

SAGRADA FAMÍLIA AMB SANTS



Elies Hostalrich Llopis
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localització

Aquesta obra fou encarregada per Francesco Pucci per al segon altar a la dreta dins de l'església de *San Michele Visdomini*, a Florència, lloc on encara roman¹. Aquesta església va ser construïda l'any 1364 per tal de substituir a una antiga església promocionada per la família Visdomini —nom que deriva de la simplificació del títol d'administrador en una oficina episcopal, un *vice domino*— que havia sigut destruïda

¹ Una gran quantitat de crítics van afirmar que la obra original es trobava en la col·lecció Doetsch i que la que hi ha a l'església era una còpia realitzada en el segle XIX, afirmació repetida també per Goldschmidt (Clapp, 1916 : 126). No obstant, la opinió actual és que l'obra que encara està en l'església fou la pintada per Pontormo.

per tal de proporcionar major espai a la nova Catedral. Els monjos *Celestini* la van ocupar des de l'any 1552 fins al 1782, reestructurant-la de forma radical.

La pintura fou acabada en l'any 1518, encara que no hi ha cap document que ho acredite. En el llibre que sosté entre les mans el personatge situat en el cantó inferior a l'esquerra hi ha escrites les següents lletres: M.D.XIII, any en el qual va morir el comitent, Francesco Pucci. Va ser restaurada l'any 1826 per Luigi Scotti (Clapp, 1916: 126).

Es tracta d'una obra que va ser molt apreciada i coneguda en la època. Vasari ens diu que «*Se puede decir, sin equivocarse, que ésta es la tabla más maravillosa pintada por Pontormo*» (1957: 257) i sabem que fins i tot l'arxiduquessa Maria Maddalena va oferir mil *scuddi* per aquesta pintura, però li van negar la compra per ser part inalienable de la herència i del llegat cultural de Francesco Pucci (Clapp, 1916: 126).

Anàlisi formal

El quadre està pintat sobre un paper estirat i apegat a un plafó de fusta, les dimensions del qual són de 214 cm d'alçària per 185 cm d'amplària.

Hi ha diversos dibuixos preparatoris per a la disposició d'aquest altar. Berenson ha identificat tretze estudis i Clapp ha afegit altres vuit esbossos preliminars (Clapp, 1916: 20).

Malauradament, no es pot aportar massa sobre els materials ni la seua qualitat, ja que no s'hi ha trobat cap document que faça referència a aquesta obra ni en el *Libro di Copie di Contratti di Casa Pucci* ni en l'*Strumenti dal 1516 al 1529 dei Signori Pucci, segnato C* (Clapp, 1916: 128) i sense el contracte és difícil determinar aquestes qüestions. Tampoc la restauració ens ha proporcionat dades.

Estilísticament sí que és, aquesta, una obra de gran importància ja que, com assenyala Freedberg (1992: 181-182), constitueix un dels inicis, junt a altres obres de *Il Rosso*, del Manierisme en Florència. Es tracta d'un quadre d'efecte revolucionari, però que no ha sigut configurat a partir de factors negatius. Les arrels d'aquesta obra estan ben fonamentades en l'estil clàssic anterior, però la seua realització es desenvolupa traspasant els límits d'aquest estil. Citant les seues pròpies paraules «*Podemos percibir una doble referencia, en casi cada faceta importante del estilo del retablo, a un*

antecedente clásico y a la metamorfosis a la que se ha sometido» (1992: 181).

Entre els colors utilitzats predominen els colors càlids (rojos, marrons i grisos) en les vestimentes, amb l'única excepció de la figura femenina que porta un mantell blau damunt el roig de la roba, destacant-se així per contrast amb les altres figures, el sòl i els elements arquitectònics.

Pel que fa a la llum, el seu tractament avança, en certa manera, la tendència barroca al *chiaroscuro*, estant la part superior en la més absoluta penombra. Encara que no està del tot clarament representat, observem, per la forma i direcció de les ombres, que la llum prové de la part dreta del quadre; no obstant, el focus emissor està situat fora d'aquest; de fet, sembla ser cap on miren la major part de les figures. Tant les parts del cos descobertes dels personatges vestits com els cossos nus dels *putti* i dels infants reflecteixen aquesta llum aportant, d'aquesta manera, lluminositat a una composició que, de nos ser així, seria bastant obscura.

La composició mostra una deliciosa simetria en la qual, exceptuant a la figura femenina que està en el centre de la composició, cada figura d'un costat troba la seua correspondència en l'altre costat. L'esquema compositiu està basat en figures geomètriques, constituint, aquestes, dues formes triangulars superposades. La primera, formada per les figures principals col·loca al personatge femení en la cúspide. A aquest se li superposa un altre triangle format pels dos xiquets alats i l'infant que està en la posició inferior (un en cada vèrtex) que, en aquest cas, està invertit. Aquest tipus d'esquema compositiu geomètric fa una clara referència a l'utilitzat per Fra Bartolommeo.

Hem de tindre en compte la formació que el nostre artista va tindre i en la que va passar, entre d'altres, per les mans d'Albertinelli i de Piero di Cosimo. Aquest fet implica una aproximació de segona mà a l'estil de Fra Bartolommeo (Freedberg, 1992: 102).

No obstant, Pontormo no es limita a copiar l'esquema del seu model, sinó que, alhora, intensifica el discret *pathos* d'aquest, expressant d'aquesta manera, un sentiment d'excitació espiritual per al qual la sensata retòrica formal de Fra Bartolommeo constituïa un impediment.

Aquesta emoció té un preu, el qual és la pèrdua de naturalitat tan característic en l'època renaixentista. Una estructura de fragments cinètics que produeix un efecte d'improbabilitat que viola la experiència visual de la naturalesa.

Aproximació al significat

Hi trobem un total de nou figures configurant l'escena. D'aquestes nou figures, set porten un fi cercle daurat sobre el cap, el qual identifiquem com el nimbe. Es tracta aquest d'un atribut iconogràfic que, prestat de l'art pagà,² va servir per a identificar a Crist i a la Mare de Déu a partir del segle IV estenent-se el seu ús als àngels i sants a partir del segle VI (Ferrando Roig, 1950: 12). Aquest atribut és de suma importància, ja que ens permet establir que la temàtica de l'escena és religiosa.

Habitualment, aquests tipus iconogràfics de temàtica sacra, estan basats en passatges de la Bíblia, tot i què ací no estem davant d'un episodi narratiu, ja que es tracta d'una composició de caràcter conceptual, fora del temps històric. Serà, precisament, l'estudi iconogràfic dels personatges que apareixen al quadre, el que ens permetrà, en primer lloc, la seua identificació i, en segon lloc, concretar el passatge bíblic al qual fa referència.

Entre totes les figures que componen l'escena, hi ha una que sobreïx: la figura femenina, representació de la Mare de Déu. Diversos fets la fan destacar en la composició, per contrast, de les altres figures; en primer lloc, és l'única figura femenina que apareix al quadre, sense tindre cap correspondència formal amb cap personatge, actua com a eix de simetria dispositiu, a més de com a vèrtex superior de la composició geomètrica, com ja s'ha dit en l'anàlisi formal. D'altra banda, destaca el color blau del mantell, color fred, per contrast amb la resta de colors. Es pot dir, d'aquesta manera, que la Mare de Déu és el personatge principal del quadre.

La figura de la Mare de Déu gaudeix d'una importància excepcional dins del cristianisme per damunt de qualsevol sant i moltes vegades, fins i tot, al mateix nivell que el mateix Crist, fet que resulta un tant estrany degut a una sèrie de factors. En primer lloc, en els Evangelis, la seua figura adopta un paper desdibuixat, quasi mut. D'altra banda, no va passar les penúries del martiri, ni consumà cap miracle durant la seua vida, a més de no deixar darrere d'ella cap relíquia corporal, que són els tres trets essencials del culte santoral catòlic. També constituïa un impediment per a la devoció

² Prestat d'Egipte, Grècia i Roma. Servia per a enaltir la figura dels emperadors, divinitats i personatges il·lustres (Ferrando Roig, 1950: 12).

cap a la seua figura la misogínia present en la església,³ herència de l'ascetisme oriental que desconfiava de la dona i la considerava la eterna seductora de l'home i un instrument del dimoni, (Réau, 1996: 60-63). No obstant, com ens assenyala Réau, en contra d'aquest *contemplus muliebris* dels monjos i burgesos de la Edat Mitjana, s'han de tindre en compte, tant en relació a Maria com als sants, els vestigis del paganisme. Totes les religions mediterrànies anteriors al cristianisme adoraven divinitats femenines; com ens diu amb les seues pròpies paraules: «*una religión sin mujeres es antinatural*». En la religió catòlica, la Verge Maria va heretar atributs de totes aquelles deesses destronades: va substituir a Isis, a la síria Astarté, i a les divinitats gregues d'Àsia menor i d'Àtica Artemisa, Demèter, i Atenea (Réau, 1996: 63-64).

En Occident, la Mare de Déu, realment, es va convertir en un refugi consolador per a una població sotmesa a les penúries i opressió del feudalisme, també ho fou per als monjos en els monestirs, especialment per a les més ascètiques, com ara el Císter, i la tradició del culte marià serà també recollida per la *cavalleria* de la baixa Edat mitjana, amb el seu ideal d'amor cortès. Els sentiments que professa el cavaller per la seua senyora són molt semblants als professats pels servidors de la Verge, en paraules de Réau: «*el amor del caballero por su dama no es la exaltación del orgullo viril que empuja a un ser fuerte a proteger a otro débil; se trata, por el contrario, de un vasallaje voluntario que comporta respeto y obediencia. El caballero sirve a su "señora" igual que el vasallo a su señor*» (Réau, 1996: 64).

D'aquesta manera, durant la Edat Mitjana, el culte a la Mare de Déu va anar guanyant cada vegada més popularitat fins a quasi inhibir el culte de Crist i d'altres persones de la Trinitat. De fet, exceptuant un període cap al segle XVI en el qual aquest fet va ser durament criticat, la corba del culte a la Verge és quasi uniformement ascendent en tota la història del Cristianisme, fins a tal punt que «*es posible preguntarse si el Cristianismo no merecería llamarse más bien Marianismo*» (Réau, 1996: 75). Aquest fet es va reflectir també (com no podia ser d'altra forma) en l'art amb una representació cada vegada major i un creixent protagonisme de la figura de Maria.

La *Madonna* en el centre del quadre assenyala amb les seues mans altres dos personatges, un infant, Jesús i un home madur, Josep. Aquests tres constitueixen el que habitualment s'entén com a Sagrada Família. Es tracta d'un tipus iconogràfic que es va fer molt popular a partir del Renaixement, encara que ja el trobem en alguns exemples

³ En el concili de Màcon, l'any 585, es va arribar a afirmar que la dona no podia ser anomenada criatura humana o que les dones no tenen ànima, com els animals (Réau, : 63).

de la Edat Mitjana. És aquesta una trinitat terrestre que està concebuda segons el mateix model que la trinitat celestial.

Jesús sosté una creu llarga en asta; aquest és un atribut molt relacionat amb sant Joan Baptista, qui el porta com a senyal del seu coneixement del martiri de Crist. El seu significat ací seria el mateix: es representa a Jesús en la seua infantesa jugant, de forma innocent, amb el que després serà l'instrument del seu martiri. Aquest símbol és una mostra de la humanització dels personatges.

Als peus de Maria hi trobem, equilibrant a sant Josep, una figura masculina imberbe,⁴ agenollada, amb les mans juntes⁵ i mirant cap a Jesús. Aquest personatge, fàcilment identificable⁶ com a Francesc d'Assis, està vestit, com és habitual en ell, amb un saial marró subjectat a la cintura per un simple cordó.⁷ Darrere seu i en una postura clarament dinàmica es troba, de peu, sant Jaume representat com a apòstol,⁸ vestint únicament túnica llarga amb mantel i els peus nus, encara que portant el bastó o bordó, clar atribut de la seua representació com a pelegrí (Carmona Muela, 2008: 413; Duchet-Suchaux i Pastoureau, 2003: 348), reforçada pel fet de què és l'únic personatge adult del quadre que està de peu i, com he dit abans, mostrant un clar dinamisme, semblant a una mena de *contrapposto*: dóna la sensació, per la posició de les cames i dels braços, com si entrara al quadre per la dreta. Equilibra la figura d'aquest últim a l'altra banda del quadre qui és, precisament, el seu germà: sant Joan. Vist la túnica blanca que el caracteritza, símbol de la seua puresa i virginitat, acompanyada d'un mant de color roig⁹ (Carmona Muela, 2008: 234). Apareix sostenint un llibre en la mà esquerra en el qual s'aprecien les xifres romanes M. D. XVIII (aquestes xifres romanes indiquen l'any de finalització de l'obra) seguides per uns gargots il·legibles i una ploma en la mà dreta. Aquests són, ambdós, atributs de la seua representació com a evangelista.¹⁰ És digne de

⁴ Inicialment era representat amb barba però amb Giotto, qui li consagra gran part de la seua obra pictòrica, comença a aparèixer ja sense barba fins al segle XVI amb la Contrareforma (Duchet-Suchaux i Pastoureau, 2003:176).

⁵ Es tracta aquest d'un gest que habitualment té dos significats: adoració i oració. El gest prové de l'homenatge feudal i ha passat a substituir l'antic gest de l'oració consistent en alçar les mans.

⁶ Ja que tenim suficients atributs que ens permeten reconèixer-lo. No obstant, crida l'atenció que no hi trobem els famosos estigmes, atribut característic de la seua representació conceptual.

⁷ En la iconografia del sant, el cordó hauria de tindre tres nus que representen els tres vots de Pobresa, Castedat i Obediència (Duchet-Suchaux i Pastoureau, 2003:176). No obstant, en aquesta pintura, no es pot apreciar degut a la obscuritat que hi ha en aquesta zona i que impossibilita la visió.

⁸ La iconografia d'aquest sant permet tres tipus de representacions: com a apòstol, com a cavaller i com a pelegrí. No obstant sol ocórrer que els atributs d'aquesta última, donada la seua importància, arriben a contaminar en certa mesura les altres representacions (Carmona Muela, 2008: 413), com ocorre en aquesta pintura.

⁹ El mantell roig simbolitza el martiri. Si bé és veritat que sant Joan no va morir martiritzat, s'ha de dir que no fou perquè aquest fugira de tal sort.

¹⁰ La seua tasca com a evangelista va tindre lloc, en escriure el quart evangeli, aproximadament en el període comprès entre els anys 90 i 100, en Èfes (Carmona Muela, 2008: 233).

mentió el fet de veure'l representat amb barba, signe de maduresa, quan la seua iconografia habitual en l'art occidental és la de un jove imberbe¹¹ (Carmona Muela, *loc. cit.*; Duchet-Suchaux i Pastoureau, 2003: 226).

En la part inferior del quadre, hi trobem un infant nu, assegut, assenyalant amb el dit índex cap al possible focus de la llum del que parlàvem en l'apartat anterior i mirant, amb el cap girat, en direcció contrària. Es tracta de sant Joan Baptista, fill d'Isabel, cosina de Maria. És un poc major que Jesús i és l'últim profeta que va vindre abans d'aquest, fet pel qual se li ha assignat l'apel·latiu de *el precursor*. Prenent les paraules de l'Evangeli: «L'infant creixia i s'enfortia en l'Esperit, i va viure al desert fins al dia que es manifestà a Israel» (Lc 1,80) es pot representar al Baptista en la seua edat infantil.

La iconografia del sant Joanet fou una creació del Renaixement, sorgida com a conseqüència de la relaxació de les formes i continguts religiosos que van acompanyar a l'Humanisme i que pretenia dotar de més humanitat a la figura de Jesucrist, donant un major paper afectiu tant a l'entorn com als personatges amb els qui va créixer. Aquest fet també l'observem en la valorització de la figura de sant Josep (Carmona Muela, 2008: 239).

Coronen l'escena, dos *putti* col·locats en la part superior de la composició. Encara que tots els personatges són recognoscibles gràcies a certs atributs, sembla evident que aquesta escena no fa referència a un moment real de les sagrades escriptures, donades les seues incoherències temporals. És evident que es tracta, per això, d'una imatge conceptual, no així la representació de cap esdeveniment històric situat en el temps. La Sagrada família, ampliada a sant Joan Baptista manté certa coherència temporal, però hem de tindre en compte que sant Joan (apòstol abans que evangelista) és encara un jove quan es converteix en apòstol de Jesús i que no és fins cap a l'any 90 quan escriu l'Evangeli. Més acusat encara és el cas de sant Francesc d'Assís, amb una diferència temporal d'uns dotze segles.

Es tracta aquesta obra d'una *Sacra conversazione*, un tipus iconogràfic conceptual molt habitual a partir del Renaixement, amb el *quattrocento* italià i els primitius flamencs. Sota a aquesta convenció, es representa a la Mare de Déu i a l'infant Jesús acompanyada d'alguns sants amb els qui manté una relació que sembla informal, amb

¹¹ Degut a que fou el més jove dels apòstols de Jesús (Ferrando Roig, 1950: 154; Carmona Muela, 2008: 234).

poses fins a cert punt relaxades, lluny del hieratisme habitual dins de la pintura medieval.

Com a aclariment final, cal dir que encara que el terme està estandarditzat, ha donat peu a moltes confusions, ja que no vol dir que hi haja una conversació en el sentit estricte del terme. Es refereix, més bé, a una congregació de sants (Bätschmann i Griener, 1997: 107). De fet, la forma més habitual, és trobar als sants en silenci (Chilvers, 2012).

Bibliografia

- BÄTSCHMANN, O. i GRIENER, P. [1997]. *Hans Holbein*, London, Reaktion Books.
- CARMONA MUELA, J. [2008]. *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal.
- CHILVERS, I. [2012]. *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, Oxford University Press (Published Online).
- CLAPP, F. M. [1916]. *Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work*, New Haven, Yale University Press.
- DUCHET-SUCHAUX, G. i PASTOUREAU, M. [2003]. *La biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERRANDO ROIG, J. [1950]. *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega.
- FREEDBERG, S. J. [1992]. *Pintura en Italia: 1500 a 1600*, Madrid, Cátedra.
- RÉAU, L. [1996]. *Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- VASARI, J. [1957]. *Vidas de Artistas Ilustres Vol. IV*, Barcelona, Iberia.