten por igual los triunfos de esta breve pero plena carrera. Hasta su hora final Rafael no dejó de investigar y de luchar: la decadencia se consumó el día que sus seguidores sustituyeron las soluciones ya confeccionadas por la apasionada inventiva de la que él le había dado el ejemplo. Su inspiración nunca se debilitó: *La batalla de Constantino* y *La Transfiguración* pueden compararse, por su grandeza de pensamiento y por su poderoso estilo, con las más vívidas y vigorosas obras de la juventud de Rafael.



La Sagrada Familia con San Juan, conocido como
La Madona de la rosa

c. 1520

Óleo sobre lienzo, 103 x 84 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Lista de ilustraciones

A

[Acusación de Cristo a Pedro](#)

[Alegoría, conocido como La visión del caballero](#)

[Ángel sosteniendo un filacterio](#)

[Apolo y Marsias](#)

[Autorretrato](#)

C

[Cabeza de muchacho con gorra](#)

[Cabeza y hombros de mujer, en perfil de tres cuartos mirando hacia la izquierda, con brazos cruzados](#)

[El Cardenal](#)

[El consejo de los dioses](#)

[Conversión del Procónsul](#)

[Coronación de Carlomagno](#)

[La Coronación de la Virgen](#)

[La Coronación de la Virgen, conocido como La Madona Monteluce](#)

[Cristo cargando la Cruz](#)

[Cristo crucificado con la Virgen María, santos y ángeles](#)

[Cuatro Sibilas](#)

[Curación del lisiado](#)

D

[Los desposorios de la Virgen](#)

[Dios Padre y los símbolos del Sol y de los Siete Planetas](#)

[Disputa del Santo Sacramento](#)

E

[Encuentro entre León el Grande y Atila](#)

[La Escuela de Atenas](#)

[Estudio para la Disputa del Santo Sacramento](#)

[Estudio para La Madona con pescado](#)

[Expulsión de Heliodoro del Templo](#)

F/ G

[Filosofía](#)

[La Fornarina](#)

[Fuego en el Borgo](#)

[Guerrero a caballo con escudo](#)

H

[Hebe y Proserpina](#)

[Hombre desnudo sentado tocando la Lira da Braccio \(estudio para Apolo en el Parnaso a la derecha, detalle del brazo y del instrumento\)](#)

J/L

[Justicia](#)

[Leda y el cisne](#)

M

[La Madona Alba](#)

[La Madona alimentando el Niño, sentada en el campo, conocido como Madona Sergardi](#)

[Madona de Foligno](#)

[Madona de Loreto, conocido como La Madona del velo](#)

[La Madona de Orleáns](#)

[La Madona del jilguero](#)

[Madona del prado, conocido como Madona Belvedere](#)

[La Madona, el Niño y San Juan, conocido como La Madona de la silla o Madonna Della Seggiola \(o Sedia\)](#)

[La Madonna, José e Isabel con el Niño Jesús y Juan el Bautista, conocido como La Sagrada Familia Canigiani](#)

[Madona Sixtina \(La Madonna Sistina\)](#)

[La Madonna y el Niño con San Juan el Bautista niño, conocido como La bella jardinera](#)

[La Madonna y el Niño con San Juan el Bautista niño, conocido como La Madonna Garvagh](#)

[La Madonna y el Niño con San Juan niño, conocido como La Madonna del velo o La Madonna con diadema azul](#)

[La Madonna y el Niño entronizados con Santos \(Altar Colonna\)](#)

[La Madonna y el Niño, San Juan y dos santos, conocido como Madonna dell'Impannata](#)

[Madona y Niño, con ángel y San Juan niño, conocido como Madonna Terranuova](#)

[Madona y Niño, conocido como La gran Madonna Niccolini-Cowper](#)

[Madona y Niño, conocido como La Madonna Conestabile](#)

[Madona y Niño, conocido como La Madonna Hertz](#)

[Madona y Niño, conocido la Madonna Tempi](#)

[Madona y Niño, conocido como La pequeña Madonna Cowper](#)

[Madona y el Niño conocido como Madonna Granduca](#)

[Madona y Niño, conocido como Madonna Bridgewater](#)

[Madona y el Niño entronizados con San Juan el Bautista y San Nicolas de Bari, conocida como Madonna Ansidei](#)

[Madona y Niño entronizados con santos, conocido como La Madonna del dosel](#)

[Misa de Bolsena](#)

[Muerte de Ananías](#)

O/ P

[Ocho hombres desnudos sitiando Perugia](#)

[Página de bocetos](#)

[El Parnaso](#)

[La pesca milagrosa](#)

[Poesía](#)

Portador de estandarte
El profeta Isaías

Q

[Querubín sosteniendo una tableta](#)

[Querubín volando con flores](#)

R

[Retrato de Agnolo Doni](#)

[Retrato de Baldassare Castiglione](#)

[Retrato de Bindo Altoviti](#)

[Retrato de Elisabetta Gonzaga](#)

[Retrato de León x con los cardenales Giulio de Medici y Luigi de Rossi](#)

[Retrato de Lorenzo de Medici, Duque de Urbino](#)

[Retrato de Magdalena Doni](#)

[Retrato de muchacho](#)

[Retrato de mujer, conocido como La Donna Gravida](#)

[Retrato de una mujer, conocido como La Muta](#)

[Retrato de mujer, conocido como La Velata](#)

[Retrato de mujer joven, conocido como La dama y el unicornio](#)

[Retrato de Pietro Bembo](#)

[Retrato de Tommaso “Fedra” Inghirami](#)

[Retrato de un joven sosteniendo una manzana](#)

[Retrato del artista con amigo](#)

[Retrato del Dogo Leonardo Loredan](#)

[Retrato del papa Julio II](#)

[Retrato doble](#)

S

[Sacrificio en Lystria](#)

[La Sagrada Familia con el cordero](#)

[La Sagrada Familia con Rafael, Tobías y San Jerónimo, conocido como](#)

[La Madona con pescado](#)

[La Sagrada Familia con San José lampiño](#)

[La Sagrada Familia con San Juan, conocido como La Madona de la rosa](#)

[La Sagrada Familia con una palmera](#)

[La Sagrada Familia, conocido como La Gran Sagrada Familia de Francisco I](#)
[La Sagrada Familia, conocido como La Perla](#)
[La Sagrada Familia en el campo con San Juan el Bautista, Santa Ana y San Joaquín, conocido como La Sagrada Familia con la granada](#)
[La Sagrada Familia en el roble](#)
[La Sagrada Familia encontrándose con San Juan niño, conocido como La Madona del Passeggio](#)
[La Sagrada Familia y San Juan el Bautista niño](#)
[San Jorge y el dragón](#)
[San Jorge y el dragón, conocido como El pequeño San Jorge](#)
[San Miguel dando muerte al Demonio](#)
[San Miguel dando muerte al Demonio, conocido como San Miguel el Grande](#)
[San Miguel y el Demonio, conocido como El pequeño San Miguel](#)
[San Pablo predicando en Atenas](#)
[Santa Catalina de Alejandría](#)
[Santa Cecilia](#)
[Santa Margarita](#)
[Santa Margarita](#)
[El Santo Entierro, conocido como Descendimiento Borghese](#)

T

[La Transfiguración](#)
[Las Tres Gracias](#)
[Triunfo de Galatea](#)

V

[Venus, Ceres y Juno](#)
[Virgen de la tienda](#)
[Virgen de los claveles conocido como Madonna dei Garofani](#)
[La Virgen y el Niño con libro](#)
[Las virtudes cardinales y teológicas y la Ley](#)
[La visión de Ezequiel](#)