



## Rafael.

Ob četrti stoletnici njegove smrti (1520—1920). — Alojzij Res.

Zgodovinski dogodki, ki so se v zadnjem dvoletju odigravali na našem jugu, so tako prevzeli vse naše mišljenje in čuvstvovanje, da smo pozabili za trenotek na vse, kar ni bilo v najtesnejšem stiku z narodovo bodočnostjo. A tudi ostala Evropa je nemirno iskala formule miru (in jo še vedno išče) in duševno življenje, vdušeno od vojne, si je le kradoma in boječe iskalo poti na solnce, da se po razrvanosti in razdrapanosti vojnih let na novo orientira. Ni čuda, da smo pozabili mi in z nami ostali kulturni svet na štiristoletnico enega največjih človeških duhov: Leonarda da Vinci, ki se je je spomnila le peščica ljudi in se očistila in znova poživila ob njegovih večnostnih vrednotah.

Toda tudi letošnje leto nam vzbuja spomine na dan, ko je 6. aprila 1520 — na veliki petek — zatisnil oči v Rimu ne sicer največji, pač pa najpopularnejši slikar, Rafael Sanzio iz Urbina, ki zavzema v zgodovini upodablajoče umetnosti tako važno, čeravno ne popolnoma zasluženo mesto.

Njegov lastni portret nam predstavlja lepega mladeniča razumnih, simpatičnih potez, z golim vratom in temnokostanjevim, kodrastimi lasmi, ki jih pokriva slikarska čepica. Njegove oči so mehke, dekliško zasanjane, ki te živo spominjajo Peruginovih Madon. Ves njegov nežni, blede obraz je bolj ženski nego moški, s tiho, čuvstveno otožnostjo pokrit. Resnične bridkosti ni na njem, vse njegovo življenje je poteklo v miru, brez viharjev, brez katastrof, zato ni ustvaril nikdar pretresujočega, duševno dojemljivega dela. Kakor je značilnost njegovega portreta bolj tipična kot pa osebna,

Viri: Rafaelova dela. — Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Izdaja Sansoni, Firenze. — Iz obširne literature o Rafaelu sem uporabljal sledeča dela: Adolfo Venturi: *Raffaello*. Nel IV.<sup>o</sup> centenario della sua morte. Roma, 1920. — Muther: *Geschichte der Malerei*. Bielefeld-Leipzig 1906. — Moeller van den Bruck: *Die italienische Schönheit*. Piper & Co. München, 1913. — Karl Woermann: *Geschichte der Kunst*. Leipzig 1908. — Burckhardt: *Cicerone*.

tako je skoro vsako individualnost v svojih slikah zabilisal in posplošil v tipičnost. Kakor njegova notranjost, tako tudi njegova umetnost ne pozna disonanc. Vse, kar je v naravi ostrega in trdega, je omilil, zaokrožil. Ne samo enotna oblika, tudi njegova kompozicija se giblje v mehkih, valovitih linijah. Njegovo življenje je bila harmonija in v nežne harmonije je zлил vso mnogoličnost življenja in nič ne moti ugodne ubranosti. A še nekaj nam odkriva ta njegov portret: mislec, iskalec novih poti, novih svetov Rafael nikoli ni bil. Čelo njegovo je gladko, brez gube, »želve mu niso lazile pod kožo« kot n. pr. Michelangelu, ki je imel od notranjih bojev spaten obraz. Rafael ni poznal ne izkusil duševnih borb, ni poznal prometejskega vzgona, ne bolestin ur dvoma in pekoče razdvojenosti, ki mučijo genija, ko ne ve poti, ko obupa nad lastno močjo. Prevladoval je v njem ženski element nad moško stvariteljsko silo, — sprejemljivost za to, kar so drugi ustvarili. Le tako je razumljivo velikansko število del, ki jih je ustvaril v komaj sedemintridesetih letih svojega življenja, le tako je razumljiv njegov skoroda neorganični razvoj.

Rojen dne 6. aprila 1483 — ki je bil tudi veliki petek — v Urbinu, malem apeninskem mestecu v Umbriji, ki je bil tedaj pod vladno Guidobalda da Montefeltro precej važno središče humanistične kulture, je Rafael, ta bogonarjeni otrok, zgodaj izgubil očeta (mater je bil izgubil že prej), pridnega, skromnega slikarja, ki je izšel iz šole Piera della Francesca, najplodovitejše umetniške struje quattrocenta. Preden je zapustil svoje rojstno mesto, je prejel Rafael rudimentarne nauke v slikarstvu od Timotea Viti, katerega mojster je bil Francesco Francia iz Bolonje. S sedemnajstim letom je prišel v »bottegò« (tedanji izraz za »atelje«) izrazitega umetnika Pietra Perugina, ki se je bil proslavil že z deli v Florenci in v Rimu. Pri njem se je Rafael dodobra priučil tehniki in prevzel ž njo tudi vso Peruginovo osebnost in stil s tako popolnostjo in s takim uspehom, da je Vasari po pravici



trdil: »Njegove kopije je od mojstrovih originalov komaj mogoče razločevati; razlike med načrti Rafaela in onih Pietra ni mogoče z gotovostjo določiti.« Dosegel je tedaj prvi cilj: ustvariti dela, enakovredna onim maestra Perugina. V tedanjih Rafaelovih delih (»Sposalizio«, »Križanje«, »Madona degli Ansidei« in druge; pod Timotejevim vplivom je naslikal »Vizijo mladega viteza«, »Sv. Mihaela« in »Tri gracije«) je bila neka iskrenost, prisrčnost, ki se sicer ne sme zamenjati z globino, a ki je Perugino ni nikdar dosegel. Od njega je Rafael povzel stil, zunanje okraske in občutja, ki jih je iz svoje prirojene naivne nature prešil v čuvstveno resničnost. V tem smislu je bilo njegovo slikanje peruginško. Za Rafaela je postalo še celo usodepolno, da se Perugina in njegove sladkobnomehke note, potem, ko ju je vase vsrkal, do gotove meje nikdar ni mogel popolnoma otresti, tako da imajo skoro vse Madone do one »del Granduca« tisti južnombrijski ton, ki pa je zanje odločilen.

Toda utrujenost in zastareli provincialni nazori mojstra Perugina niso mogli za delj časa prikleniti nase mladega, razboritega, slaveželjnega talenta, kot je bil Rafael. Zamikal ga je svet, zvalilo ga je k sebi vse sijajnejše umetniško žarišče: Florenca, kamor je prispel l. 1504; s tem je začel drugo dobo svojega umetniškega življenja.

Leto 1504. je bilo za florentinsko umetnost odločilnega pomena: značilo je početek nove dobe silnega umetniškega poleta. Po velikih umetniških generacijah quattrocenta, po zgodnji smrti Ghirlandaja in Filippina Lippija, po predčasni betežnosti Sandra Botticellija, po odhodu Leonarda v Milan, je pričela stara florentinska stvariteljna sila proti koncu 15. stoletja propadati. Življenjski tok humanizma je blaznofanatični Savonarola s silo zatrl in pod njegovim neodoljivim vplivom so umetniki, kot fra Bartolomeo, spokorno zavgrli paleto ali pa se posvetili samo njeni nabožni plati. Nad florentinskimi realističnim značajem je zmagala Peruginova umbrijska sentimentalnost in njegov bogati in solidni oljnati kolorit je popolnoma modificiral tudi tehnično smer. V skulpturi sta poudarjala Andrea Sansovino in Benedetto da Rovezzano bolj dekorativno kot pa kiparsko stremljenje in sta zanemarjala sijajno tradicijo Donatella.

Iz tega duševno in umetniško obubožanega življenja sta se ob zori 16. stoletja pojavila v Florenci nenadoma dva titana: Michelangelo Buonarroti in Leonardo da Vinci. Bilo je v avgustu leta 1504., ko so ob velikem navdušenju vsega florentinskega ljudstva postavili pred Palazzo Vecchio ogromni kip »Davida«, mladostno delo Michelangelovo, ki nosi že vse znake njegovega bodočega razvoja in tvori začetni kamen novega vstajenja kiparstva. Tisti čas se je vrnil v Florenco tudi Leonardo in po naročilu Soderinija, načelnika (»gonfaloniere«) florentinske republike, pričel slikati v veliki dvorani del Consiglio »Bitko pri Anghiariju«, zmagoslavno epizodo florentinske zgodovine. Srečna misel prebrisanega Soderinija je bila, da je istočasno naročil Michelangelu poslikati nasprotno stran omenjene dvorane, ki naj bi predstavljala drugo epizodo zmagujoče florentinske misli: poraz

Pisancev, teh večnih sovražnikov procvitajočega mesta ob Arnu. Tako se je leta 1504. pričela med obema velikanoma umetniška tekma, dvoboj med najstarejšim predstavnikom naturalistično eksperimentalne smeri in najmlajšim borcem za idealistično smer oblike in moči. Ta dva kartona, Leonardova »Bitka pri Anghiariju« in Michelangelovi »Kopajoči se vojaki«, sta tedaj razburila ves kulturni svet, ga razdelila v dva tabora in odločno zaokrenila ves dotedanji razvoj upodabljalne umetnosti, tako da ju je Cellini imenoval »šolo sveta«.

In zgodilo se je, da je tiste dni prišel Rafael prvič v Florenco. Tu ga je obdal popolnoma nov, še nepoznan svet. Kar je predvsem nanj učinkovalo, so bili veliki cikli fresk, ki so bogato krasile florentinske cerkve in kapele. Videl je Giotta v S. Croce, Masaccia v S. Maria del Carmine, Uccella v samostanih, Andreja del Castagno v S. Maria Nuova, Baldovinettija v S. Trinità, Ghirlandaja in Filippina v S. Maria Novella. Vse te dramatične scene, tako živo občutene in podane s tolikim monumentalnim čutom, so nujno učinkovale na mladega dojemljivega duha Rafaelovega.

Odločilnega vpliva za njegov stilistični razvoj pa je bil Leonardo. Če bi se bil Rafael iz Urbina neposredno podal v Florenco, ne da bi bil prej šel k Peruginu, bi Leonardova in Michelangelova presilna umetnost njegovo šibko individualnost ubila. Tako pa ga je Peruginova šola utrdila in rešila. Sicer je bil njegov skriti, častihlepní cilj, doseči Leonarda (kakor je posebno pozneje tajno občudoval in zajemal iz Michelangela), toda značilno je, da se mu ni približal neposredno, ampak potem fra Bartolomea, ki je ob novem preporodu umetnosti znova prijel za čopič. V Leonardu je bilo toliko demoničnega, tajinstvenega, negotovega, je bila nevarnost in skušnjava, ki se jih je Rafael zbal. V njem je bila otroška, niti ne deška, pač pa bolj dekliska nprav, ki mu ni dovoljevala iskati negotovih, še neustaljenih tal. Do dobrega meniha pa je imel zaupanje, tudi umetniško. Prevzel je od njega vse, kar je ta sprejel od Leonarda, predvsem grupacijo, ki jo je fra Bartolomeo dvignil do popolnosti, a ž njo tudi ono »prelitje barv«, kakor ga imenuje Vasari, ki je postalo čar vseh Rafaelovih lastnoročnih del. Njegove florentinske Madone, ki so utemeljile njegovo slavo (Madona z liščkom, s pajčolanom, v zelenju, la belle jardinière), poleg njih gruče (n. pr. Sv. Družina v Monakovem) so brez poznanja kompozitorskih pravil fra Bartolomea sploh nemožne.

Veliko nežne lepote je v teh slikah. Predvsem so Jezuščki in Ivančki teh Madon (nastali zopet pod Leonardovim vplivom. Primerjaj n. pr. sv. Ano) s kontrastnimi plavimi lasmi in s finimi, prosojnimi, mednozlatimi telesci čudovita živa bitja. Toda, kakor s me biti otrok tipičen, odrastli človek pa mora biti individualen, ker se nam vidi sicer dolgočasen in brezpomemben, tako se nam zdé Rafaelove Madone v svoji tipični nežnosti in ljubkosti navadne in skoroda površne. Isto je z barvo Marijinih oblek, ki je skoro vedno ista: modra in rdeča, in ki ga reši skrbi za kompliciranejši in finjši barvni okus. Tudi umbrijska pokrajina se



venomer ponavlja in mu služi kot cenena kulisa za občutje, ki ostaja skoro vedno isto: niti stafaže ne spremeni, le nijanso vsakokratnega dejanja. Čuditi se moramo, kako neproblematičen je Rafael moral biti, da se je v teh florentinskih Madonah, ki so ljudem očividno ugajale, mogel tolikokrat duševno ponavljati, in to na tak način, kot se je zgodilo. Zdi se, da temu ni bila vzrok toliko njegova lastna lirika, kolikor novi kompozitorični element, ki ga je potom fra Bartolomea prevzel od Leonarda.

Rafael je bil ravno dokončal veliko oltarno sliko »Madono z baldahinom«, ki nosi najočividnejši pečat Bartolomejevega vpliva, ko je glas o njem segel že do Rima, kamor ga je l. 1508. odpoklical njegov sorojak arhitekt bazilike sv. Petra, Bramante, na poziv papeža Julija II., da poleg Michelangela, ki je že pričel z delom v Sikstinski kapeli, poslika »stanze«, razkošne papeške dvorane, katerih zadnja, »della Segnatura«, je še vedno čakala okrasitve. Z Rafaelovim prihodom v Rim se je pričela zadnja in najvažnejša doba njegovega umetniškega razvoja.

Ko je Rafael pričel s svojimi rimskimi monumentalnimi deli, so bili duševni predpogoji zanje vse drugačni kot v Florenci. Medtem ko je srednji vek ustvarjal iz vere v Boga in je božanstvo popolnoma prešlo v vse ustvarjanje, je rinascimento ob odkritju antike in zmagi humanizma preložil žarišče duševnega življenja od Boga na človeka, je mesto srednjeveške mistike zavladal epikurejski, hladno računajoči duh, ki ni več iskal tragike v notranjosti človeške psihe, pač pa v zunanji komparzeriji, ki ni — vsaj na videz — nasprotovala novemu vstajenju antike. Toda, kako združiti dva nasprotujoča si svetova: antiko in krščanstvo, ne da bi se odrekli niti prvemu, niti drugemu, in da bi vsaj zunanja obleka bila krščanska, ne da bi skrivala antično vsebino? Najti izraza za religioznost, ki je v srcih komaj še tlela, je bila naloga tedanjih umetnikov, ki so jo rešili samo umetniško, ne da bi versko sodelovali. V kolikor so bili čustveni ljudje, kot mladi Rafael, so božanstvo prelili v človeške forme brez tragičnega doživetja, kakor je to delal quattrocento, ampak s harmonično mehko so ustvarjali one nežnolepe Madone, ki so tedanji epikurejski sentimentalnosti tako zelo odgovarjale, kakor so bile pozneje erotičnemu malomeščanstvu najbolj všeč. Dosegli so intimni vtis, ki je za domačo uporabo zadostoval.

Toda za reprezentacijo je bilo treba vse več: treba je bilo monumentalnosti. Tedanji družabni ustroj je zahteval za novo vstalo življenje veličastnih oblik, katerih predpogoje je Rafael že našel v Rimu. Mislil je, da umetnost tem duševneje vpliva, čim čutnejša je, in čutnoduševna družba mu je verovala. Človek je stopil kot simbol na mesto božanstva, prirodo so uporabljali za kuliso, umetnost je postala scenarična in s tem v bistvu nemonumentalna, kakor ni bila v duhu več monumentalna, odkar ni bila več sveta: le na ta način, da je človeštvu dala iluzijo božanstva, je dosegla vsaj iluzijo monumentalnosti.

Rafaelu je takó kompozicija postala sama sebi namen, ki je pa nujno razpadla v dekompozicijo,

ker ustvarjajočo silo ima vedno le enotnost, znak samorastlega umetniškega vzgona, kar pa Rafael nikdar ni bil. Dokument tega razvoja so »stanze«. V središču papeževega življenja, v sobanah, kjer sta prebivala Julij II. in Lev X., in odkar so izšle slovite bule v dobi nemške reformacije, je smel Rafael napisati na steno veroizpoved nove generacije, ki se je za stoletja zdela magna charta monumentalnega slikarstva. Tu je Rafael začel svoje novo delo, ki je postalo mejnik med umetniškimi naziranjem quattro- in cinquecenta. Kar je Masaccio samo od daleč zaslutil, kar je Alberti na sholastičnem pojmovanju pričel zidati, kar je fra Bartolomeu bilo še posebnost, to je Rafaelu postalo sistem. Srednjeveški mojstri so izšli iz celote, Rafael iz delov: pri Giottu se razvija dejanje v mistiki, pri Rafaelu se godi na sceni. Srednjeveška umetnost je zajemala svojo enotnost iz duševnega preobilja, ki je izžarevalo s težko resnobo. Nova umetnost je hotela doseči to enotnost s hotenjem, zavedno, če treba tudi s silo. Da je pri tem nevarnost neorganične, s silo strnjene celote ležala zelo blizu, nam najbolj pričajo Rafaelove »stanze« same.

Že pri »Disputi del Sacramento« se prvotni močni vtis ob paznem motrenju razblini. Lepe gruče z lepimi figurami si delijo ta celotni vtis z banalnostjo in afektiranostjo. V tej monumentalnosti ni več one globoke religioznosti, kot n. pr. pri Giottu, pač pa prevladuje koncilsko razpoloženje in teološko hladni razum diha iz stene. Mnogo posameznih delov nosi pečat izredne lepote na sebi, tako je vtis svetnikov na vencu oblakov v resnici nekaj lepega, ker je umetniško resničen. Toda one organične umetniške enotnosti, ki je za monumentalna dela neobhodno potrebna, v sliki pogrešamo kljub njeni detajlni lepoti.

Tudi »Atenska šola« na drugi strani »stanze della Segnatura« deluje mogočno na nas, ker je patos, ki jo napolnjuje, v celoti doživljen, ker slutimo v miru, ki za tem patosom leži, veliko duhovno strast cele dobe. Tu je Rafael ustvaril sliko sodobne idejnosti, podal vstajajočo misel antike, kjer se mu ni bilo treba hliniti z neobčutenim razpoloženjem. Izobličil je vsebino z doživetjem duhovne zgodovine in jo postavil v solnčnojasno arhitektoniko Bramanteja. Napolnil jo je z izrazitimi glavami velikih sodobnikov, ne da bi iskal modelov po cerkvenih stopnicah. S figurami in gručami, ki jih je vse doživel, je ustvaril prizor, v katerem živi duh sijajnega desetletja. Od mogočnih postav obeh filozofov, Aristotela in Platona, v sredini do nežne, prosojnobele postave mladega urbinskega kneza v Pitagorovi gruči, pa do čiste lirike naslonjenega, piščočega mladeniča in preko Diogenove postave veje iz slike duh veličine, ki ji z monumentalnostjo ideje daje enotnost forme.

Toda Rafaelovo poslikanje »stanze« žalibog ne znači vedno višjega stremljenja, vedno večje popolnosti in dozorelosti, kakor se je to zdelo pri »Atenski šoli«. Zgodilo se je, kar se je pri tako ogromnem delu, ki si ga je Rafael preko svojih moči naložil na šibke rame, moralo zgoditi. Ko se je zdelo njegovo ustvarjanje na vrhuncu, so mu moči od-



povedale in njegov toliko obetajoči polet je katastrofalno končal. Začel je svoje delo z brezprimerno marljivostjo, ki je bilo edino, kar je Michelangelo na njem hvalil. Toda končal je s tem, da je narisal komaj kartone, vso izvršitev pa prepustil mnogobrojnim učencem. Že »Parnas« na tretji steni Segnature je šibak in raztrgan. Homer kakor Dante ostaneta popolnoma nedoživljena, iz enega je postal mršav pozêr, iz drugega pa neužitni statist. Ostali pesniki so po literarnem pojmovanju tedanje humanistične generacije popolnoma otročje zamišljeni.

V drugi »stanzi d'Elidoro« je Rafael še enkrat zbral vse svoje sile in ustvaril grandiozno sliko »Mašo v Bolseni«. Tu je prešel iz monumentalno absolutnega v historično dramatičnost in v njej podal svoje najbolj živo, najbolj ritmično monumentalno delo. Osrednjo kompozicijo iz »Dispute« in »Atenske šole« je združil tu z ono statično kompozicijo, ki je obvladovala freske trecenta in quattrocenta, le da tu prihaja ritem iz globine in ne od strani slike. Na levi mir, na desni nemir, oboje pa je združeno z magično tihoto v sredini ozadja, kjer kleči sivi duhovnik pred čudežem, kjer sveče goré kot rumenordeči nageljni in obdaja oltar občutje skrivnostnobronaste barve. Iz globine slike je sinil nemir preko prizora, kakor veter, ki beži preko svetov, in se razširi do gruče tekačev, da se končno ustavi v plapolajočih haljah. Vpliv celote je presilen, da bi opazili pomanjkljivosti nekaterih posameznosti.

A že v drugih freskah Elidorove dvorane je najpomembnejša: »Rešitev sv. Petra« le kolorističen umotvor, kjer se poslužuje Rafael odseva in protiodseva in je freska v tej dvojni luči tematično in eksperimentalno važna. Tudi svetloba ne izhaja iz žarišč in je v nasprotju z Grünwaldom in Rembrandtom le naslikana, da se lesket oklepov vidi kakor prilepljeno srebro in mesec visi na nebu kakor papirnata plošča s cenenim efektom. V ostalih freskah, ki očitno kažejo močan vpliv Michelangela in antike, pa se jasno odraža žalostni razkroj Rafaelovega iluzionističnega monumentalnega stila. Tu ni več monumentalnosti, le še škodljiva historija, iz katere je izginilo zadnje umevanje za stensko slikanje, historija, ki je v dolgem stoletnem razdobju, ki loči propast monumentalnega slikarstva do njega obnove, ki jo je pričel Puvís de Chavannes in nadaljeval Ferd. Hodler, pokrila skoro vse okrasa potrebne stene evropskih javnih stavb, pri katerih je bilo pa najbolj mučno, da so se njeni stvaritelji mogli sklicevati na Rafaela.

Rafael je bil v svojem bistvu nemonumentalen, ker mu je manjkala ona vztrajna osebna moč, vzdržati monumentalno idejo tudi v monumentalni obliki. Značilno je, da so njegovi kartoni za stenske preproge Sikstine še najbolj močni, medtem ko v »stanzah« izvedba načrt oškoduje in ga oslabi. Ti kartoni (sedaj v kensingtonskem muzeju) pa hočejo biti le skica in samo skica in ta spontanost jim daje silo in čar, ki sega preko prvotnega vtisa.

Do visoke popolnosti in najčistejše lepote pa se je povzpел Rafael samo v portretu. Pri njem ni

dopuščal pomaganja svojih učencev, kar se pri njegovih velikih kompozicijah tako zelo pozna, zato se jih manira ni dotaknila, ki bi njih vrednost in čistoto učinka omejevala. Omeniti bi bilo najprej zgodnji, še florentinski portret »Neznanke«, ki visi v galeriji degli Uffizi. Je to eden izmed najlepših portretov rinascimenta, ki se lahko kosa z vsakim Holbeinom in van Dyckom. Z dovršenim okusom je podal tu Rafael mehko medeno barvo narahlo razsvetljenega obraza, golega vratu in prs, ki se zdé, da dihajo, da živé in od katerih odseva motnozлата veržica; temnozelená in temnordeče obrobljena obleka z belimi čipkami se tiho preliva v črno ozadje. Neka umbrijskoflorentinska sanjavnost leži na celi sliki in ji daje poseben čar. Duševnost se je tu enakovredno združila s slikarsko tehniko v dovršeno celoto, kjer je prva izraz drugega in narobe.

V Rimu je Rafael poleg Siktinske in Madone della Sedia ustvaril portrete obeh svojih največjih mecenov, papežev Julija II. in Leva X. Julij sedi v temnordeči kardinalski obleki na dragocenem stolu z zlatim naslonjalom, ki gori z istim ognjem kot duša tega moža z izrazito lepo glavo, z rdečkasto zagorelim obrazom in prodirajočimi očmi, moža, ki si od Michelangela za svoj kip ni izposloval knjige v roké, marveč — meč. Za njim je Rafael portretiral Leva z bledim, trudnim obrazom in ob njegovi strani dvoje ostrih, mrzlih kardinalskih obrazov. Dalje je Rafael ustvaril podobe ostalih predstavnikov rimske družbe: realistični portret antikvarja in bibliotekarja rimske kurije, Tomaža Inghiramija z mesnatimi rokami in s škilničim očesom; rafinirano psihologijo v obrazu Bibbiene, poeta, diplomata in kardinala obenem; ustvaril je portret Castiglionijev (ki je tedanji humanistični družbi dal prvo knjigo o »bontonu«: »Il Cortegiano«) in epigramatika Tebaldea, ki je humanistično dvorski kult prenesel iz Urbina in Ferrare v Rim. Bila je to družba odličnih, omikanih ljudi, ki je obdajala Rafaela in ga častila kot svojega boga, in ki je ob njegovi smrti žalovala, kakor ni žaloval še nihče za nobenim umetnikom, družba, ki jo je tedaj preziral v Rimu le en mož, ki pa je imel vse težjo, usodepolnejšo pot: Michelangelo Buonarotti.

Rafaelova sicer zgodnja, a ne prezgodnja smrt, ker nam njegovo izčrpano življenje ni moglo nič več dati, je zaključila veliko dobo humanizma. O nobenem slikarju se mnenja niso tako križala, ko pri Rafaelu, ki so ga eni povzdigovali do nebes in imenovali »kralja slikarjev« (Goethe), drugi se pa z ironijo odvrčali od njega (Taine). Moderna znanstvena kritika je določila njegovo pravo vrednost, ki jo kljub temu, da gledajo neprikrito izza vseh njegovih del druge umetniške osebnosti: Timoteo Viti in Perugino, Leonardo in fra Bartolomeo, Michelangelo, Sebastiano del Piombo (»Madona della Sedia«) in antika, ne dá utajiti, a slejslekoprej uživa Rafael najširšo in občo popularnost, katere skrivnost leži predvsem v njegovi neproblematičnosti in onem sladkobnočutnem tonu, ki je najširšim slojem ugajal vedno in povsod.