

Ensayo

Los pálpitos de Madrid.
Capítulo VII: “El último Rafael”

EDUARDO NARANJO

¡Oh, el divino Rafael! El inquieto, prolífero y perpetuamente elegante y guapo joven Rafael: imagen que para siempre quedó de él para los anales de la historia y en la memoria de todos. Puesto que, inevitablemente, no es sino tal cual era la persona más o menos a la edad en que ésta deja de existir como permanece en nuestro recuerdo. Y ello a Rafael (Sancio de Urbino) le acaeció muy pronto, con 37 años, en la flor de su vida, como quien dice. Al respecto, su contrapuesto entre sus coetáneos es el caso del sabio y enigmático Leonardo, quien gozó de mucha más larga vida, y así de modo indeleble en nuestra mente: como aquel anciano de gesto ceñudo y fruncido con luengas barbas del supuesto autorretrato suyo de la Biblioteca Real de Turín.

Rafael de nuevo en auge, su prestigio otra vez ensalzado, como lo fue desde su tiempo hasta aproximadamente mitad del XIX, después

de sufrir el varapalos del desprecio por parte de tantos artistas vanguardistas más cercanos a nosotros. Aunque bien es cierto que siguió contando hasta hoy con incontables seguidores, y entre ellos los llamados por lo cual prerrafaelistas, algunos del antiguo surrealismo y del realismo ya pasado o actual. O sin ir más lejos –siempre punto de mira- Picasso, quien, según se dice, también admiraba a Vermeer, y probablemente fuera verdad y no para curarse en salud. Lo de Dalí – como también le ocurriera con Millet, Courvert y otros clásicos- es historia cuánto más concerniente a su propia manera de sentir y obrar, más compleja y larga de contar.

¡De modo que, asimismo, por fin –su caso, por lo que acabo de narrar, muy similar al de Sorolla-, Rafael en el Museo del Prado! Después en el Louvre de París. El Rafael postrero, de sus últimos siete años, en concreto, y, por ende, más maduro. Activo como nunca en este largo e impensable ocaso de su vida. Cuando mayores presencia y protagonismo tienen en las obras de su concepción y diseño la mano –y, cómo no, las propias aportaciones también de sus principales discípulos Giulio Romano y Gianfrancesco Penni, aunque aún más en años inmediatamente posteriores a su muerte inesperada, en 1520.

Esta vez la noticia me llegó antes que a nadie en casa, por televisión, mientras me llevaba a la boca, creo, un magro musulmen de pollo, de esos que divinamente prepara Susana. Raramente veo dicho medio (también llamado caja tonta) si no es comiendo: sólo algún que otro acontecimiento deportivo, reportaje o ciertas películas memorables. Y, obvia decir, que enseguida me propuse ir a ver la exposición lo antes posible. Con o sin Elsa.

No sé si ya conté que Elsa y yo hicimos las paces después de aquella extraña desavenencia entre ambos. Más por su parte que por la mía. Y ocurrió de la manera más simple y casual. Así que de nuevo entre nosotros paz y concordia, como si no hubiera pasado nada. Tal vez la imparable fuerza de la vieja amistad. Os cuento:

Yo la había llamado para hablarle de otro serio asunto, ajeno al de nuestros acostumbrados encuentros. No sin el temor, claro es, de que aún le durara su enojo conmigo y me colgara (el auricular, por supuesto, y no a mí como erróneamente cabría también entenderse). Pero, para respiro y alborozo míos, oí su fuerte risa, inconfundible, no más identificar mi voz al otro lado del hilo alámbrico, y a continuación: - Oye, tú, cachondo... Ya iba siendo hora de que resucitaras y me llamaras, ¿de dónde emerges? Joder, se diría que ya no quieres cuentas con los amigos. Ni con los más íntimos como lo somos tú y yo. Y uno a todo esto pensando, sumergido no en otra cosa que de lleno en la perplejidad: «¡Caramba! Las mujeres son imprevisibles. ¡Se me enfada sin motivo ni razón, y encima soy yo el cabreado y hundido!» Y eso fue todo, pues cuento las cosas como ocurrieron. A partir de ahí, y de yo decirle ya relajado, «pero que tonterías dices, Elsa.... Yo te llamaba para tal asunto», conversamos alegremente, contándonos de nuestras historias acontecidas por separado en el transcurso del tiempo, largo por cierto, en el que no nos vimos pero sin dar cabida al olvido el uno del otro.

Ahora, días después de saber sobre la exposición de Rafael, que acababa de inaugurarse, opté al final por llamar a Elsa. Susana me había adelantado, antes de yo proponerle verla juntos, que en adelante iría a visitarla con ciertos compañeros suyos de excursión, que muy encarecidamente se lo habían pedido: «Como tú sabes de esto...» -

imaginé que le dirían. Es decir, que por esta vez cambiarían la sierra y sus peñascos y acantilados por el Museo del Prado, entre otras cosas más instructivo y menos arriesgado, aunque, bien mirado, nada comparable a la naturaleza y su inabarcable infinita lectura, la más de las veces indescifrable: misterioso baúl al aire libre de conocimientos – pensé a continuación yo.

-Oye, Elsa, supongo que ya te habrás enterado. Hay una exposición de Rafael en el Museo del Prado. Del Rafael último, o algo así, por lo visto. Debe ser interesante.

-¡Ah, sí! ¿Cómo no voy a enterarme si a todas horas nos bombardean con ella? Por la tele, claro. Ya sabes que últimamente apenas leo la prensa. ¡Uf, en ella todo es futbol y política! Ni puñetero caso a la cultura. Qué asco. Por lo menos en la tele hay canales que le dedican sus espacios. ¿No opinas lo mismo? Pero bueno, ahora que caigo, lo tuyo es mejor, porque recuerdo que dijiste que pasas olímpicamente de ambas cosas. ¡Ay, qué maravilla Rafael! A mi padre le encantaba. (Su padre, viajero por oficio para más señas, murió muy joven, cuando ella era aún adolescente, me contó un día mostrándome una foto de él: un mocetón muy apuesto con abundante cabello engomado y bigote fino, aún a la antigua pero airoso en el vestir y su actitud. A edad poco más tardía, por cierto, que Rafael). Alberto, no nos la podemos perder. Pero no hay prisa, va a estar mucho tiempo y ahora estoy tan liada. Si supieras...

Estuve tentado de animarla a que me lo contara. Pero tampoco despertó tanto esto mi curiosidad. Ni me preocupaba: ella y sus trapi-cheos, convirtiéndose en grave problema cualquier minucia. Y de otro lado, de sobra sabía que, cuando nos viéramos de nuevo, al menor resquicio ya soltaría prenda. Así que seguí con el tema:

-Sí, he oído que hasta finales de septiembre, y estamos aún en junio. O sea... No te preocupes. A mí me pasa lo mismo. Solo que lo mío es para mucho. Ya te dije que ando metido hasta el cuello en un cuadro inmenso. La historia de nunca acabar; o de no acabarlo nunca, mejor dicho. Y por si fuera poco, este verano Susana y yo nos vamos de viaje con un grupo de amigos. A Rusia, el país de los zares y los bolcheviques. De modo que, de no ser que encontremos un hueco antes, tendremos que dejarlo para la vuelta. Así podré contarte cómo nos fue en la U.R.S.S.

-¡Anda, que gozada! Me han dicho que merece la pena conocerla. Que el paisaje es increíble, a lo bestia si se recorre Rusia en barco. Y Moscú y San Petersburgo, de alucine. Sobre todo San Petersburgo. Debe ser una ciudad tan romántica. En fin, un país precioso, qué pena lo que le hicieron esos cabrones. Pero bueno, chico, que os lo paséis de puta madre.

Las palabras finales de Elsa me dejaron un ligero sabor agridulce, más en el ánimo que en la boca, por la leve sensación de un algo de envidia y rintintín en ellas, sin aclararme el motivo, lo cual raro, muy raro en Elsa. Lo del término tan mal sonante y aplicado a los estalinistas, no necesitaba explicármelo, lo entendí, como cualquiera, de no ser ciego, a la perfección. Porque Elsa, igual que yo y la inmensa mayoría –en esto sí coincidimos de lleno- no es que simpatice con los del bando opuesto, sino simplemente que le repugnan los abusos inhumanos.

-Gracias, Elsa, procuraremos hacer lo posible para que así sea. En cuanto a lo otro, ya te llamo, no más mi cuerpo repose. Un beso –fueron las mías últimas, y colgamos.

Pero pasó el tiempo. Tuvo lugar nuestro largo viaje proyectado, y después algún otro a no recuerdo qué sitio, y lo fui dejando. O, para ser más preciso, llegué a olvidarme con tanto ajeteo de la exposición de Rafael y de mi deuda contraída con Elsa, de mi promesa de llamarla. Hasta que un día, recién regresados a Madrid, pincel en ristre de nuevo, caí en la cuenta de tal asignatura aún pendiente, y víctima todavía del sobresalto -¡qué horror! Pero cómo pude...- empuñé el teléfono y marqué el número de Elsa, que milagrosamente respondió al tercer pitido. Suele hacerse de rogar o no coger el suyo: «la persona a la que llama no está disponible, por favor, deje su mensaje».

-Sí, ¿quién es?

-Hola, Elsa, aunque no lo creas, soy yo, Alberto, que acabo de levantar cabeza entre las brumas del despiste. ¡Oh, Dios mío! Perdona -dije yo, pronunciando el nombre del omnipotente cuando en realidad debí pronunciar el de Elsa, intentando acto seguido, aún en medio del susto, confesar (o más bien justificar) el por qué de mi imperdonable pecado: es que estuve...

-En el limbo, majó, desde luego -me interrumpió de golpe y a grito pelado la voz de Elsa del otro lado, pues al extremo de haber de despegar yo el dichoso auricular de mi oreja. Pero cómo has podido... De perdón, nada. Sé que eres un desastre, pero ya es el colmo. Qué caradura. Anda, que si llego a esperar a que me llamaras se nos mueren millones de veces más, y ahora de superviejos, Rafael y sus malditas obras. ¡Joder con ver la exposición! Para eso me llamabas, ¿no? Pues a buenas horas, majó, ya la habrán quitado.

Cuando al fin Elsa guardó por un instante silencio -a fin de coger (o soltar) aire, imagino- pude hablar, y preguntarle, por preguntar, sobre lo que ya me temía y, en efecto, cabreada me acababa de insinuar.

-¿La has visto?

-¿Tú qué crees? Pues claro, no me la iba a perder. Eso sólo le ocurre a los necios. Y no quiero señalar. Fui con los chicos, y un ligue cachondísimo que tengo ahora, ya lo conocerás –y soltó una alegre carcajada.

-¿Ah, sí? Ya veo que no paras. Lo tuyo y el amor es crónico; y de crónica al desnudo y pelada, como tú misma dices. Pero a lo que iba: hiciste bien en cortar por lo sano yendo a verla, me lo tengo bien merecido. Y créeme que lo siento, me apetecía ir contigo. A Propósito, ¿qué te pareció?

-Pues verás, qué quieres que te diga. Fatal, todo fatal. Empezando porque ni se sabe cuántos metieron la mano (o la pata) en ese montón de cuadros de Rafael, salvo él quizás. Porque, dime tú, si no ¿cómo pudo éste pintar tantos y estar a su vez en los demás saraos que cuentan viviendo tan pocos años? Y encima eso, los apagones. Chico, es que no tenemos solución. Camá de ineptos... Lo que no pase aquí... Con razón dicen que, en estas cosas, somos el culo del mundo.

-Pero bueno, Elsa, ¿qué me dices? Verás, verás, lo de los cuadros, en cierta medida es cierto y comprendo que te sorprenda. Y tiene su explicación, Como de sobra sabes, eso de la labor sólo a título individual en el arte es algo nuevo. En cuanto a los pintores sobre todo. Antes, durante siglos, cada artista puntero tenía su taller con una serie de ayudantes o discípulos, encargados de ejecutar distintas tareas en las obras concebidas por el maestro y, por lo habitual, de encargo. En realidad, éstas obedecían a un trabajo de equipo, más o menos como sucede aún hoy a los arquitectos más conocidos. Vasari, aquel que escribiera sobre tantos artistas renacentistas –lo leí alguna vez- habla que en el de Rafael llegaron a trabajar casi una treintena de ellos. Y es que

Rafael, en el fondo, era algo así como un empresario de altas miras. Toda una entidad para el negocio. A él atañía tratar con el mecenas o sencillamente encargante de la obra, parir la idea de la misma y disponer cómo y en qué forma debía ser realizada, y los demás a currar. Independientemente de que él se ocupara de los asuntos primordiales y detalles más delicados. Pero lo de los apagones... No lo entiendo, ¿a qué te refieres?

-¿A qué me voy a referir? Pues a eso exactamente que has oído. Que cuando estábamos viendo los cuadros -y nos pasó en dos de las salas- nos quedaron casi a oscuras. ¿Tú crees que hay derecho? Vamos, que ocurra esto en nuestro museo más importante, manda narices.

En definitiva, Elsa, y dicho como conclusión: que no se os puede dejar solos. Moraleja: ¡no pongas los pies en ninguna exposición sin el guía de quien te quejas! -sólo se me ocurrió decir, aprovechando el insólito percance que me contaba para aliviar la situación. Y en efecto, nada más acabar de pronunciar yo cual verso tan malo, oí su risa de nuevo, para a continuación mostrármeme como la Elsa de siempre, más relajada, que ya como a mis dedos conozco, mediante estas palabras, no muy finas, por cierto, motivo de que algunas prefiera escribirlas incompletas aunque enteras soplaran en mis oídos.

-Serás ma... O sea, que a mayor inri mío, te lo tomas a coña. Me gustaría verte en mi lugar, con los peques y tu flamante rollo al lado. ¿Sabes que te digo? Que te den....

Y en poco más consistió por esta vez, cosa extraña, nuestro diálogo telefónico en lo relativo a la seriedad del asunto en cuestión. Después

hablamos de temas más banales y en nosotros corrientes, para, al final, despedirnos alegres, como si no hubiera pasado nada.

Nada más colgar el teléfono, salí disparado en busca de un periódico (aunque ya fuera atrasado, de los que suelo usar para rebajar el aceite de ciertos colores) a fin de comprobar cuándo era la fecha exacta de clausura de la exposición de Rafael.

Ojeé las páginas de unos y otros de modo impulsivo. En algunos, las manchas de pintura impedían ya leer las letras con precisión. Hasta que por fin, en uno de "La razón" (qué razón tenía Elsa: discúlpe-se el mal chiste), en el apartado de Museos, en el del Prado y en letra menudita, casi imposible de leer aun con gafas, figuraba, sin embargo, la mar de claro: "El último Rafael", del 12 de junio al 16 de septiembre. Es decir, que irremediamente me la había perdido, y encenagado en mi propio cabreo -ahora era yo el cabreado, curioso pero natural-, con la mano en la frente, furioso me reocriminé a mi mismo: "dita" sea... será posible. O tal vez aludía a mi mala suerte. Pero de inmediato reaccioné. Me había venido a la mente que en multitud de ocasiones prolongaban las muestras personales cuando eran multitudinariamente visitadas, o a saber por qué otras causas. Así que cogí de nuevo el teléfono y marqué el del Museo del Prado.

-Museo del Prado, ¿en qué puedo ayudarle?

En sólo una cosa pero crucial -pensé que podría decirle fugazmente, si bien la ayuda que quizás necesitaba era divina y no humana, la de un verdadero milagro tal vez-. Pero, en cambio, únicamente le rogué: «Por favor, señorita, ¿podría decirme si ya han clausurado -como veis, lo daba por hecho- la exposición dedicada a Rafael?». Y cuál no sería mi sorpresa cuando oigo: «No, señor. La exposición de Rafael continúa abierta al pú-

blico. Hasta el día 30». «¡Hombre, que bien!» no pude evitar exclamar en voz alta, escapándome -no sé por qué, casi siempre me ocurre- erróneamente el término masculino aun conversando con una mujer, por lo que, otra vez más, me hice a mí mismo la pregunta también de siempre en el sano intento de encontrarle alguna consoladora explicación: «¿Yo machista? Pues es probable: algo de eso sí debo ser; aunque tal vez se deba sólo al vicio adquirido por ser macho y no mujer».

-Gracias, muchas gracias, señorita, ha sido usted muy amable -le respondí con una sonrisa de oreja a oreja: sonrisa, por supuesto -cavilé más tarde yo- inútil, perdida en su propia mudez, para mí solo, puesto que la tal señorita, evidentemente, no podía verla. Que, por cierto, ¿a qué viene también esta manía nuestra de por principio estimar y tratar como señorita a toda fémina de cualquier centro, empresa o institución que se pone al teléfono cuando llamamos? ¿Es que acaso en dichos sitios no trabajan también las casadas?

Colgué de nuevo el teléfono fijo y respiré hondo, mirándolo esta vez incluso con cariño, yo que por lo general lo odio. «Bueno, menos mal -me dije- que se me ocurrió llamar; mañana, sin falta, me escapo para ir a verla.

Y así fue. Aquel día siguiente salí temprano camino del Museo del Prado, y llegué pronto: los sábados hay menos tráfico, que no digamos los días festivos o domingos, los cuales son los que aprovecho (o aprovechamos) para ir a estos eventos. Ya no están los “bodis” para muchos parones y palizas. Y aprecié ya de lejos que a pesar de ser fin de semana, la cola para visitar la exposición de Rafael -no para ver la colección permanente, cuya fila enorme- era mínima. «Claro, ya la ha visto todo el mundo, esos deben ser los rezagados, como yo» -pensé.

-¿Son ustedes los últimos? -pregunté a la joven pareja del final de la misma, que tenían cara de amantelados.

-No, señor. El último es usted, ¿no lo ve? Respondió él señalándome con el dedo. Y yo guardé para mí mismo un «vaya por dios, qué ocurren es el amor». Sólo le di las gracias y, en efecto, silencioso y sumiso, aunque sólo por un instante, ocupé ese puesto. Y al mirar a los otros que tenía delante y que conversaban y reían entre ellos, me sentí raro, solo y desprotegido: no yo sino un número más (el último precisamente) sin mis señas de identidad propias.

Pero al rato, por fortuna, llegó otro congénere y dejé de serlo. Uno de mediana edad y espesas barbas -con más pinta de artista que yo: tal vez a ello contribuía la cachimba apagada que sujetaba entre sus labios y constantemente mordía, como si ello se debiera a un tic nervioso, no sin un algo de libidinoso. Resultó ser muy hablador. Nada más mirarle yo, me dirigió la palabra: «Hola, ¿pues sabe que ya va haciendo frío?. Esto no hay quien lo entienda, sale uno con esta ropa, y ya ve, como si estuviera en cueros» -dijo tocándose la camisa (o no sé si el jersey, que de ser así tampoco iba mal pertrechado, debía ser bastante friolero). «Qué, ¿le gustan los cuadros de Rafael? La exposición debe ser preciosa. Unos amigos que la vieron dicen que está fenomenal. Llegamos por los pelos, creo que la quitan mañana». Y a mí lo último me sonó como si hablara de alguna película, mientras lo único que lograba hacer era sonreírme para no parecerle un ineducado. Si bien al término de su fluida perorata le dije: «Sí, claro, y mucho, no todos los suyos, o atribuidos a él, pero es de mis pintores preferidos». Y él (el tal señor de barba y no Rafael, que por sentado estaba muerto, y más que muerto) «¡oiga!, no será usted de los del ramo del pincel, porque su cara me

resulta conocida, y esa manera de hablar... Yo también hago mis pinitos en los días libres, cuando me lo permite mi trabajo, que no anda tan alejado de esto, la pintura, aunque eso sí, de brocha gorda. «Bueno, algo es algo –le contesté yo por decir algo. Le advierto que a mí me ocurre casi lo mismo, sólo que le dedico más tiempo. Y en cuanto a lo otro, igual, sobre todo al comenzar los cuadros, después soy de pinceles, y cada vez más finos».

Y así, inmersos en nuestro absurdo diálogo, sin apenas darnos cuenta entramos a la exposición, pegado a mí aquel buen hombre como una lapa, cuyas palabras ni mucho menos me importunaban. Es más, todo lo contrario, las agradecía: compensaban la ausencia de las de Elsa y mi nostalgia de ellas, a las que en estas ocasiones estaban tan hechos mis oídos.

Me aproximé a la primera obra de Rafael, inserta en la serie inicial denominada “Grandes composiciones religiosas”. La popularmente conocida como *La Virgen del pez*. Miré de soslayo hacía atrás, con disimulo, y más que ver pude intuir que allí seguía, si no exactamente el pez, el pájaro que a la sazón me había tocado; aunque por qué descartar que respondiera a lo primero, pues ciertamente un no sé qué de anfibio al menos si había en su rostro, ahora muy próximo al mío; sus pies casi pisándome los talones, como solemos decir. Y habida cuenta hube de asumir al raro acompañante que el azar me obsequiaba sin yo habérselo requerido: ¿tal vez ya como definitivo a lo largo de toda mi visita a la exposición? He aquí la incógnita que por un leve instante me asaltó, pero evidentemente a dilucidar en el transcurso del recorrido por la muestra que aún nos esperaba a continuación.



La obra, cuyo original largo título *La Virgen y el Niño con el arcángel San Rafael, Tobías y San Jerónimo*, al parecer encargo del comité de la misma por deseo de Gisolano del Doce para la capilla absidal de la iglesia de San Domenico de Nápoles dedicada a San Jerónimo, nos muestra esa sabia paz y armonía propias de la pintura en general de Rafael. Tanto en el planteamiento y composición de las figuras como en sus graciosas actitudes en mudo diálogo. Distribuidas en forma

piramidal en torno al trono, sobre el que descansa María con el niño en brazos, transpiran una inédita calma en medio del absoluto silencio establecido entre ellos. Pero un silencio elocuente, no mudo, miento, puesto que, si bien inmersos en los suyos cada uno, los aquí convocados piensan, o cuando menos esa es la honda sensación que nos transmiten. Una amplia cortina de fondo, color verde oscuro, en la parte superior del lienzo, lo recorre casi al completo, a la manera en que lo hace en su *Venus del espejo* Velázquez, dejando ver tan sólo un trozo del paisaje que hay detrás y a lo lejos, recurso tan empleado en este tipo de composiciones entre los pintores de aquellas épocas. Sin embargo, es aquí, en este cuadro de Rafael –en buena medida probablemente realizado por Giulio Romano– y no tanto en el del maestro sevillano, donde dicha cortina y su tonalidad en penumbra cumple una esencial función. Puesto que es ella no ya la que dota de mayor luminosidad a las carnosidades de los seres representados, sobre todo del niño y de la cara de la Virgen (singularmente bella, por cierto: nos evoca a algunas de Miguel Ángel o Leonardo) y su única mano visible, que sujeta al hijo, tema central y principal éstos en el cuadro, cuyo culmen de seguro sí debido al maestro, sino asimismo de íntimo recogimiento a la escena que en él tiene lugar.

Me acerqué más al cuadro para observar cómo estaba pintado: puesto el color mediante las pinceladas unidas y así sus huellas prácticamente inexistentes. A la par seguido del que por casualidad el azar o el destino para la ocasión me habían deparado, como si formara parte ya de mi propia sombra. O constituyera esa otra vertiente, sin más, de mí mismo a la que no desatender, razón quizás de que esta vez fuera yo quien me sintiera obligado a compartir opinión con él sobre lo contemplado:



-Qué le parece, ¿le gusta? -le pregunté, tratando aún con el usted de salvar distancias.

-¡Ay, sí, me parece ideal, delicioso!

No siendo hasta entonces que me percaté- por lo demás otro síntoma de la gravedad de mi constante deambular por las nubes -de la clara inclinación del hombre hacia la otra acera. Aunque a la sazón justo es aclarar que era en todo caso hacia el cuadro de al lado que ve-

nía a continuación a donde apuntaba una y otra vez, como dando golpes de abanico, su mano derecha según transcurría su breve elocución, al tiempo que mostraba el éxtasis en sus ojos y el placer en su indescriptible sonrisa. «Dato a tener en cuenta –pensé– aunque no pasa nada, más locas las he conocido».

Para la ocasión se unían a este cuadro del Museo del Prado, dos pequeños dibujos. Uno (venido de Florencia: Galería degli Uffizi) para el estudio de la composición –en realidad génesis del mismo–, sanguina sobre papel, y el otro (de Edimburgo: Scottish National Gallery) a todas luces el que sirviera de *Modello* para la ejecución de la obra definitiva. A quién o a quiénes en concreto, aún hoy podría estar por discernir, pero no así en cuanto a la autoría de estos excelentes dibujos, evidentemente salidos, de principio a fin, ellos sí, del cerebro y la mano de Rafael.

Si bien magnífica –el maestro no descuidaba nada en pro de su buen prestigio–, clásica obra de taller es La caída en el camino del Calvario, conocida como *El pasmo de Sicilia*. Aunque adquirida en 1661 por Fernando de Fonseca, conde de Ayala y virrey de Sicilia, instalada en el Alcázar de Madrid y pasar, mucho después, imagino, al Museo del Prado, las vicisitudes en cuanto a la precedencia y posteriores diversos viajes y paraderos del cuadro conforman una muy atractiva epopeya, pero demasiado larga para poder contarla aquí. Por cuanto sólo especificar –a los libros os remito–, que, encargado por el noble siciliano Giacomo Basilico para la iglesia Santa María *dello Spasimo* de Palermo, está inspirado –quizás a requerimiento de los demandantes a quienes representaba el aludido– en una estampa de Durero donde trata dicho tema, y que en su traslado en barco, éste, según narra Vasari, naufr-

gó y el cuadro se salvó de milagro. Quien también cuenta después tal vez de su invención pues raramente pudo verlo- que toda vez instalado causó tal conmoción en los ciudadanos de Sicilia que allí ya era más famoso que el Etna. Y cierto o no, no es de extrañar que esto ocurriera, dada su primorosa factura en contraste con la de la pintura en general habida y vista hasta entonces en la isla.

De excepcional importancia incluso dentro de la extensa producción atribuida a Rafael, dicha obra, de gran envergadura, no sólo por su tamaño sino en relación a su contenido: en cuanto a las figuras sobre todo, tantas y tan laboriosamente trabajadas, se nos muestra intachable, "redonda" en todos los sentidos. Reveladora no ya del drama de Cristo y la respuesta a él de sus seres más allegados y del inexpugnable poder del comisariado del pueblo que a éste le conduce, sino del acierto con el que está todo concebido y expresado. Un sutil ritmo del movimiento establece el diálogo, siempre mudo pero profundamente expresivo, entre los protagonistas en el cuadro: las víctimas o testigos del suceso. Sabiamente dispuesto y elaborado, el paisaje del fondo nos remite, en cambio, al mundo amable, donde sólo el remanso de la paz cotidiana aún se aposenta: ¿tal vez, además de para imprimirle aire y sentimiento de vacío al cuadro, como un alivio (o equilibrio) a tanto desconsuelo reprimido? Es imposible saber si era éste o no el propósito de Rafael, pero creo que algo de ello rondaría en su mente, porque lo que si es cierto es que sin dicho paisaje sería un cuadro sin alma, cuánto más vulgar, menos elocuente, plano y aburrido.

Ante él, el hombre a mi añadido -repito, como parte de mi sombra - permanecía quieto, absorto y sin palabras, y yo, que iba a comentarle

algo sobre lo acabado ahora de escribir, preferí no interrumpir su silencio con las mías, y al final sólo le dije: «vamos», señalando levemente con la cabeza el cuadro siguiente a modo de confianza, como si fuéramos amigos de toda la vida. «Y por cierto, si no es indiscreción, ¿cómo se llama?». «Luciano Cispuesto, para servirle- me respondió. Pero llámeme Chano, que es como me llaman los más íntimos». Pues eso, mejor sin comentarios si eliminamos o alteramos en estos su nombre y apellido ciertas letras o sílabas, como de inmediato pensé entonces haciendo un enorme esfuerzo para contener la risa, es decir, estar a la altura de la situación y, como suele ser lo suyo, darle el mío (o los míos): «Alberto Suárez». Y él contestó en estos casos lo acostumbrado: «¡Claro, ya le decía que usted me sonaba, sí, he visto cosas suyas». Y también sus palabras habituales de cumplido dejaron en mí, cómo no, la duda de siempre: ¿miente por no herir y elogiar o realmente es persona más “culta” de lo que aparenta?

-Bueno, Chano, -no pude evitar proponerle, ya por instinto, otro tópico: dado que ya nos conocemos, ¿por qué no nos tuteamos?. «Sí, eso le iba a decir. Porque usted me cae bien. Y además tenemos una edad aproximada. Pero, perdón, se me olvidaba que habíamos quedado en tutearnos. Le prometo que no me volverá a ocurrir» -me hizo saber por último sin omitir de nuevo el puñetero artículo de distanciamiento.

También muy próximo al cuadro que terminábamos de ver y para el que fuera realizado, se hallaba el dibujo Estudio de jinetes, del Albertina de Viena, otra sanguina sobre papel pero más suelta que la anterior, expresado aquí el motivo con muy ligeros trazos. Probablemente, tan sólo un apunte del natural.



Santa Cecilia 1515-16. Rafael. Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 238,5x155cm. Bolonia, Pinacoteca Nazionale

El cuadro de *Santa Cecilia*, al que llegamos a continuación, y del que se dice que fue realizado casi en su totalidad por el de Urbino para la capilla dedicada a ella en la iglesia de San Giovanni in Monte de Bolonia, en cuya Pinacoteca Nazionale hoy se conserva, entusiasmó sobremanera asimismo a Chano. De sobra se sabe la fuerte atracción que, igual que la copla y el folklore, ejerce lo sagrado en nuestros entrañables afeminados: o “féminos”, ¿por qué no así llamarlos?

Chano, como la santa –y probablemente la visionaria y su muy devota Elena dall’Olio, autora y donante de la iglesia y el cuadro –elevó al cielo el negro de sus ojos, es decir, los puso en blanco, como ya hiciera antes, suspiró, y, acto seguido, dijo por lo bajo: «¡Ah, qué gozada! Me parece divino. Y qué musical. Esas tres vírgenes me acarician el alma, como un dulce canto de gaitas. Y el moreno casi de espaldas es tan hermoso... (se refería al San Pablo). ¡Ay, pero ese órgano medio destruido me parece de mal agüero». Y yo, en verdad, a todo esto pensando: «lo de las gaitas no me extraña, ya sabía, por el acento, que era gallego, ni por supuesto que, dados sus finos rasgos, confunda de sexo a Juan Evangelista, pero sí que a la virginidad a prueba de fuego de la mártir –en el centro del cuadro– añada la del joven apóstol y, sobre todo, de la Magdalena, tan lejos la pobre de poder alardear de ella, según le leyenda.

Si inauditos fueron los avatares sucedidos con la obra anterior, no les van a la zaga los concernientes a esta de *Santa Cecilia*, dignos de ser novelados o de ser transcritos aquí, lo cual con gusto haría de no apremiarnos –repito– el poco espacio y tiempo de que disponemos. Pero por qué no hacerlo a la manera de muy breve resumen:

Por lo visto (leído, debiera decir) la misma fue realizada a partir de un dibujo de Gianfrancesco Penni, junto a Giulio Romano, como ya adelanté, los discípulos más aventajados de Rafael. Pero su ejecución duró varios años, dado que Rafael, con la ayuda seguramente, entre otros, supongo, del propio Penni, trabajó en ella sin prisas, a intervalos. De modo que entre la fecha del encargo y su llegada, por fin, a Bolonia, había transcurrido tanto tiempo que los deseos de verla debían ser ya incontenibles. Pero, al parecer, la larga espera mereció la pe-

na. La obra –de autor tan reputado, como de hecho lo era Rafael- causó gran impacto. Y, nunca mejor dicho, desde un principio, pues según palabras de Vasari –una vez más, pues el cronista de la época- el pintor Francesco Francia, muerto por esos días, no murió de cosa natural, sino porque siendo él el encargado de desembalarla e instalarla por hacer ese favor a Rafael, a quien con creces estimaba –y temía, pienso al respecto- una vez que la contempló, no pudo soportar verse en tan alta medida superado, enfermó y exhaló no mucho después su último suspiro.

Apenas nos detuvimos en el cuadro *La visión de Ezequiel*. Obra de lo más singular –pensé nada más verla- dentro de las atribuidas a Rafael y su taller. Pues no ya en cuanto a cómo la escena está concebida sobre el vacío del cielo y entre nubes, respondiendo, claro es, a según se cuenta dicho tramo en la historia de Ezequiel en la Biblia, sino también por ese paisaje que apenas sobresale de la base del cuadro: casi sólo su horizonte levemente rozado por las tormentosas nubes. Fragmentario paisaje por lo tanto muy estrecho y a lo ancho alargado, en cuyo extremo izquierdo, según lo vemos, tiene lugar –lo cual asimismo excepcional- la dicha visión del profeta en proporciones diminutas. Sin embargo, es exactamente este paisaje el que impregna a esta obra de misterio; y de un raro onirismo sin tiempos, plásticamente hablando. Incluso singular también es por el tamaño en que está expresada (40,7 x 29,5 cm., óleo sobre tabla), algo inusual en estos importantes temas y composiciones. No sé por qué el clímax general en esta pintura, de Giulio Romano pero cuyo primer diseño de Rafael, sigue evocándome, como ya entonces, al de ciertos de los cartones de nuestro Goya posterior para los tapices. Su composición es airosa y tiene un bello ritmo, magníficamente integrada al paisaje. No es de extrañar que Pedro Pa-

blo Rubens hiciera después en su día una réplica (esta dibujística) sobre ella, pues omitiendo el paisaje, tan fiel que algunos estiman que dicho dibujo lo hizo mediante retoques suyos sobre otro original de Rafael, hipótesis poco creíble de que responda a la realidad dados la gran admiración de Rubens por él y, por lo tanto, el no menos importante respecto que sus obras le merecerían.

Precisamente un enorme tapiz de Pieter van Aelst, cuya matriz un cartón de *Tomaso Vincidor*, de 1521 e inspirado (o recogido) del tema del cuadro, se exponía, al parecer, por primera vez, no muy lejos del mismo. Cedido para la ocasión por el Museo Nacional de Artes decorativas de Madrid, que lo adquirió –según se reseña en el catálogo– en 2005.

-La verdad es que me resulta precioso –dijo una vez parados frente a él, Chano. Sin embargo, qué quieres que te diga. Muy mono, eso sí, pero sin alma, a pesar de tantas filigranas. Y yo empecé a deducir que Chano de tonto no tenía un pelo, pese a ser muchos los suyos, innumerables.

Aunque claramente visible, inscrito en oro, figura a la izquierda y en su parte baja el nombre del maestro –«Rafael Urbinas. F.»–, La visitación, que teníamos delante, es obra atribuida a Giulio Romano y Gianfrancesco Penni. Bella, por cierto. Y muy leonardesca, en cuanto a lo etéreo del paisaje, sobre todo en su término más lejano, el detalle en la yerba del suelo y la posición y recogimiento de las figuras, incluso en los tonos del cuadro un tanto vaporosos y mortecinos. Salvo en las alegóricas escenas del fondo y el cielo.

-Esto será para simular que él lo ha pintado –afirmó sonriendo Chano, apuntando con su dedo índice el nombre de Rafael en el lienzo antes mencionado. Y a su vez yo no logré evitar sonreírme. Otro dato más, me dije, tampoco éste anda falto de una ironía endemoniada, mi-

re usted por donde. O, sencillamente –lo cual es peor-, es un mal pensado y va en serio. Pero, en cualquiera de los casos, le transmití mi opinión:

-Hombre, qué golpe más agudo. Tiras con balas. Pero no es eso, no, sino que con ello quiere significarse, digo yo, algo así como que es auténticamente salido de su taller, ¿me comprendes?

No sé si, en efecto, me comprendió, pero yo me quedé de lo más tranquilo con la somera explicación que le había dado, si bien aún dudo de si fue o no la acertada. La cuestión es que al final nos recreamos un buen rato más en el cuadro. Y después pasamos a ver El San Juan Bautista en el desierto. Del Louvre, porque allí está y se conserva, en dispar pareja con el de Leonardo, con el que éste y el de los Uffizi se comparan en el catálogo. Y antes decía dispar porque exceptuando el cromatismo y luces en las encarnaciones del San Juan, las tenebrosas entonaciones del entorno donde el púber Juan reposa y el señalar de su dedo índice, nada guardan en común los planteamientos y actitudes de los unos y el otro. Falta, eso sí, en los de Rafael (y su taller) el milagro de aquel misterioso paisaje y portento de luz dorada, inolvidables, que sí hay en el de Leonardo.

También el san Juan en concreto que pinta Leonardo es cuánto más bello y enigmático que esos adolescentes, cuyos matices y anatomías no muy conseguidos, por cierto, que nos muestran Rafael y los de su taller. No obstante, una cosa eran éstas mis reflexiones íntimas y otra bien distinta el parecer o conclusión sobre sendos cuadros de Chano, a quien sin lugar a dudas, le fascinaron ambos mancebos. Aunque no tanto como aquel *San Miguel* grande que ya contemplábamos, asimismo debido a Rafael y su taller y hoy en el Louvre, en cuanto a su arrojo y gallardía. El

cuadro, parte de las tres pinturas encargadas por el Papa León X hacia 1518 a Rafael –el máspreciado artista por entonces en Roma- para regalo a la corte francesa, es bastante elocuente. En él, un san Miguel bajado del cielo, de delicadas y elegantes formas, cuya cabeza más que nada recuerda a la de *El apolo del Belvedere*, lancea al maligno para expulsarlo a los confines infernales. Es más que probable que, como se dice, sea de esos pocos casi exclusivamente de la mano de Rafael. Razones sobradas nos lo confirman. En principio la homogénea calidad de su ejecución. Realizado en tonos brumosos y oscuros –muy del Rafael de esa final etapa y que aquí son los que hacen destacar aún más las doradas encarnaciones del rostro, el pecho y los brazos del Arcángel- muestra una sabiduría impropia en otros que no fuera él. Pero además, por si fuera poco, el testimonio que nos revela esa reflectografía infrarroja (que ahora veo en catálogo) que del mismo se hizo en alguna de sus restauraciones, la cual nos revela que el sensacional dibujo de base y de los otros estados del cuadro antes de los posibles cambios sufridos en éstas nada tienen en común con el dibujo de Gianfrancesco Penni que, en efecto, pudiera haber servido de *Modello* según sus historiadores. Ni siquiera en cuanto a concepto: en la pintura hay una fluidez y un ritmo en el movimiento de las figuras, inexistentes en el diseño de Penni, más duro y esencialmente decorativo.

-¡Ay! Mira, Alberto, no me digas que no es una preciosidad- oí en la voz de Chano cuando aun estando yo inmerso en mis cavilaciones sobre el cuadro anterior habíamos llegado, sin apenas percibirme de ello, al de *La Sagrada Familia de Francisco I*, ahora del Louvre, es decir, de todos y no del Rey, aparte, como en principio realmente lo fue, de su patriarca señor San José. También conocida como *La Sagrada Familia grande*. Junto a la de *San Miguel* y la otra que veríamos después de

Santa Margarita, las tres pinturas destinadas a la Corte francesa. La última se supone que en honor de Margarita de Navarra, a quien, como obsequio del Papa, tal vez se la hiciera llegar su mismo hermano Francisco I.

-Qué te voy a decir, Chano. Pues eso, que es extraordinaria. Y además, muy característica de Rafael, o al menos digna y merecedora de que la pintara sólo él.

Casi con toda certeza sí serán de Rafael –como se cree- dos de los cuatro dibujos que acompañaban a la obra definitiva, estudios para las figuras fundamentales de la misma y de seguro recogidos del natural; los otros –uno de ellos sobre cartón y cuánto más elaborado- a todas luces de Giulio Romano. Pero fue en ella, en la magnífica pintura para la cual fueran ejecutados, donde mucho tiempo se centraron nuestras miradas, tal vez tan distintas. Y sin duda era, además de la hermosura de su luz y su colorido, esa armoniosa simbiosis de sencilla naturalidad, ritmo y movimiento en el diálogo allí establecido lo que nos enganchaba al unísono. Hasta que yo, después de ojear la hora en mi reloj, desconecté –como se dice hoy- y me atreví a azuzar a mi archisabida sombra con esta frase que no sé por qué me vino a la lengua como una expresión familiar, si nunca antes la había pronunciado u oído pronunciar:

-Andando, Chano, que se nos viene el rabo a las barbas.

Frase (y aforismo) que al hombre le sumió en la perplejidad –no había más que verlo-, pero que, paradójicamente, vino que ni al pelo, puesto que de inmediato se llevó la mano a las suyas presto a ilustrarse sobre ella, por cuanto no hubo a la sazón tampoco tal mal que para bien no viniera:

-¿Rabo? ¿De qué rabo estás hablando? No entiendo. ¿Puedes aclarármelo? -cuya pregunta me puso en un aprieto, porque lo grave, y curioso, es que en el fondo yo también ignoraba a qué rabo en el dicho podríamos referirnos, pero traté de salir airoso con este improvisado argumento que, de otro lado, bien podía pasar por pura filosofía.

-Del rabo del tiempo, Chano; o el que en el fugaz tiempo que se nos va, aún nos queda de conocer, y vivir y saborear. Qué rabo va a ser.

El cuadro de Santa Margarita apenas lo miramos. No nos gustó. Él, en concreto, me comentó con cara que ya lo decía todo: «no me dice nada». Así que pasamos de largo; o de él sencillamente. Demasiado torpe de factura, y en extremo inexpresiva y estática la santa para haber intervenido aquí Rafael -pensé yo.

Algo parecido nos ocurrió con el Cristo en Gloria con santos, realmente malo, duro y aburrido: no ya en nada merecedor de proceder del taller de Rafael sino asimismo de hallarse adjunto a esta muestra. Y aún menos el dibujo *Modello* de Penni. Si acaso se salva en esta serie dedicada a dicho tema el Estudio para Cristo, ¿hecho por Rafael?, pese a los brazos algo desproporcionados de la figura del joven que sirviera de modelo. En cambio, nos parecieron singularmente atractivos los dos dibujos de Giulio Romano Estudio de una de las figuras para la pintura *La Lapidación de San Esteban* del Museo Vaticano. (No recuerdo que estuviera allí el cuadro, el más ambicioso sin duda que pintara el tan destacado discípulo de Rafael después de morir éste; ubicado en el altar mayor de la iglesia de Santo Stefano de Génova si en esto no me vuelve a fallar la memoria).

Nos despertó de aquel apagado letargo anímico, o lapso de mediocridades, el cuadro *La transfiguración*, salido ya del taller de Giulio

Romano y Gianfrancesco Penni una vez desaparecido el maestro. Óleo sobre tabla de grandes medidas para el que había realizado Rafael una porción de dibujos a la sanguina sobre papel magníficos, seguramente en fechas ya muy cercanas al fatal e inesperado desenlace. Sobre todo su Estudio para dos apóstoles, quienes más bien nos evocan a aquellos Adán y Eva en el momento de abandonar el Paraíso terrenal de otros sublimes maestros renacentistas anteriores: Giotto, Masaccio... Y el que es *Estudio para Cristo, Moisés, Elías, tres apóstoles y otras figuras*. Por su destreza y soltura, éstos me transportaron a los fragmentarios dibujos, después unidos, de la Pinacoteca Ambrosiana (Milán), realizados para su mural La Escuela de Atenas en el Vaticano cuando, luego de deleitarme en ellos, pensé: ¿Quién afirma que detesta a Rafael porque su arte es académico y relamido?

Pero en honor a la verdad, no menos extraordinario es el Estudio de composición con las figuras desnudas del Albertina, copia según Penni ¿del que hiciera asimismo Rafael? Para una obra que tanto por su composición como en cuanto al sentido del claro-oscuro y sus tonalidades –a lo que ayuda lo pronunciado de su verticalidad-, aun lejanamente, recuerda a algunas de El Greco. Así como el *Estudio para Cristo, Moisés, Elías, tres apóstoles y otras dos figuras*, de Rafael.

El último cuadro que se exhibía en este primer apartado dedicado a las grandes composiciones religiosas, *La flagelación*, nos defraudó no más verlo. En exceso torpe y exento de vida, y es más, donde en las figuras llega a resultar chocante, y molesta, la falsa anatomía, a mí, en particular, incluso me pareció fuera de contexto: desentonante y perjudicial en tan magna exposición. Extraño, muy extraño que en él interviniera Giulio Romano. Así que lo abandonamos a toda prisa, no

fuera que la serie, aunque no poca belleza en ésta habíamos contemplado, nos dejara mal sabor de boca –me acordé de Elsa–, camino de las “Vírgenes con el Niño y Sagradas Familias de gran formato”.

La Virgen de los candelabros, óleo sobre tabla circular atribuido a Rafael y su taller, lo cual podría responder a la verdad de descartar al primero, debía ser tan sólo un modesto anuncio del tema, pues más bien de medianas dimensiones: 65,72 x 63,97 cm. de diámetro. Y un desigual adelanto, puesto que si bien el sereno rostro de la Virgen, única llama de atención que luce en el cuadro, y sí posiblemente de Rafael, es especialmente hermoso, aunque convencional, sin el misterio y la vida de los pintados por Leonardo o Durero, por ejemplo, o del mismo suyo de *La Virgen del pez*, el del niño es realmente torpe. Está fuera de lugar, sin resolver, puesto que la cabeza y el cuerpo en esta figura no se corresponden. En el fondo, es un rostro éste que delata incapacidad o impotencia.

Cuánto más lograda es la obra *La Virgen del Divino Amor* que a continuación veíamos. Obra cuyo estilo nos retrotrae al de algunas otras de la etapa florentina de Rafael, y donde queda de manifiesto su marcada influencia de Leonardo, sobre todo en el modelado de los desnudos infantiles y el carácter intimista del cuadro en sí. Y también, aunque menos visible, del Miguel Ángel pintor de similares temas.

–¡Oh, me encanta ese movimiento de las figuras! ¡Qué ritmo! –oí que decía Chano a mi espalda, como robándome una expresión que tal vez, no estaba yo muy seguro, ni siquiera habría llegado a salir de mi boca-. ¡Da vértigo! Pero pobre san José, una vez más, marginado allá a lo lejos: si parece un centinela... Y esa señora tan mayor ¿quién

es? ¡Ah, santa Ana! Ahora caigo. Por la aureola, claro, porque desde luego... Pero si en lugar de su madre podría ser su abuela.

Se refería Chano –esta vez con su lengua viperina, dado que ya más relajado- evidentemente al parentesco de santa Ana con la Virgen y no con el Niño Jesús, de quien por supuesto sí era abuela. Así lo entendí yo, si bien, para no dar pie a que se alargara, sobre ello no articulé nada. Sólo le confesé que, por la cara que desde un principio había puesto, sabía que el cuadro le gustaba.

A unos pasos de éste nos encontramos con el conocidísimo cuadro de Rafael *La Virgen de la rosa*, de nuestro Museo Nacional del Prado. En mi opinión, autógrafo, prácticamente por entero de él, si bien, lo cual lógico y posible, a no descartar quizás alguna mínima intervención asimismo aquí de uno u otro de sus principales discípulos. No hay más que ver la uniformidad de su estilo sabio y sosegado, amén de la exquisitez y extraordinaria calidad en general del mismo, donde nada discrepa.

-¡Anda, qué bien! Pero si este es de mis cuadros preferidos. Lindísimo, lo tengo en mi dormitorio. Lo que no sabía, ya ves tú, es que era de Rafael. Qué estúpido soy. Mira que no haber reparado... Argumentó, feliz y a su vez herido en su amor propio, Chano. Y yo respeté ambas cosas, y no le dije nada.

La obra, que fuera pintada sobre tabla y más tarde trasladada a un lienzo de mayor tamaño –tarea costosa y delicada, difícil-, si bien de estilo muy distinto, por el tema y la disposición de las tres figuras (de la Virgen y los dos niños), guarda cierta similitud con la de *La Virgen Aldobrandine* de la National Gallery (Londres). Obra ésta bastante más pequeña y también óleo sobre tabla atribuida sólo a Rafael, de quien

en gran medida merece al menos ser, dado que ¿tal vez de otra mano la parte baja, sobre todo, del niño Juan?

Una segunda versión de *La Virgen de la rosa*, de Giulio Romano, era la obra que ya contemplábamos. En la que concede mayor importancia a la arquitectura del entorno -mejor dicho: la incorpora o sencillamente la hace visible- y desplaza a san José, con singular humano protagonismo y esencial cometido en cuanto la composición en el de Rafael, su modelo, a un último término, cuya imagen junto al asno, tenuemente iluminados por la minúscula luz de la antorcha (o candil) que porta el santo, apenas distinguibles. En ella prolonga su visión a casi la figura entera por la parte inferior del cuadro, lo que supone haber de inventar la pierna derecha de san Juanito que, por su desmañada ejecución, resulta molesta y sobra en el mismo, y alargar las de la Virgen, que ofrecen menos dificultad puesto que cubiertas por el manto.

Raramente en este otro cuadro pudo contribuir la sabiduría de Rafael, pues, aunque no exento de cierta gracia en el lenguaje compositivo, e incluso de expresividad, dista mucho de tener en su conjunto la calidad y aciertos del realizado en principio por él. Un somero ejemplo de ello el velo de la Virgen, cuyas veladuras, mediante las que está conseguido, en vano trata de imitar Giulio Romano: el resultado no es el mismo. E igual sucede con la precisión de la sombra del brazo del niño Jesús sobre la mano que le sujeta de la madre. Pero es la obra en sí, en su conjunto, la que, a pesar de en apariencia ofrecer el mismo contenido, no nos transmite ese duende que, sin embargo, sí habita en la del maestro.

A estas mudas reflexiones mías tampoco era del todo ajeno Chano. Lo pude comprobar en su modo de asentir con la cabeza y de mirar-

me, asimismo en silencio, para al final coincidir conmigo y mis pensamientos:

-Sí, no lo copia enteramente; lo interpreta, pero no es lo mismo.

-En efecto, eso es. Tú lo has dicho -añadí yo, pronunciando no sé por qué, al final, aquellas sagradas palabras de Cristo, pero como si hablara mismamente con el cuadro, perdida mi mirada en algún punto suyo indefinible, inexistente.

Cerraban este segundo ciclo *La Sagrada Familia con san Juanito*, de Rafael y *La Sagrada Familia del roble*, aunque durante largo tiempo considerada también de Rafael, más tarde atribuida a Giulio Romano, con la posible intervención del maestro. Realizadas entre los años 1518-1520, formaron parte de la Colección de Felipe IV, y desde su creación, imaginó, en la de nuestro Museo Nacional del Prado.

Chano, después de ir a leer las cartelas de uno y otro cuadro, vino hacia mí diciendo: «Mira estos también nos pertenecen, están aquí. Ya decía yo que me resultaban familiares. Pero que avariciosos somos». Y ante tal ocurrencia suya no pude contener la risa, que aún me latía en los labios cuando empecé a decirle: «Hombre, ya veo que a ti también te pierde el cruel sentido del humor... ¿No crees que lo de la avaricia es demasiado fuerte? Suena fatal. Dejémoslo en ambición. Y en todo caso el ambicioso sería, que de hecho, en cuanto a acaparar pinturas lo fue, Felipe IV. Que, por cierto, no sé si lo del roble fue cosa también de él, aunque más bien pienso que dicho calificativo obedece a la voz popular, pero ésta asignada al propio Rafael es asimismo conocida como

La Perla porque así la llamaba Felipe IV: “¡He aquí la Perla de mis cuadros!” Lo leí en alguna parte».

En mi caso pensé que si las había visto en mis anteriores cuantiosas visitas a nuestro Museo, y en concreto en las salas dedicadas a la pintura italiana, probablemente no debieron llamar mucho mi atención y era ahora, sin embargo, al contemplarlas junto a las otras de Rafael y su taller, es decir, en el aquí recreado universo donde nacieron, cuando para mí cobraban un valor nuevo y otros sentidos sus lecturas. «Pero ¿por qué dos sagradas familias tan parejas en una misma colección? ¿Era el azar o el raro antojo de Felipe IV el obrador del milagro de tenerlas entonces, hoy y quizás siempre aquí como indeleble y aleccionador ejemplo de los insospechables límites a alcanzar según la capacidad del talento de cada cual?», me pregunté a mí mismo; y la misma pregunta debía estar formulándose Chano cuando se me quedó mirando de aquel modo tan especial. Pero cuya hipotética respuesta a ésta daba igual por el momento. Lo realmente importante era que dicha comparación ahora entre estas obras, hermanas de asunto y tan similares asimismo en cuanto al formato, soporte y técnica en ellas empleados y sin embargo en sumo distintas en sus respectivos planteamientos compositivos, estilos y capacidad de logros en su ejecución era de lo más elocuente: digna de tenerse en cuenta en estos eventos para todos.

Así como estos cuadros, el de *La Perla* de elaboración más sabia y con un lenguaje también más contenido e intimista, y el otro, en cambio, aunque más torpe, en tonos luminosos que, junto al cierto halo romántico del paisaje y la armoniosa disposición de las figuras, entre las que merece señalarse la de ese san José reflexivo, pensante, que observa la amorosa escena de la Virgen y los niños (tal vez lo que le imprime mayores fuerza y novedad) suponían un hermoso broche de oro al segundo apartado de la exposición acabado de ver. En el siguiente, que acogía iguales motivos (Vírgenes con el Niño y Sagradas

Familias) pero de pequeños formatos, enseguida percibimos que predominaba la reiteración y una más floja calidad en general. Eran obras de distintas épocas de sus discípulos Gianfrancesco Penni y Giulio Romano, en las que, evidentemente, no intervino Rafael. Así que, salvo las de *La Sagrada Familia Spinola* y *La Sagrada Familia pequeña* (de 37,9 x 29,8 cm) de Giulio Romano, las vimos muy de prisa. Más bien, por así decirlo, pasamos entre ellas de largo, camino de los Retratos, género éste donde a mi modesto parecer, mayormente el arte de Rafael logra establecer las cotas más altas.

-Oye, tú, ¡qué realismo! -oí, en efecto, que, detrás de mí, me decía Chano ya contemplando el de Giuliano de Médicis.

-Sí, claro. Y qué modo de penetrar en nosotros esa mirada, ¿verdad? Pero ya verás. Éste es bueno, pero aún los hizo (o hicieron) mejores -le repliqué yo con la vista puesta en la austera cabeza de Giuliano, sin comparación lo mejor del cuadro. Aunque he leído que precisamente este retrato tuvo mucho éxito en aquellos tiempos entre los demás pintores. Tanto que hasta Vasari lo copió en el fresco suyo en la Sala de León X del Palazzo Vecchio, entre otros.

Aún señalaba con mi dedo índice el del mayor de los Médicis del Metropolitan Museum (Nueva York), cuando nos acercábamos al de El Cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, además de persona de gran ingenio, poeta y autor de la famosa comedia *La Calandria* -como leo ahora en el catálogo-, la de mayor confianza del Papa y después de él, el principal mecenas de Rafael en la rama eclesiástica.

Aún señalaba con mi dedo índice el del mayor de los Médicis del Metropolitan Museum (Nueva York), cuando nos acercábamos al de *El Cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena*, además de persona de gran inge-

nio, poeta y autor de la famosa comedia *La Calandria* –como leo ahora en el catálogo-, la de mayor confianza del Papa y después de él, el principal mecenas de Rafael en la rama eclesiástica.

Viendo aquel cuadro, me vino una vez más a la mente el del Cardenal, en su caso, anónimo, de siempre en nuestro Museo del Prado, cuya calidad muy superior a la de éste. En el que infinitas veces se recrearon mis ojos, aprendiendo de él lo indecible. Realizado unos años antes que este de la Galería Palatina di Palazzo Pitti de Florencia (entre 1510-1511, según sus biógrafos), la serenidad y la vida del personaje y la exquisita forma en que está expresado dista mucho de estar presentes en el de Bibbiena.

Pero, Alberto... ¿Éste no es el mismo que vi alguna vez aquí, en nuestro Museo? ¿Por qué pone en la cartela que es del Palazzo Pitti? ¿No será por error?

La confusión de Chano, menos avezado que yo en distinguir los sutiles matices en tan variados lenguajes como los hay en la pintura, estaba sobradamente justificada. Una muy pareja disposición y actitud de los retratados así como las mismas prendas cardenalcias, los tonos de éstas y también de los fondos en ambos cuadros, los hace muy semejantes. De ahí que, inevitablemente, este de Bibbiena me remitiera al recuerdo del que tantas veces yo había contemplado, no muy lejos de donde estábamos.

-No, Chano. “El hábito no hace al monje”. Ni tampoco aquí el color ni los rasgos aguileños de los personajes representados, tan parejos, quieren decir que se trate del mismo sujeto y cuadro. Sobre ello estaba yo reflexionando.



El cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena. Hacia 1515-16.

Rafael. Óleo sobre lienzo, 85x65,5cm

Florencia, Galería Palatina di Palazzo Pitti



El cardenal, 1515-16. Rafael. Óleo sobre tabla, 79x61cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

Acto seguido nos paramos ante un Lorenzo de Médicis, duque de Urbino (obra ésta atribuida al propio Rafael) la mar de estático y pensativo, que, a decir verdad, no le entusiasmó mucho que digamos a mi casual acompañante. Pues tanto es así que de haberle ocurrido lo mismo a *Madeleine* de la Tour d'Anvergne, prima de Francisco I, a quien iba destinada la obra, toda vez que con ella se negociaba el matrimonio del retratado, de seguro que el rechazo al novio por parte de la misma habría sido absoluto.

-¡Jolines! Qué peripuesto y emperifollado. Yo, a este hombre tan elogiado le creía más varonil. Y más guapo. Pero qué fulano más soso. Si por lo menos no fuera así de enorme su nariz... ¡Ay, por Dios! Si la pillara Quevedo...

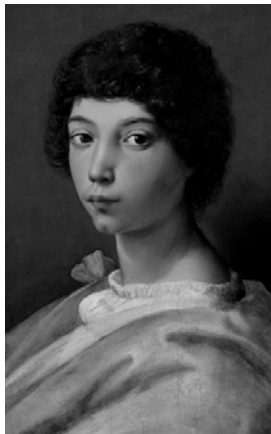
Esto dijo Chano no sin, en éstas, írsele también los ojos y las manos, y yo reí para mis adentros, pero sin osar mirarle ni expresar nada. Pues habida cuenta la mía, hasta el presente no del todo mal parada, mejor era librarla del acoso poniéndola a buen recaudo. De modo que, agachada la cabeza a la vez que le tocaba el hombro, le animé a continuar otra vez con estas sensatas palabras:

Anda, Chano, vamos a ver aquel, que parece que tiene mejor pinta.

Me refería al *Retrato de un joven*, en este caso según aquí confirman los autores del catálogo, realizado por Giulio Romano entre 1518-19; obra en la actualidad en el Museo Thyssen Bornemisza.



Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, 1518
Óleo sobre lienzo, 97x79 cm
Colección particular



Retrato de un joven, 1518-19. Giulio Romano. Óleo sobre tabla, 43,8x29cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

¿Quién es el adolescente que tranquilamente nos mira desde sus tres cuartos de perfil en este cuadro? He aquí la cuestión una vez más planteada a los estudiosos de estas obras tan lejanas en el tiempo. Y lo mismo que en cuanto a éstos, los seres en ellas representados, en lo relativo a sus fechas y autorías, dado que por lo habitual, realizadas en equipo y en tantos casos no debidamente documentadas. Pues bien, en opinión de no pocos de ellos, hipótesis que además de mostrársenos atractiva nos parece razonable, Alejandro de Médicis, supuesto hijo (aquí todo son suposiciones) de Julio de Médicis «que lo habría engendrado -dicen- antes de verse elevado a la púrpura». Y, por su cabello rizado y sus ligeras facciones de mulato -imagino- probablemente a «una sirvienta de raza negra». El problema radica, sin embargo, en que Alejandro, el repudiado duque de Florencia, asesinado por su primo Lorenzino en 1537, nació en 1510. Es decir, que, de ser así, en 1518-19, fechas en que se considera que fue ejecutado el retrato, Alejandro tenía ocho o nueve años, varios menos que los que representa el joven del cuadro. Por lo cual, una de dos, o éste no es él, o sí lo es, pero pintado en años posteriores.

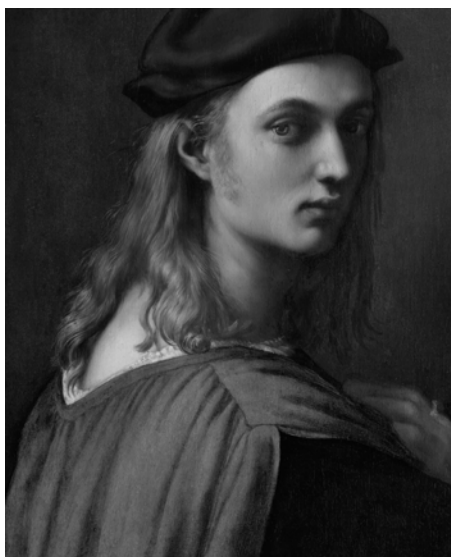
Pero estas son historias, en parte ya antes aireadas y sabidas, y en otra recogidas ahora del catálogo, dado que las creo interesantes, que conciernen a los estudiosos. Así que volvamos a lo nuestro, que, en todo caso, es contaros las que nos incumben; además de gustar de estas obras y transmitir cosas, como de hecho así viene ocurriendo, sobre nuestras modestas divagaciones sobre ellas.

-Llevabas razón, Alberto. El de este mancebo es precioso. Y no lo digo por él, que me gusta, sino por esos colores. Son tan delicados..., me comentó Chano nada más acercarnos al cuadro.

El cuadro, un pequeño óleo sobre tabla (43,8 x 29 cm.), salvo la cabeza, apenas sin terminar, es una delicia, pictóricamente hablando. De tonos mínimos y sencillos, los necesarios, deja en nosotros la sensación de esa pintura sin tiempos que pocas veces suele darse. Toda la carga expresiva en el rostro, de un naturalismo fácil pero profundo –más propio de Rafael que del discípulo a quien se le atribuye. Y digo fácil no, por supuesto, en su sentido peyorativo, sino muy al contrario: fácil como señal de lograr hacer así lo que otros ven complicado y complican.

Vimos alguna obra más atribuida a Giulio Romano “con la probable intervención de Rafael”. Como aquella, que ahora recuerde, de Doña Isabel de Requesens y algo más, esposa del virrey de Nápoles, del Museo del Louvre. También ella muy ostentosamente vestida –o emperifollada, como dijo Chano-, pero quizás como lo merecía su deslumbrante belleza, al menos corporal, y el suntuoso interior (¿de un palacio?) donde posa. Sin embargo no sería sino al llegar al retrato de Bindo Altoviti (de la National Gallery de Washington), magnífico, por cierto –o divino, nunca mejor dicho por ser sin duda, éste sí, de Rafael-, cuando Chano perdió ya los papeles y exclamó de manera totalmente desatada:

-¡Pero bueno...! ¿Cómo es posible que pueda darse tanta belleza? Es de ensueño. ¡Ah, claro, este es el joven que la anuncia y está en la portada del catálogo de la exposición. Tenemos que comprarlo. Esperemos que no sea muy caro.



Bindo Altoviti, 1516-18. Rafael. Óleo sobre tabla, 59,5x43,8
Washington, National Gallery of Art

El coletazo último en plural de Chano, alusivo al catálogo, me pilló de sorpresa, y me hizo gracia. Erróneamente era como si ya diera por hecho el más cordial de los tratos en pareja entre él y yo, lo cual, al menos en cuanto a mí, absurdo amén de imposible. Pero sigamos:

¿Hablaba Chano de la belleza del retrato o del retratado, pues excelsa la de ambos: la del ser que en éste pinta Rafael pero también como lo pinta, mediante esos tonos dorados de su piel cuyas solas luces sobre el oscuro y cálido verde del fondo y en contraste a su vez con los azules del traje y de su dulce mirada alumbran y llaman nuestra atención en el cuadro? Probablemente dada su homosexualidad, ya para

mí más que evidente, a la del joven Bindo, fiel aliado de los Médicis y entrañable amigo de muchos de los artistas protegidos por ellos, y entre éstos Miguel Ángel y el propio Rafael, a quien procuró no pocos encargos. Pero, aun así, de lo que seguramente no era consciente Chano es de que esa elegante belleza que percibía, en realidad dimanaba de la simbiosis de ambas cosas, puesto que obviamente es el modo en que Rafael lo ha expresado lo que aún enaltece más aún la del modelo, ya de por sí singular.

No muy lejos del anterior (en distancia, no en cuanto a belleza) estaba el *Retrato de una joven*, asignado por ciertos estudiosos a Giulio Romano. Posiblemente retocado por Rafael, añaden los autores, quienes también consideran que pudiera haber sido realizado hacia 1518-1520, año el último en el que acaece la muerte del maestro, que, en todo caso, terminaría el rostro de ella y daría esos certeros toques en las luces de las telas: lo mejor conseguido en este cuadro, por lo demás bastante desigual y carente de la delicadeza que tiene el otro.

Otra obra cuya autoría también sin duda de Rafael, es en la que retrata a los eruditos venecianos -leo en el catálogo- *Andrea Navagero y Agostino Beazzano*. Aunque sólo merece serlo en cuanto a cómo está logrado el realismo (naturalista) en ella de dichos personajes, que fueron muy amigos entre ellos y asimismo de Rafael, quien por su carácter al parecer tan afable debió tener muchos. Viéndolos se diría que Durero, Tiziano, Rembrandt... incluso Caravaggio o el Velázquez primero o intermedio ahora en ellos hubieran resucitado. Dado que no así la composición, que es extrañísima, como forzada, antinatural, impropia de Rafael: por lo habitual, tan sabio y exquisito. Con razón muchos han opinado que mejor hubieran funcionado estos retratos

por separado, seguramente tomando como referencia las copias así de éstos de artista (o artistas) sin identificar que se conservan en el Museo del Prado.

Excepcional en todos los sentidos es el retrato de *Baldassare Castiglione* del Museo del Louvre, del que después hiciera una versión Pedro Pablo Rubens. Impresionante en él la sencillez y la sobriedad o economía del color con que es capaz de atrapar Rafael, generalmente tan pródigo en el uso del mismo, el alma del retratado. Del todo en el cuadro, a decir verdad. En esto, y en lo etéreo de su conjunto, mucho recuerda esta pintura a las de Velázquez sobre esos seres solitarios y juglares que poblaban la corte de su protector Felipe IV. Como en las más punteras del sevillano -lección aprendida de la Naturaleza-, y de Rembrandt, tampoco en esta de Rafael existe la línea (artificio gratuito del hombre); sólo masa y volumen y la fugaz e imprecisa apariencia de lo real. Toda la fuerza y sabiduría del pintor concentradas, como su mayor esmero, en el rostro de Castiglione, aunque expresado sin la soltura de los de ellos, conforme se nos presenta en la propia realidad, tan veraz y lleno de vida como los más conseguidos de los anteriormente citados, con la salvedad de que Rafael lo pintó antes.

Rafael que, en 1519-20, como un inconsciente adiós a la vida, a la pintura y a tantas otras pasiones más probablemente, incluso a todos y ahora a nosotros mismos, se pinta en aquel *Autorretrato con Giulio Romano*, conocido como *Autorretrato con un amigo*, que teníamos delante. O ¿tal vez aquí también la historia se confunde y es el ayudante predilecto quien, una vez el maestro ya desaparecido, y en honor a su memoria se autorretrata junto a su imagen querida, si bien en actitud tan forzada? Como también cabe imaginar que, proyectada y co-

menzada por los dos, aún en vida el maestro, en recuerdo de éste la concluyera después Giulio Romano. No sé. Imposible saberlo. Pero dadas las trazas de la obra y las expresiones de ambos no son de descartar estas otras probabilidades precisamente por ilógicas.

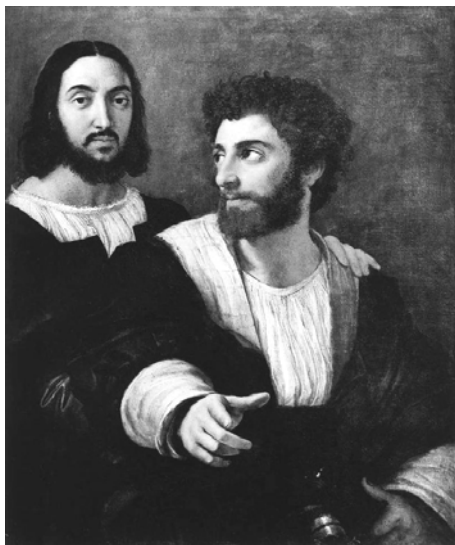
Iba a transmitirle algo a Chano sobre estas mis cavilaciones, cuando él se me adelantó aludiendo a dicho tema, como lloviéndome sobre mojado:

-Dime, Alberto: ¿Quién pintó a quien en este cuadro? Porque yo no veo muy claro lo que pone en la cartela. ¡Caramba, qué manía de no firmarlos ni fecharlos! Si lo hubieran hecho, como ahora, no se crearían estos dilemas.

Yo, sorprendido, me quedé mirándolo y, en principio, no supe que decir. Pero al final salí por la tangente y le dije lo primero que se me ocurrió:

-¡Joder, Chano! Eres una caja de sorpresas. No sólo eres más culto de los que parece sino un agudo observador. Ni que me hubieras adivinado el pensamiento. Eso mismo te iba a comentar. Me lo has quitado de la lengua. Pero ya no. Prácticamente, tú ya lo has dicho todo. Qué puedo añadir... Pues verás, el caso es que por la misma causa que argumentas, caben aquí todas las conjeturas sin que ninguna tal vez se atenga a la verdad de los hechos.

Tampoco creo que mis palabras últimas le aclararan gran cosa al respecto. Pero daba igual. Al menos debieron sonarle bien: algo es algo. De todos modos prefería seguir concentrado en el cuadro a conversar sobre él. Y por un momento casi logré olvidarme de Chano, atrapado en sus intrigas. Pero él volvió a la carga:



Autorretrato con Giulio Romano, 1519-20
Rafael. Óleo sobre lienzo, 99x83cm
Paris, Musée du Louvre

-O sea, ¿éste era Rafael? Chico, la verdad es que no era mal parecido, pero yo le hacía más juvenil. Y más simpático. No con esa cara de cristo ido y, más que presto al sacrificio, ya inmolado. ¡Jesús, qué serio y apagado!

Las descabelladas palabras de Chano me provocaron una risa incontenible. Y sospecho que, aunque en el otro mundo, donde, más que en éste, ya en el cuadro parece estar, hasta a aquel oscuro e impasible Rafael de mirada ausente (o al vacío) le hicieron gracia, porque al mirarlo ahora de nuevo presentí como si una sutil sonrisa,

apenas perceptible, aflorara por un fugaz instante a sus labios. Pero no dije nada; ni siquiera “esta boca es mía”. Únicamente me quedé reflexionando sobre que, en el fondo, no le faltaba razón, si bien la mal adornara con su frivolidad.

A mí también me había chocado, y entristecido, ese Rafael avejentado, raramente absorto y como entre tinieblas en un cuadro, aquel, ya de por sí bastante tenebroso: falto del colorido y el esplendor por lo común acostumbrados en los salidos de su taller. «Qué distinto aquí Rafael –me llevó a pensar- de aquel otro tan joven y estilizado que aparece en sus otros supuestos autorretratos; pero, sobre todo, en el de la Galería de los Uffizi de Florencia» -el cual con mayor claridad recordaba.

Venía muy a colación de los que estábamos hablando (o pensando) el título dado al pequeño ciclo que ponía el punto final a la muestra: “Después de Rafael”. Lo componían unas pocas obras de sus principales discípulos Giulio Romano y Gianfrancesco Penni, ejecutadas en fechas recientes, pero posteriores, naturalmente, al fallecimiento del maestro, que vimos muy deprisa, casi pasando de largo por ellas. Ya no era lo mismo. En aquellos lienzos, o tablas, faltaba el espíritu de Rafael. Y por lo demás –miré el reloj- a mí se me hacía tarde: había quedado “ya mismo” con Susana y los niños.

-No más atravesar la puerta de salida, oí que me decía Chano:

-Oye, Alberto, ¿te has dado cuenta de que el único cuadro donde hemos visto a Rafael es precisamente en el último realizado estando aún en vida? ¡Jolines, qué pena que nos llevemos ese recuerdo tan desolador y triste de él!

Y yo, así, andando andando los dos, volviéndome hacia él le musité casi al oído:

_Olvidalo, Chano. Lo mismo ni siquiera el ahí retratado es Rafael, sino otro. Y es más, ¿sabes qué te digo? Que aunque lo fuera, difícil será que en nosotros desaparezca aquella otra imagen idealizada que, de alguien tan sublime como él, vivió ya desde siempre en nuestra memoria.

Llegados ya a la altura en que es ese Goya temperamental y abstraído, de marcados signos beethovenianos, quien, desde su pedestal, ni nos mira, tendí la mano a mi inesperado compañero de encuentro, por unas horas, con las obras al fin y al cabo nacidas del talento y la fina sensibilidad de Rafael, para despedirme de él:

-Bueno, Chano. Ha sido un verdadero placer conocerte y echar este rato contigo.

-¡Qué va! -me dijo él. El placer es mío. Pero aún lo sería más si me permitieras ir un día de estos a tu estudio. Me encantaría.

A lo que yo, sonriéndole, eso sí, dulcemente, le respondí:

-Uff... A mí también me gustaría, créeme. Pero verás... Es que estoy muy liado. Y lo peor es que mi trajín va para largo.