

RAFAEL ⁽¹⁾

No más que dos generaciones hace, era común oír llamar a Italia por los extranjeros el país de la belleza, del arte, de la armonía, del amor; la patria de las ciencias, y, para usar las palabras de Tasso:

*la sede
del amor vero e della vera fede*

No han desaparecido todavía de la circulación todos los libros que hablaban de Italia en tales términos.

Sus condiciones políticas no eran buenas; no estaba, como hoy, unida, y algunas provincias continuaban bajo el dominio de los extranjeros; pero también de esta inferioridad se consolaba pensando, con un escritor célebre en aquellos tiempos, que le había cabido entre las naciones el destino del sol, en el que no cesa la lucha de los elementos, para que los planetas no carezcan de calor ni de luz.

Quien hablaba entonces de Dante, o de Petrarca, o de Ariosto, o de Maquiavello, o de Galileo, o de uno cualquiera de nuestros mil grandes maestros de música y pintura; o de nuestros grandes escultores; o de Colón, o de Vespuccio; — quien celebraba a aquellos hombres de muchas almas, del Renacimiento, — cuales Alberti, Brunelleschi, Leonardo, Miguel Angel, — estaba seguro de ser escuchado con gusto, aunque se hallara entre extranjeros, porque todo aquel pueblo de gigantes considerábase como internacional y perteneciente a la civilización en general, más bien que en particular a Italia.

Pero hoy las cosas han cambiado, y desde que Italia tie-

(1) Conferencia leída en el Anfiteatro de la Facultad, el 21 de junio ppdo.

ne vida nacional y parece reclamar aquellas glorias para sí sola, se diría que los extranjeros se empeñan en deprimirlas. Además de esto, también en Italia se trabaja hoy para quitarnos — según la expresión de Dario Capa — el arte, la ciencia y la conciencia.

* * *

La verdad es que las pocas charlas que les voy a leer sobre Rafael no merecen prefacio tan lúgubre. Pero, antes de hacerles arrepentir de la buena opinión que han mostrado ustedes tener de mí, llevándome nuevamente a este estrado, permítanme mandar un “hasta la vista” al doctor Lafone Quedo, que con su sonrisa tan característica seguía la lectura de mis divagaciones sobre Cervantes. No es de buen agüero hablar en público el mismo día de tal entierro, y parecería hasta indiferencia; pero lo inesperado del caso nos ha de disculpar.

Rafael es un ejemplo de felicidad casi único en la historia; y, a juzgar por él, se diría que no hay ni malignidad en las cosas, ni envidia entre los hombres. La naturaleza se mostró artista delicada en componerle las facciones y tejerle el organismo: hubo de forjárselo con una materia sin inercia, porque Rafael no conoció ni el reposo ni el cansancio; una materia dócil en extremo, porque nunca supo de dificultades e imperfecciones. Su nota característica fué, para valerme de una expresión de Zola, la producción fácil, abundante y perfecta; y, en cuanto a los hombres, le escoltaron como un triunfo toda la vida, le cargaron de dones y coronas, y le hicieron, muerto, una apoteosis, llevándolo al Panteón, donde su tumba en el espesor de la pared. está indicada por este dístico:

*Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
rerum magna parens et moriente, mori.*

“Aquí está aquel Rafael, viviendo el cual la naturaleza temió ser vencida, y morir con él cuando murió.

La fortuna, por su parte, no podía elegirle para nacer, lugar y tiempo más apropiado; el mismo azar quiso marcarle con una singular coincidencia, haciendo que muriera en Viernes Santo como había nacido.

* * *

¿Fué Rafael el más grande de los pintores? A quien me hiciese esta pregunta contestaría como el príncipe Massini a Napoleón, cuando éste le preguntó un día si era verdad que su familia descendía de Fabio Máximo: “Majestad — repuso el príncipe — son cosas muy difíciles de averiguar; pero puedo asegurarle que así se afirma desde hace dos mil años”.

Se proclama a Rafael príncipe de los pintores, casi a voz unánime, desde cuatrocientos años. Para algunos, sin embargo, la voz del pueblo no es la voz de Dios.

En *Roma*, de Emilio Zola, un joven ambiguo, pálido, lamproño, que se encuentra en el Vaticano, allá entre el *Juicio* de Miguel Angel y las *Estancias* de Rafael, no tiene ojos más que para Botticelli. Es la repugnancia artística de la impotencia contra la fecundidad sana, — dice Zola. Alude el novelista a los prerrafaelitas, que pretendían conducir la pintura a los artistas anteriores a Sanzio.

* * *

Pero no siempre es cuestión de *snobismo*. Hay muchos que sienten mayor admiración por una calidad sobresaliente, que por el equilibrio de la perfección, y para ellos ciertos rasgos de Velázquez, de naturalidad incomparable, o las carnes tibias y transparentes, de Tiziano, lo valen todo. ¿Qué hacer?

¿Quién podía prohibir a Morgan que se enamorara del *Amor sagrado y profano*, de Tiziano, hasta ofrecer por él seis millones quinientas mil pesetas? Mas, aun prescindiendo del temple y gusto individuales, no se puede negar que Hermann Cohen está en lo cierto al afirmar, en su *Estética*, que los genios que nos parecen más grandes son aquellos que reúnen las dos caras o notas del arte, o, como él dice, los dos elementos del sentimiento estético, lo *sublime* y el *humor*, — cuales Esquilo, Shakespeare, Dante, Miguel Angel.

Esto no es óbice para que toda la antigüedad viera realizado en Sófocles el ideal trágico mejor que en Esquilo, aunque, como a Rafael, le falta el humor. Mas no se trata ahora del genio, sino tan sólo de la pintura.

Quisiéramos saber, de labios de persona competente, qué se ha de pensar acerca del fallo de la opinión pública que asigna a Rafael el primer puesto entre los pintores.

* * *

Haremos caso omiso de la crítica romántica. Sabido es que para ella lo descompuesto, lo violento, lo desproporcionado, lo extravagante, son los caracteres del genio. A propósito de los románticos, me parece notable un pasaje de Víctor Hugo en *El Rin*. Descendía el poeta en diligencia por una barranca cerca de Estrasburgo; era de mañana, y a la oscuridad de la hora se añadía una niebla tupida que envolvía al carruaje. “Delante, dice, tenía a Francia; atrás, a Alemania; Suiza, a la izquierda; Bélgica, a la derecha, y yo no veía nada: aquello, exclama, era sublime, y no creo haber experimentado en mi vida emoción más intensa”. Así es: el romántico, en la naturaleza, como en la obra de arte, no ve sino lo que él mismo pone en ella.

Si se prescinde del romanticismo y el *snobismo*; si se hace caso omiso de los juicios dictados por el amor patrio o por prejuicios y razones ajenos al arte, puede afirmarse que Rafael ocupa todavía, en la pintura, el puesto supremo que le asignaron sus contemporáneos.

Parecerá oponerse a esta afirmación el juicio de Vasari, gran escritor y pintor valioso él mismo; pero no se ha de olvidar que Vasari era toscano, y que entonces cualquier alabanza tributada a otra región pareciale a Toscana que se le robaba a ella. Además, para Vasari, que adoraba a Miguel Angel, la admiración por Rafael era una ofensa hecha a su ídolo.

Pero, en fin, ¿qué dice el historiador? Dice que, joven, Rafael se asimiló la manera de Perugino, su maestro, mejorándolo en el dibujo, en el color y en la composición. El *Sposalizio* es de aquella edad; lo pintó a los 21 años (1504),

Después, agrega, se esforzó en apropiarse lo mejor de la manera de Leonardo, a quien, en el sentir de muchos, sigue afirmando Vasari, superó "*con la gracia y en no sé qué natural facilidad*", aunque, en su propio sentir, fué inferior "en cierto fundamento terrible de conceptos y grandeza". (¡Bah, no es gran cosa!) Empezó después, continúa, a despojarse de la manera de Perugino, y, para emular a Miguel Angel en el desnudo, a estudiar anatomía. Así, al cabo de pocos meses, conocía en tal materia todo lo que era posible saber. Sin embargo, comprendió que no igualaría a Miguel Angel en esta parte, y entonces se propuso superarlo en lo demás. Mas, agrega Vasari, también en el desnudo se acercó más que nadie a la perfección de aquél.

Vamos, es el caso de Temístocles. Cuando se trató de designar al capitán que más se había ilustrado en la batalla de Salamina, cada uno de los caudillos de las varias ciudades nombróse primero a sí mismo y designó segundo a Temístocles, que resultó primero por todos aquellos segundos.

* * *

He aquí con qué, según Vasari, compensó Rafael su supuesta inferioridad en el desnudo: "con la hermosura del atavío de sus figuras... con hacer que algunas se pierdan en lo obscuro y otras avancen en la claridad... con la belleza de las cabezas de hombres, muchachos y mujeres, dándoles en ocasiones movimiento y gallardía...; con dar importancia a la fuga de los caballos en la batalla; hacer fieros a los soldados; representar toda clase de animales, y hacer retratos tan parecidos y vivos que los originales se reconocían en ellos;... cuidó los paños, las colgaduras, los yelmos, las armaduras, el tocado de las mujeres, el cabello, la barba;... pintó vasos, árboles, grutas, lluvias, rayos, cielos despejados, noches, claridades de luna, resplandores de sol;..." y (fíjense en estas palabras) "*al cuidado de la composición añadió variedad y extravagancia de perspectivas y paisajes*".

* * *

Según se acaba de ver, para consolarse de no ser sino el segundo en el desnudo, inventó Rafael poco menos que toda la pintura. Vamos, si la perspectiva, si la división en varios términos, son extravagancias; si la hermosura de las cabezas, si el parecido con los retratos, son cosa de nada; si la naturaleza entera, si la vida son cosas secundarias, ¿en qué consiste la pintura? Vasari no habla sin embargo al azar, según parecería a primera vista: no es que los demás pintores y Miguel Angel descuidaran en absoluto todo aquello en lo cual sobresalió Rafael, pero lo aceptaban como una necesidad, sin darle mayor importancia. Vasari no veía más allá de Miguel Angel, y éste, como los griegos, trataba a la pintura como a la escultura.

Ese ideal estatuario era considerado clásico por los partidarios de Buonarotti. Con Rafael empieza a mostrarse, en la pintura, la naturaleza, que debía en lo sucesivo sobreponerse casi al dibujo.

Se equivoca, empero, el historiador al señalar en la dificultad de Rafael para el desnudo la causa de aquella novedad. Tan fácil, tan familiar era para éste el desnudo, que frecuentemente, como en *La Transfiguración*, pintaba antes desnudas las figuras, vistiéndolas después.

Y puesto que he nombrado a *La Transfiguración*, conste que venció en el concurso, con esta tabla, a Sebastián del Piombo — considerado sin igual en el colorido — y a Andrés del Sarto, que ayudaba de tapadillo a Sebastián y que, en el sentir del mismo Vasari, no tuvo quien le igualara en el dibujo.

* * *

La pintura para Leonardo es la reina de las artes. Como la música, no sintió el influjo directo y avasallador de la antigüedad. Sólo hoy poseemos pinturas antiguas de cierto valor (las del polario de Tiberio); y en cuanto a la música antigua, es todavía un problema. Tal vez por estas mismas causas ambas

artes llegaron a alturas ni sospechadas siquiera por los griegos. Sólo indirectamente, por medio de la escultura y los bajorrelieves, ejerció Grecia alguna influencia también en la pintura, como se advierte sobre todo en Miguel Angel.

Objeto de la escultura es la vida cual se demuestra y florece en el cuerpo humano; pero objeto de la pintura en Italia —ya desde el principio, con Cimabue, — es la expresión de los sentimientos. La pintura a la vida añade el alma, y en la expresión de esta última nadie iguala a Rafael. No hay movimiento psíquico, por delicado y complejo que sea, no representado por su pincel; y de ahí que el valor de sus retratos sea inapreciable. Hermann Cohen estudia el retrato de León X, mediante el cual conocemos a este personaje mejor que con todas las historias de su tiempo.

Tan viva era en Rafael la intuición del alma, que (a juicio de personas nada inclinadas a la exageración) en *La escuela de Atenas*, por poco que uno esté familiarizado con los filósofos griegos, los reconoce a primera vista. A *Dante* lo conocemos por la intuición que de sus facciones tuvo Rafael. Hoy poseemos, es verdad, el retrato debido a Giotto: es la misma cara, algo más joven. Sin embargo, se sigue reproduciendo preferentemente el retrato rafaelesco.

* * *

Los dibujos demuestran que también Rafael iba, lápiz en mano, por las calles en busca de tipos; pero cuando pintaba, eran las formaciones de su divina imaginación las que, evocadas por el sujeto, aparecían fijadas en la tabla o en la pared.

Dió los diseños de los célebres *Gobelinos* del Vaticano; de los cartones, uno se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, otros en Londres. Se diría que hubiera corrido con el carbón sobre una pauta, y la línea procede tan firme, que no se advierte ni una borradura.

Miguel Angel veía la figura en el mármol y esculpir era para él descubrirla, quitar del bloque lo que la envolvía. Rafael la veía en la pared y pintar era seguirla con el pincel.

* * *

El nombre de Rafael es legión. Todo un pueblo de figuras salió de su fantasía; todas típicas, todas con facciones y expresiones distintas, y, sin embargo, con cierto aire de familia, lo que se le achaca como un defecto!

No existían entonces ni escuela ni academias de pintura: juez era el pueblo; críticos los maestros, que fallaban según las normas del arte; de la estética, que pretende substituir la guía del sentimiento por no sé qué presuntos principios, no se conocía ni el nombre. “Yo sigo, dice Rafael en su admirable carta a Castiglioni, cierta idea que tengo de la belleza”; he aquí todas sus teorías. No se exigían, por tanto, a un artista cosas superiores a la condición humana, y que cambiara, en cada obra, su modo de sentir y ejecutar. El pintor se formaba su manera, como el poeta su estilo.

* * *

Hasta dónde llegue la potencia de este genio, en crear tipos y variar la expresión de un mismo afecto, lo demuestra su *Biblia*. Es la ilustración de toda la Sagrada Escritura, que cubre la bóveda y la pared de un largo pórtico, en el cuarto piso del Vaticano.

Inventó entonces, para encuadrar cada episodio, aquella clase de ornato que se denomina “rafaelesco”: una vegetación fantástica que brota de una fauna artísticamente monstruosa, definida por alguien “un delirio de la belleza”. La reproducción más conocida es la del célebre grabador Longhi.

Tenía Rafael un séquito de centenares de discípulos, que trabajaban con él o por él, una corte que el papa costeara. Para los eruditos, enjambre zumbón y molesto como las moscas, es una satisfacción dejar doquiera la señal de su paso. Los sacerdotes con el pecado, los médicos con los microbios, los eruditos con las dudas, contaminan y envenenan toda fuente de deleite. Se discute, pues, si estas pinturas son o no de mano

de Rafael. Para nosotros es de Rafael cuanto la tradición indica como suyo.

* * *

Rafael es otro nombre de la belleza, y éste constituye el privilegio del arte intuitivo italiano. Por la reflexión y el discurso — dice un filósofo — se llega al concepto de la cosa, sombra de una sombra, pero nunca a su existencia. En arte, la razón y el programa no llevarán jamás a la belleza. La razón natural, esto es, Virgilio, sírvele de guía a Dante hasta la cumbre del purgatorio; la razón revelada, Beatriz, lo acompaña hasta el último cerco del paraíso, y allí lo deja: sólo la intuición mística, personificada en Bernardo, lo eleva a la visión de Dios.

* * *

Mas, tanto como por la variedad, lo característico, lo bello de la creación, sobresale Rafael en lo sublime del concepto. Para juzgarlo desde este punto de vista, hay que estudiarlo en la segunda de las *estancias vaticanas*, la de la signatura que de él toman nombre, y en los grandes cuadros, *El espasmo de Sicilia*, la *Transfiguración*, la *Santa Cecilia*, etc.

Pintó las *estancias* o *salas*, en aquella lucha titánica con Miguel Angel (*piú che mortal, angel divino*), que duró casi todo el reinado de Julio II. Las dos obras maestras de la sala referida son *La escuela de Atenas* y *La disputa del Sacramento*, aquella, la más bella visión humana, ésta tal vez la más sublime. Fuera del mérito artístico, asombra en estos grandes lienzos de pared la erudición; ello es que entonces en Italia, en Roma sobre todo, era más difícil encontrar un ignorante que hoy un docto. Los grandes humanistas amaban hacerse guías y consejeros de los artistas.

La disputa del Sacramento fué pintada primero. Bastarán algunas indicaciones para dar idea de su composición. Una llanura; un altar en el medio, con el Sacramento, y, a derecha e izquierda, separados en dos bandos para significar la discrepancia de las opiniones, los doctores, ya sentados, ya de pie en todas las actitudes posibles de la meditación.

Es allí en donde Rafael dió muestra de su independencia, pintando entre los doctores a aquel mismo Savonarola ahorcado y quemado pocos años antes, por obra de Alejandro VI. Pintó también a Dante, el enemigo del poder temporal de los papas, y esto bajo aquel pontífice guerrero que puede considerarse como su principal fundador. El papa, con todo el lujo de sus paramentos, está a la izquierda del espectador.

Sobre la asamblea terrenal se extiende una nube y, en el medio de otra asamblea, — celestial, — la figura del Cristo. Su mirada es la mirada del misterio. Parece como si oyera lo que en tierra se discute y estuviese esperando la sentencia que se va a pronunciar. Es la mirada misma con que Cristo debió de estar aguardando la resolución de los doce apóstoles, cuando, anunciado por primera vez el nuevo misterio, la muchedumbre y sus muchos discípulos se escandalizaron y apartáronse de él murmurando: "dura es esta palabra", y no quedaron sino los doce; entonces, vuelto a ellos, Cristo "¿y vosotros, dijo, no os vais?". — Pues mira aquí como hubo de mirar en aquel momento. Poco antes había dicho que nadie llega al Padre sino por él, y por eso está como delante del Padre; y también, en la misma ocasión, había hablado del Espíritu, el cual en la parte superior del cuadro aparece como centro de una media rueda, de rayos dorados, por los que el Espíritu lanza como una explosión de figuras de ángeles, que se dirían ir formándose en su descenso por los rayos y componen luego una corona.

Los frescos de las *estancias* fueron reproducidos, en admirables grabados, por Morgen, cuyo nombre era también Rafael. La luz entra por el lado de Oriente, y un espejo ustórico, móvil, la concentra sobre la parte de los frescos que están copiando pintores de todas las naciones.

No se creería que el mismo pincel trazara los desnudos del palacio Farnese.

* * *

Quisiera darles una idea del *Espasmo de Sicilia*, sobre todo porque en ningún otro cuadro aparece mejor el poder mágico de pintar el movimiento que tenía Rafael. El buque

que debía llevar la tabla a Sicilia naufragó, y ya se daba el cuadro por perdido, cuando, después de unos meses, viósel entrar en el puerto de Palermo, empujado por las olas. Es notable en este cuadro también el color intenso.

El color es la materia, es lo que de realidad concreta a las cosas. Los cuadros de los grandes coloristas, Tiziano, v. gr., son todos de entonación oscura y casi tenebrosa. Rafael ama más la luz que los colores, prefiere generalmente los colores encendidos por la luz.

En el cuadro aludido, además del movimiento, se diría que pinta la frescura de aquel débil alborar. Mas como todas estas visiones se hallan doquier reproducidas, pásolas por alto.

Cuando Hermann Cohen dice que la naturaleza humana es el objeto de la pintura, piensa en Rafael: en *El espasmo de Sicilia* — que en Madrid, donde se conserva, llaman a secas *El pasmo*. — En él hállase el poema del amor materno. Y son cuadros por el estilo los que hacen a la pintura superior a la más sublime poesía, en la expresión de los afectos. La música, dirán, es más eficaz; pero la música comunica directamente la emoción más que expresarla: el calor produce la planta, pero es la luz la que nos la muestra.

Quisiera hablar, asimismo, de la *Santa Cecilia*, de Boloña, que fué trasladada de la tabla al lienzo; mas, como dije, es por todos conocida.

* * *

Como arquitecto daba prueba Rafael de las mismas cualidades. Sucedió a su maestro y conterráneo Bramante — espíritu igualmente sereno y luminoso, — como director de los trabajos de la San Pedro. De edificios suyos no creo que haya sino el palacio Vidoni, en Roma, y de su obra como escultor no existe sino un ensayo en la iglesia de Santa María del Pueblo.

* * *

Volviendo al pintor, diré que nadie tuvo tan vivo el sentimiento de la belleza femenina, el amor de sus formas y de su alma. No me salgan con las Venus griegas: son formas her-

mosas, pero ambiguas. En los griegos como en los muchachos, — dice Lombroso, — el instinto genético no estaba todavía enteramente diferenciado.

Rafael ama sanamente a la mujer, y si sus *madonnas*, depositando en el medio a los niños dioses, se tomaran de las manos, les compondrían en torno la más perfecta corona de hermosa.

Todas son igualmente bellas, tales, que viéndolas París se hubiera quedado con la manzana en la mano. Todas tienen diverso tipo, profundamente estudiado, y como no hay entre ellas más aire de familia que la belleza, es forzoso admitir que Rafael copiaba del natural.

No menciona a la Fornarina, que, por mi parte, no reconozco en su supuesto retrato de la galería Barberini. Podemos estar seguros de que aquella dichosa mujer hubo de ser no menos bella que buena. La Fornarina de las tarjetas debió de ser la lavandera de la Gioconda. Respetémosla: todos debemos a Rafael horas de encanto; sólo fué acreedora la Fornarina.

* * *

De las vírgenes, según expresé, ninguna es más bella que otra: son tipos distintos. Sin embargo, la *Virgen de Foligno* tiene en su favor algún voto más de personas entendidas.

Antes que Pío X hiciese llevar el piso bajo las pinturas, estaba la *Virgen de Foligno* sola, con la gran tabla de *La Transfiguración*, en un salón de la pinacoteca, colgada de la pared, frente a la ventana. Está campada en aire, sobre un paisaje de frescura maravillosa de la *Umbría verde*, el paisaje de Foligno, que levanta allá en el fondo su campanario. Se ve bajo la Virgen la trayectoria de un bólido, aparecido precisamente por ese entonces. Es una belleza sin molicie, y no sin cierta gracia austera.

Mas comprenderán lo ridículo que sería si pretendiera volver a pintar yo con la palabra lo que tan bien Rafael hizo con el pincel.

F. CAPELLO.