

Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, 1504. Hitos de la Historia del Arte quinientos años después

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento Historia del Arte II (Moderno)
disuarez@ghis.ucm.es

RESUMEN

Semblanzas, más de obras claves y sus significados, en relación a ese año 1504, que a sus autores, por otra parte suficientemente conocidos como son Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio. Referente constante es Florencia en dicha data, glosándose las siguientes obras: el «David» de Miguel Ángel, la «Batalla de Anghiari» de Leonardo, la «Batalla de Cascina» de Miguel Ángel y los «Desposorios o Matrimonio de la Virgen» de Rafael.

Palabras clave: Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Florencia.

Leonardo, Michelangelo and Raphael, 1504. Masterpieces of the History of Art five hundred years after

ABSTRACT

Reflexions, more of key works and its meaning, about this year 1504, than to its authors, on the other hand sufficiently known as they are Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti and Raphael Sanzio. Florence is refering constant in this year, commenting upon the following works: the «David» by Michelangelo, the «Battle of Anghiari» by Leonardo, the «Battle of Cascina» by Michelangelo and the «Mariage of the Virgin» by Raphael.

Key words: Leonardo, Michelangelo, Raphael, Florence.

He presentado aquí una introducción sin oropeles, no he pasado revista alguna de vuestras cualidades tan numerosas como grandísimas, y he hecho una cosa que quien os y me conozca seguro que no despreciará. Actúaís, pues, por cuenta vuestra, de forma que vuestra virtud se difundirá con indiscutible fama por doquier, consiguiendo ampliamente el premio de la gloria para la posteridad; no necesitáis el apoyo de nadie más en esta empresa.

Leon Battista ALBERTI¹.

¹ Proemio del *Momus*, escrito durante la década 1440-1450; citamos por Alberti 2002:9-10.

Una cita albertiana como la reseñada, constituye seguramente el adecuado y más cabal preámbulo de los comentarios que aquí iniciamos; diríamos que, al respecto, no es posible una mejor introducción ni más cualificada que la extraída del bagaje literario del grandísimo artista, pensador, escritor y humanista del *Quattrocento*². Su adecuación puede, además, ser total; basta cambiar los sujetos de la misma —que en el texto albertiano son los príncipes, su labor y responsabilidad para con el Estado y la Sociedad— por estos auténticos príncipes de las artes y de la cultura occidental, sobre los que pretendemos reflexionar, concretándonos a aspectos de su trayectoria artística referidos a 1504 y como homenaje en el oportuno quinto centenario, sin hacer de los mismos una exhaustiva presentación que, en el sentido de la cita introductoria, no es precisa: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael —lacónicamente así, con sus nombres propios— no necesitan el apoyo de nadie ni de nada; se autodefinen *per se* y *per se* permanecen entre nosotros como adalides y referentes indispensables.

Punto focal de las siguientes líneas será la Florencia de 1504, o en un sentido más amplio y de contexto, la república florentina o *Signoria* florentina que vive una inusitada aunque efímera etapa de esplendor, tras la primera caída de los Medici en 1494, *arrabbiati* y *piagnoni* pugnando por el efectivo control de la ciudad del Arno, la ejecución de Savonarola en 1498 y la desaparición, en 1503 con la muerte del papa Alejandro VI, de la constante amenaza de César Borgia; en suma, una década convulsa preñada de crisis de todo tipo que, ahora en 1504, con Pier Soderini como *gonfaloniere* —y la colaboración como secretario de Maquiavelo—, es superada y Florencia, en un último estertor durante el cual parece recuperar su glorioso y reciente pasado —indiscutiblemente había liderado la cultura renacentista durante el *Quattrocento*—, dé pautas decisivas para el siglo XVI, cuya cabeza, no obstante, va a ser Roma desde el decisivo pontificado (1503-1513) de Julio II. De esta refulgente y renacida Florencia van a ser, en el ámbito artístico, auténticos protagonistas Leonardo da Vinci (Vinci, Florencia: 1452-Cloux, Francia: 1519), Miguel Ángel Buonarroti (Caprese, Florencia: 1475-Roma: 1564) y Rafael Sanzio (Urbino: 1483-Roma: 1520).

Una vez concluido, y desechada su prevista ubicación sobre uno de los contrafuertes de la Catedral, es colocado ante el palacio de la *Signoria* el «David» (1501-1504) de Miguel Ángel. Obra clave y decisiva en la trayectoria profesional del artista de Caprese, es, al tiempo, tremendamente significativa de ese álgido momento florentino que señalábamos. El encargo de esta escultura, hecho a un joven Miguel Ángel recién tornado a su patria que, no obstante con sólo veintiséis años en 1501, ya contaba con un bagaje artístico-cultural más que notorio, que en 1499 había concluido su «Piedad» vaticana³, suponía además un exigente reto muy en consonancia con su temperamento: dar forma y vida a una estatua de tamaño colosal —más de cuatro metros de altura— a partir de un excepcional bloque mármoleo, por dimensiones y calidad matérica, ya mitificado en los ambientes culturales florentinos, y ya esbozado tras el encargo de la obra en 1464 a Agostino di Duccio y en 1475 a Anto-

² Pretende ser, asimismo, esta cita un recuerdo-referencia a Leon Battista Alberti (1404-1472) en el sexto centenario de su nacimiento.

³ En relación con Miguel Ángel y su amplísima bibliografía, véase por ejemplo, Heusinger 1995.

nio Rossellino. La empresa en ningún caso llegó a buen fin, pero acometer el ya conocido como bloque de Agostino di Duccio, suponía una dificultad añadida para Miguel Ángel (Cosmo 1997:22).

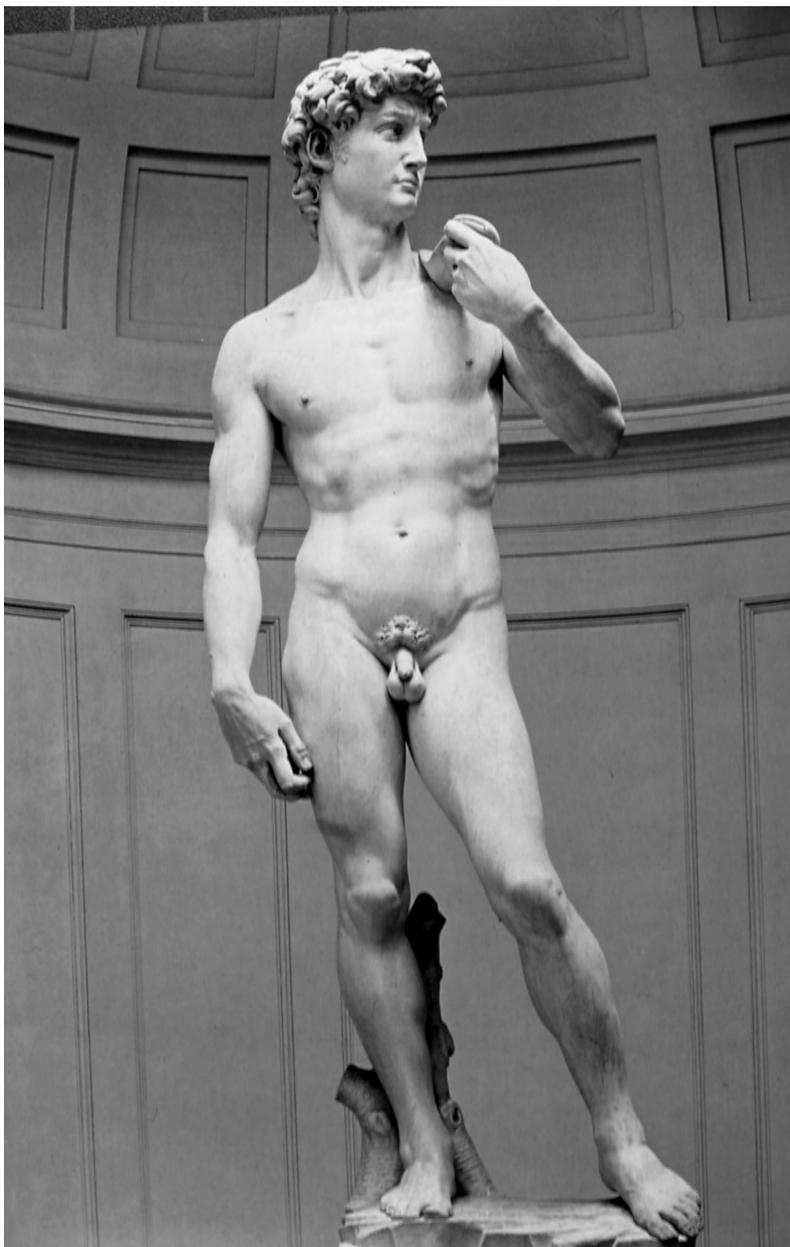


Lámina 1: Miguel Ángel, «David», 1501-1504. Florencia, Galleria dell'Accademia.

Al parecer, dicho bloque y por ende el encargo de la *Opera del Duomo* de Florencia, era algo apetecido también, en 1501, por Leonardo, asimismo recién vuelto a su patria (Brion 2002:253), afamado y con un periplo artístico importante tras sí, habiendo culminando su primer período milanés (1482-1499) en la corte de Ludovico Sforza el Moro, singularmente refrendado por su «Cena» en el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán. Por tanto, una *gara* artística entre Leonardo y Miguel Ángel previa a la inmediatamente siguiente de las pinturas para el palacio de la *Signoria* que, y ahora en las opciones sobre el lugar de colocación del «David», se produce de nuevo en 1504. Acabada esta obra maestra y ante sus cualidades excepcionales se decide no instalarla en la Catedral como comentábamos, abriéndose un debate público al respecto, al que fueron convocadas las mayores personalidades de la época en el campo artístico e intelectual, como Giuliano da Sangallo y, desde luego, Leonardo. El lugar quedó claro inmediatamente: la plaza de la *Signoria*; faltaba sólo por resolver si junto a la entrada del palacio —tal como se hizo— según pretendía, al parecer, el propio Miguel Ángel⁴, y que es el lugar que ocupa la réplica actual, pues desde el 31 de julio de 1873, el original se custodia en la Galleria dell'Accademia de Florencia; o bajo la Loggia del Orcagna o dei Lanzi, como al parecer opinaba Leonardo (Fregolent 2003:99).

Como puede intuirse por lo comentado, estaríamos muy lejos de la realidad si no viéramos en el encargo y realización del «David», a pesar de hacerse por la Catedral, una dimensión eminentemente cívica de los mismos, recuperando, en este sentido, la mejor tradición *quattrocentesca* florentina de concursos, debates o encargos al unísono y en *confronto*, con memorables momentos y obras, de, por ejemplo, Brunelleschi-Ghiberti (Concurso 1401 para las Segundas Puertas del Baptisterio (Suárez Quevedo 2003) o Donatello-Luca della Robbia (Cantorías para la Catedral).

Una estatua tan colosal⁵ no había sido esculpida desde la Antigüedad, e inmediatamente fue asociada a la propia Florencia y a la defensa de sus libertades, constituyéndose en un icono y referente cívicos, en su momento coadyuvados por la propia *Signoria*, una vez más, en lucha contra Pisa; es decir, al margen de la historia bíblica, un sentido evidentemente laico en su significación. Respecto a sus ilustres precedentes *quattrocentistas* (Donatello, Verrocchio) que representan al héroe triunfante —la presencia de la cabeza de Goliat lo atestigua— el de Miguel Ángel, es todo tensión previa, todo potencia y no acto y, en este sentido, con una dimensión más humana del héroe que aún está recabando y acumulando todas sus fuerzas, toda su vida interior, antes de la lucha, antes del golpe definitivo, y que queda plasmado en la concentración, pasión interna —casi ira— y *terribilità* del rostro, así como en la contracción de músculos y tendones en un estudio anatómico riguroso y completo. El cuerpo humano masculino desnudo, como ideal estético que permite mostrar las divisiones de sus partes, fundamentalmente mediante músculos y pliegues, recurrir como referentes a las esculturas de la Antigüedad —singularmente los mundos

⁴ En su momento, la nitidez de formas y el pulido mármol del «David», hacía contraste con las irregularidades del lienzo de la antigua muralla allí existente, la denominada «scabra».

⁵ *Il gigante di Fiorenza* le denomina Giorgio Vasari en sus *Vite* (ed. giuntina, Florencia, 1568; Vasari 1997:1211). Recientemente restaurado se expone, ya este 2004, en toda su plenitud primigenia.

helenístico y romano— donde la idea de prototipos con base en la naturaleza quedan plasmados pero de forma idealizada, expresando la máxima miguelangelesca de *venustas* como referente en el mundo visible del mundo de las Ideas; es decir, en claves neopláticas absolutamente optimistas y exultantes.

Toda la cerrada definición plástica miguelangelesca de este mármol, parece estar concebida como:

Incarnazione della Fortezza e dell'Ira, simboli civici delle virtù del popolo e della giovane repubblica fiorentina. L'eroe è dunque la rappresentazione simbolica di un concetto, di un'idea che si incarna nella storia (Contardi 1999:7).

Cáusticamente se refería, al parecer, Maquiavelo a Pier Soderini como poseedor de más gusto artístico que de dotes políticas. Sin entrar a valorar estas últimas sí que es de reconocer el primero, aunque sólo sea por los encargos, auspiciados por el *gonfaloniere*, de sendas pinturas de batallas a Leonardo y Miguel Ángel, «Anghiari» y «Cascina» respectivamente, a realizar en la entonces denominada *Sala del Gran Consiglio* del Palazzo Vecchio, construida entre 1495 y 1498. Hubiera sido el más perfecto parangón entre estos artistas y sus obras, de sus intereses figurativos, estéticos y culturales, c. 1504; parangón buscado y calculado con toda probabilidad por los comitentes en sus encargos. La rehabilitación vasariana acometida en 1563, en el hoy denominado *Salone dei Cinquecento*, nos priva de ver lo poco que Leonardo llegó a pintar de su obra. Desgarrado el cartón de Miguel Ángel en 1512 al retorno de los Medici a Florencia, sólo podemos conocer, y de algún modo reconstruir ambas obras a través de copias, estampas y diseños autógrafos. Hemos perdido así las dos obras que para Benvenuto Cellini *mentre che stettero in piedi furono la scuola del mondo* (Pedretti 1998:25).

La *Signoria* florentina que tras su vuelta ya ocupaba a Leonardo en obras de ingeniería y arquitectura, decide a fines de 1503, ratificándolo al año siguiente, encargarle la «Batalla de Anghiari», obviamente favorable a los florentinos, y que había supuesto la huida del gran *condottiero* Niccolò Piccinino, en 1440, al frente del ejército milanés. En esta obra Leonardo trabaja hasta mayo de 1506 en que parte a Milán quedando incompleta. En 1504 encarga la *Signoria* florentina a Miguel Ángel su «Batalla de Cascina», otro evento bélico victorioso —en esta ocasión bajo el mando del *condottiero* Giovanni Acuto— para los florentinos, de 1364, sobre los pisanos, de la que sólo realizaría el cartón abandonando Florencia en marzo de 1505, tras la llamada de Julio II que entonces le encarga su sepulcro, en principio, para el nuevo San Pedro del Vaticano.

Se trata, pues, de pintura de historia diversamente resuelta por ambos artistas por no decir de forma opuesta; el principal problema formal era la articulación coordinada en una amplia superficie⁶, a ambos lados de la tribuna del *gonfaloniere*, de muchas figuras en movimiento.

⁶ Con bastante incertidumbre, al menos siete metros de largo contaba la superficie de pared prevista para la «Batalla de Cascina». Probablemente el espacio destinado a la pintura de Leonardo fue el de los actuales accesos a los apartamentos ducales, con una zona de pared de dieciocho metros de anchura por ocho de altura; en cualquier caso, tres veces la superficie de la «Cena» de Milán.

De la «Batalla de Anghiari», Leonardo realizó el cartón, una tabla experimental con la lucha por el estandarte del duque de Milán y, desde luego, varios estudios preparatorios de ambas obras. Asimismo llegó a pintar en la pared correspondiente del palacio de la *Signoria* parte de la obra, presumiblemente esa «Lucha por el Estandarte», que debía ser la escena central. Como en el caso de la «Cena» de Milán, el experimentalismo en la técnica pictórica ensayada aquí por Leonardo tuvo funestas consecuencias desde su ejecución, tanto en la tabla como en el fresco, bien por problemas de secado de pintura —y en el caso del fresco, de su soporte de estuco—, bien por el adulteramiento del óleo de semilla de lino⁷.

Al parecer contando con el asesoramiento del propio Maquiavelo, adecuando el relato histórico a los intereses y propaganda políticos florentinos, Leonardo concibe su «Batalla de Anghiari» como:

Una composizione di carattere esplosivo, una manifestazione incomparabile di energia negli uomini e negli animali (Pedretti 1998:25).

Ello, además, como dimanando desde un punto de vista situado dentro de la propia escena, al menos respecto a esa presunta parte central o «Lucha por el Estandarte», según sugiere la copia más fidedigna —la conocida como *Tavola Doria*— y la más antigua entre las conservadas, hoy en Munich; todo complementado, en el sentido irradiante señalado, con figuras y otras escenas más secundarias y periféricas como, asimismo, parecen indicar algunos dibujos preparatorios autógrafos que, conjuntamente incluyen también el núcleo primigenio y central.



Lámina 2: «Tavola Doria», inicios del siglo XVI. Munich, Alte Pinakothek.

⁷ Marani 1992:132-138 (número 8A, cartón, y pintura, sobre tabla y al fresco).



**Lámina 3: Leonardo, estudios para la «Batalla de Anghiari», 1503-1504.
Venecia, Gallerie dell'Accademia, 215r.**

Elocuente respecto a sus intenciones, resulta el testimonio del propio Leonardo, c.1490-1492, sobre el modo de representar una batalla; hipotéticamente redactado con intención docente, se trata de un amplio párrafo, un tanto farragoso pero definitivo respecto a nuestros intereses aquí, del que extractamos lo siguiente:

Harás primero el humo de la artillería mezclado en el aire con el polvo levantado por la acción de los caballos y los combatientes, y así te valdrás de esta mez-

cla: el polvo, que es cosa terrestre y pesada, aunque por su ligereza se levante fácilmente y se mezcle con el aire, no cae con facilidad al suelo y por donde más se eleva es por su parte sutil, la que menos se ve y casi parece del color del aire. El humo que se mezcla con el aire polvoriento, cuanto más se eleva a cierta altura, más parece una nube oscura, y en lo más alto resulta más visible el humo que el polvo. (...) Cuanto más envueltos estén en esa turbulencia, menos se verán los combatientes, y menos diferencias habrá entre sus luces y sus sombras.

Harás enrojecer los rostros, las personas, el aire y los fusileros junto con todo lo que esté cerca de ellos, y ese color rojo se irá perdiendo a medida que se aleje de su causa. (...) Y si representas los caballos que huyen fuera de la turba, hazles pequeñas nubes de polvo que disten la una de la otra el espacio de un salto de caballo. (...).

El aire estará lleno de flechas de distintos géneros, que suben, que bajan y que vuelan en línea horizontal, y los tiros de fusil dejarán una estela de humo directamente. (...).

Harás a los vencedores corriendo con la cabellera y otras cosas ligeras flotando al viento, con los párpados bajos y lanzando hacia delante los miembros opuestos, es decir, uno adelantará el pie derecho mientras su brazo derecho cuelga cansado. (...).

Un caballo arrastrará el cuerpo de su jinete muerto dejando tras de él la huella del cadáver en el polvo y el fango.

Harás a los vencidos pálidos y derrotados, con las cejas altas y el entrecejo fruncido, con la piel de encima surcada de arrugas de dolor. (...) A otros hombres los representarás gritando con la boca desencajada y huyendo. (...) Los moribundos tendrán los ojos extraviados, los dientes y los puños apretados y el torso y las piernas retorcidos. (...) También podría verse algún caballo sin jinete correr desbocado con las crines al viento entre filas enemigas causando grandes destrozos. O a algún jinete caído en el suelo, cubriéndose con el escudo. (...).

(...) Harás un río por el que galopan los caballos creando gran turbulencia de ondas y espuma que salta entre las patas y los cuerpos de los caballos. Y que no quede ningún lugar llano sin pisadas llenas de sangre⁸.

Según lo expresado, Leonardo concibe su batalla como un auténtico cataclismo cósmico y primigenio, como un caos total de la naturaleza, a la manera de los terremotos, los diluvios o el desencadenamiento de temporales, todos eventos excepcionales indagados por el artista en estos años, tratando de conseguir una plasmación pictórica de los mismos, como expresión genuina y verosímil a aprehender por la visión, como facultad primera y principal del hombre; el ojo, pues, como el órgano fundamental y la pintura como la más racional presentación a éste y como la más perfecta representación de la naturaleza.

El *medium* atmosférico envolvente de las formas, el claroscuro rompiente de los perfiles, el encender colorísticamente determinadas zonas y su prolongación ambiental, unido al dinamismo casi convulso impreso a toda la composición, harían que esta pintura fuera la culminación de lo que podríamos denominar el *perpetuum mobile* en las investigaciones de Leonardo desde la «Epifanía» inconclusa de los

⁸ Extracto del Códice Ms. A, Instituto de Francia (París), en Vecce 2003:243-245.

Uffizi (c.1481), pasando por la «Cena» de Milán (c.1495-1498) con el desencadenamiento del movimiento de los Apóstoles en torno a la mayestática figura de Cristo. En este sentido, es de entender el interés de Rubens por la «Batalla de Anghiari» que, en claves barrocas, también estudió y plasmó.

Asimismo bajo una concepción eminentemente pictórica en el fluir de las propias leyes naturales que lo regulan todo, la luz, atravesando el humo y el polvo, modifica los colores, del mismo modo que la ferocidad y la furia modifican las expresiones y actitudes de los rostros, tanto de hombres como de animales que, mediante caricaturas quedan exagerados y distorsionados, como constatación de un cataclismo integral.

Si para Leonardo la historia es, ante todo, evento natural, para Miguel Ángel, en su concepción de la «Batalla de Cascina», aquélla es despliegue de fuerza y energía, voluntad humana y virtud cívica, tal como evidenciaba de modo unívoco en su «David», ahora amplificado mediante muchas figuras. En vez de describir la batalla en su fragor y desarrollo desordenado, decide plasmar el momento inmediatamente anterior al encuentro victorioso para los florentinos, según el relato de la *Chronica* de Filippo Villani, cuando, ante el temor de ser sorprendidos estando las huestes florentinas tras su larga marcha bañándose en el Arno, y a la vista de los enemigos pisanos, la alarma dada actúa como detonante para una auténtica eclosión de desnudos.

En efecto, la copia parcial del cartón miguelangelesco realizada, hacia mediados del siglo XVI (c.1543, al parecer), por Bastiano da Sangallo, conocido como *Aristotele*, nos muestra una composición articulada mediante una trama de triángulos divergentes que, partiendo de la base rocosa de la orilla del río, se escalonan secuencialmente y en profundidad como un relieve marmóreo. Tensas y dinámicas figuras saliendo del agua, poniéndose en pie y retorcidas, y como impulsadas por fuerzas motrices sobrehumanas, se disponen a enfundarse sus uniformes y vestimentas para la inminente confrontación bélica. Como Luca Signorelli en la capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto o, aún más, como Antonio del Pollaiuolo en sus combates de hombres desnudos, Miguel Ángel diseña una antología de desnudos heroicos, pero, a diferencia de estos precedentes *quattrocentistas*, las anatomías de los cuerpos viriles en movimiento, prácticamente definidas por músculos tensos y contraídos, en la animada composición miguelangelesca, no terminan en sí mismas y como bloqueadas, sino que son el fruto de una tensión íntima que trasciende al cuerpo, como la superación de lo físico y fisiológico por parte de un heroísmo plenamente espiritual; de tal modo esto es así, según podemos colegir de los datos hoy disponibles, que:

Se compiuto, l'affresco di Palazzo Vecchio sarebbe stato, sia pure tutto all'interno della tradizione fiorentina, un immediato precedente della composizione della gigantesca volta della Sistina (Contardi 1999:13).

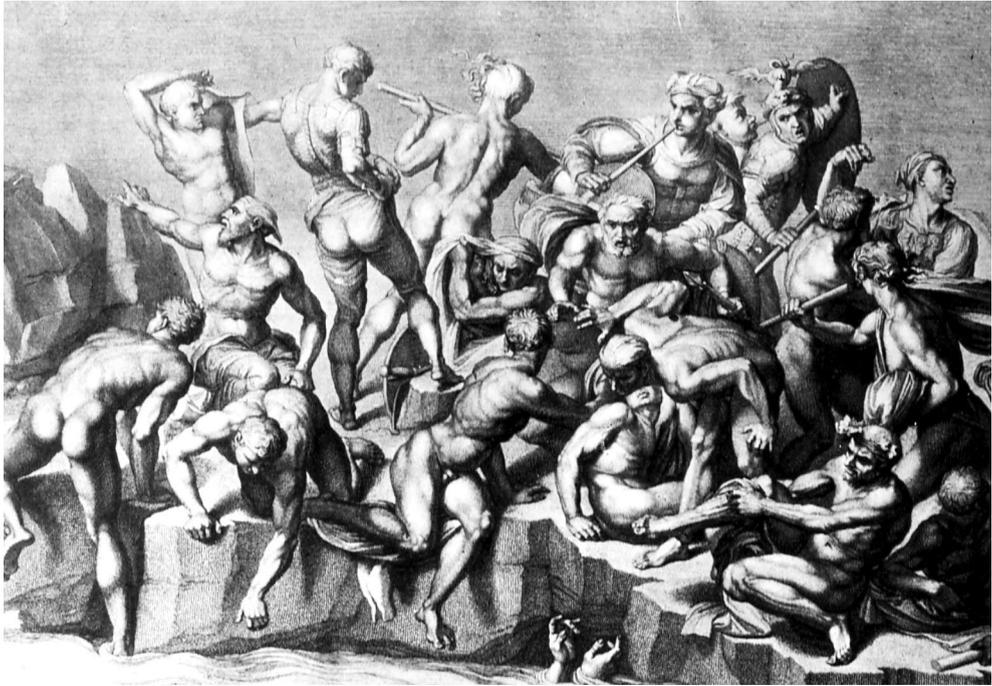


Lámina 4: Bastiano da Sangallo, detto Aristotele: copia parcial del cartón de la «Batalla de Cascina» de Miguel Ángel, c. 1543. Norfolk, colección Leicester, Holkam Hall.

Confirmándolo los espléndidos aunque fragmentarios dibujos preparatorios de las *divine mani di Michelagnolo*, por usar la expresión vasariana, podemos concluir respecto a la «Batalla de Cascina» con algunas apreciaciones del gran escritor y artista aretino, que insistía también en caracteres y matices más pictóricos en el Cartón, y su impacto y trascendencia para otros maestros —Rafael entre ellos— así como la alusión a la destrucción del mismo:

(...) molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato con biacca lumeggiati, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde, veduto sì divine figure, dicono, alcuni che le videro, di man sua e d'altri ancora mai più veduto cosa della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciò che da poi che fu finito (...) con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestiere e per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti (...) essendo questo cartone diventato uno studio d'artefici, fu condotto in casa Medici (...) a securtà nelle mani degli artefici fu messo (...) nella infermità del duca Giuliano, mentre nessuno badava a tal cosa, fu (...) stracciato, et

in molti pezzi diviso, tal che in molti luoghi se n'è sparto (...). E certo che a vedere e 'son più tosto cosa divina che umana (Vasari 1997:1210-1211).

En 1504 y de modo más o menos fijo y continuado hasta fines de 1508, Rafael se instala en Florencia⁹, aunque hayamos de pensar en visitas previas entre 1500 y 1504. Definitiva al respecto es la carta — fechada el 1 de octubre de 1504— de Giovanna Felicita Feltria della Rovere, hermana del duque de Urbino Guidobaldo da Montefeltro, duquesa de Sora y señora de Senigallia, dirigida al *gonfaloniere* de la república florentina Pier Soderini, precisando que Rafael va a *Fiorenza per imparare*¹⁰, que es un artista dotadísimo y afirmado en su profesión de pintor — aunque sólo cuente entonces con veintiún años— y digno de altos encargos. El cuadro «Matrimonio o Desposorios de la Virgen», hoy en la milanesa Pinacoteca di Brera, firmado y fechado: *RAPHAEL VRBINAS MDIII (sic)*, presuntamente concluido a la data de la carta citada, es el mejor y más completo testimonio del arte de Rafael en ese momento; volveremos sobre esta obra.

El contexto artístico-cultural esbozado de la Florencia de entonces, sobre todo con las presencias actuantes de Leonardo y Miguel Ángel, debió ser irresistible y la ocasión propicia para el pintor de Urbino, que intuyó — como en efecto sus obras del período florentino enseguida testimoniarán— que era el trampolín preciso para el salto cualitativo que anhelaba, a tenor de lo expuesto en la citada pintura de los «Desposorios-Brera» como usualmente se la conoce, pues:

*Alla data 1504 Raffaello ha concluso una parte della sua vicenda ma non è diventato il grande artista che gli esordi avrebbero lasciato prevedere. L'esigenza di una espansione delle esperienze e di una uscita dal cerchio magico del Perugino dovettero essere forti, dopo la consegna del «Matrimonio della Vergine», e l'attrazione verso Firenze fu inevitabile per un artista teso a ripercorrere, in fondo, il cammino intrapreso dal suo stesso maestro*¹¹.

La obra citada, hoy en la Brera de Milán, fue encargada por la familia Albizzini para la capilla de San José en la iglesia de San Francisco de Città di Castello¹² y en ella quedan patentes de modo pleno, con un cuidado y refinado uso del color y mediante una suave gradación lumínica, todas las facultades del Rafael de entonces; desde luego todas las de asimilación del contexto urbinés en que se forma, de aspectos de Pinturicchio y Signorelli asumidos y, por supuesto, de Perugino, tanto que el

⁹ Entre otros, Santi 1991: 6, 8 y 11.

¹⁰ Jones-Penny 1983, cuyo capítulo II, dedicado a la etapa florentina de Rafael, se desarrolla precisamente bajo este sugestivo epigrafe: <<... in Fiorenza per imparare>>, pp. 21-47.

¹¹ Strinati 1998:15. Obviamente se alude a Pietro Vanucci el Perugino como maestro de Rafael, de enorme predicamento durante los veinte últimos años del *Quattrocento*, incluso en Florencia, de la que llegó a ser ciudadano adoptivo.

¹² De Vecchi 1972:90-91; Ferino Pagden-Zancan 1992:36-37. Tabla, 174 X 121 cm.; firmada y fechada sobre la arcada central del templete: *RAPHAEL VRBINAS/ MDIII (sic)*. Hasta 1798 en la capilla Albizzini de Città di Castello, cuando la ciudad fue prácticamente constreñida a cederla al general napoleónico Lechi, que luego la vendió al mercader Sannazzari, que la lega, en 1804, al Ospedale Maggiore de Milán, donde fue comprada para la Brera en 1806. Restaurada por Molteni a fines del siglo XIX y a mediados del XX por Pellioli.

fresco de la Capilla Sixtina de este último, «Entrega de las Llaves a San Pedro» de 1481, es el referente directo de esta obra de Rafael¹³, aunque la disposición compositiva vertical de ésta contraste con la de sentido netamente apaisado de aquélla. Este último dato nos muestra ya a un Rafael que, con todos los anclajes y débitos anteriores que se quiera, maneja de modo magistral los elementos asimilados; diríamos que plena y profundamente asumidos y entendidos como para manipularlos de forma personalizada.



Lámina 5: Rafael, «Desposorios o Matrimonio de la Virgen», 1504. Milán, Pinacoteca di Brera.

¹³ La obra homónima de Perugino, «Desposorios de la Virgen» hoy en el Musée des Beaux-Arts de Caen, pintada para la capilla del Sacro Anello del Duomo de Perugia (1499-1504) y fechada el último año señalado, no sólo muestra la decadencia del maestro y su constante repetición de fórmulas y modelos, sino que probablemente sea la de Rafael la que la inspire o, en cualquier caso, que el planteamiento del Urbinate supera con creces al de Perugino.

Pero también, como ya insinuábamos, el cuadro con todos sus elementos pertenecientes a la cultura figurativa del pasado inmediato, nos muestra a un Rafael desarrollando facultades de inventiva y, además, tremendamente capaz y audaz en ello. Singularmente notables son la disposición compositiva y perspectiva de *sotto in su*, las relaciones a base de elementos curvos de las figuras del primer término, en bajo, con el templete que las sobremonta, en total y cuidada armonía y rima (Damisch 1997:292-294), y el amplio respiro espacial en toda la obra, singularmente intenso en la diáfana plaza y el fondo sobre el que se recorta majestuoso el mencionado templete, potenciado por el medio punto de remate de la tabla y el reclamo que es el infinito de luz que entra desde lejanía a través de su puerta. Todo ello en el adecuado *locus* de la capilla originaria y a una precisa altura de esta *pala d'altare*, tendría los efectos consiguientes que no son los de la aséptica pared museística actual.

Aunque no faltarían a Rafael modelos de estructuras arquitectónicas centralizadas en todo el bagaje figurativo precedente y coetáneo, el valor contundente y definitivo que, en la globalidad de la composición, adquiere el auténtico microcosmos arquitectónico de la tabla rafaelesca, así como sus caracteres exento y *quasi rotondo* dominantes, obligan a relacionarlo con el *Tempietto* de San Pietro in Montorio, que su ilustre paisano Donato Bramante diseña en 1502 para el Gianicolo romano y que al menos a nivel de proyecto pudo —casi diríamos que debió— conocer Rafael.

Para un jovencísimo maestro, ya capaz de idear y ejecutar una pintura como la comentada y ávido de aprender, el ámbito florentino perfilado y, sobre todo, las actividades de Leonardo y Miguel Ángel, plasmadas en obras como las reseñadas, debió de ser decisivo para hacerle madurar y convertirse en el gran maestro que fue —inmortal es en la historia del arte occidental— Rafael de Urbino. Concluyente —y con ello concluimos— y certera es, a nuestro juicio, la siguiente afirmación vasariana:

Studiò questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Masaccio, e quelle che vide nei lavori di Lionardo e di Michelagnolo lo feciono attendere maggiormente agli studi e per conseguenza acquistare miglioramento straordinario all'arte et alla sua maniera (Vasari 1997:622).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. (2002): *Momo o del Príncipe* [ed. e introd. de F. Jarauta; tr. esp. de P. Molina Reinón], Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- ARGAN, G. C., CONTARDI, B. (1999): *Michelangelo*, Florencia, Giunti.
- BRION, M. (2002): *Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Barcelona, Ediciones B., S. A.
- CONTARDI, B. (1999): «La vita e le opere», en ARGAN, G. C. – CONTARDI, B.: *Michelangelo*, Florencia, Giunti, pp. 5-33.
- COSMO, G. (1997): *Michelangelo. La scultura*, Florencia, Giunti.

- CHASTEL, A., GALLUZZI, P., PEDRETTI, C. (1998): *Leonardo*, Florencia, Giunti.
- DAMISCH, H. (1997): *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza.
- DE VECCHI, P. L. (1972): «Biografía y estudios críticos», en PRISCO, M., DE VECCHI, P. L.: *La obra pictórica completa de Rafael*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, pp. 81-125.
- FERINO PAGDEN, S., ZANCAN, M. A. (1992): *Rafael. Catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal.
- FREGOLENT, A. (2003): *Leonardo, el hombre universal*, Madrid, Tempera.
- HEUSINGER, L. (1995): *Miguel Ángel*, Milán, Scala/ Riverside.
- JONES, R., PENNY, N. (1983): *Raffaello*, Milán, Jaca Book.
- MARANI, C. (1992): *Leonardo. Catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal.
- PEDRETTI, C. (1998): «Impacientissimo al pennello», en CHASTEL, A., GALUZZI, P., PEDRETTI, C.: *Leonardo*, Florencia, Giunti, pp. 24-40.
- SANTI, B. (1991): *Rafael*, Milán, Scala/ Riverside.
- STRINATI, C. (1998): *Raffaello*. Florencia, Giunti.
- SUÁREZ QUEVEDO, D. (2003): «Centenario del Concurso de 1401 para las puertas del baptisterio florentino», en *Anales de Historia del Arte*, 13, pp. 308-315.
- VASARI, G. (1997): *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [introd. de Maurizio Marini, edición integrable], Roma, Tascabili.
- VECCE, C. (2003): *Leonardo*, Madrid, Acento.