

MARE DE DÉU DELS CLAVELLS



Helena Navarro Haro

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localització

Rafael va pintar aquesta obra cap a 1506 o 1507, poc abans de partir cap a Roma. No es sap amb total seguretat qui va manar aquest encàrrec, però per les seues petites dimensions i el tema representat —la Mare de Déu en una escena íntima amb el seu Fill—, donen idea d'una pintura devocional, probablement per a la contemplació.

És difícil rastrejar els orígens de l'obra fins la data en què es va realitzar. Es sap que formava part d'alguna col·lecció privada francesa fins que fou comprada per Vincenzo Camuccini¹ cap a 1828, qui va dedicar gran part de la seua fortuna a adquirir obres d'art. Va restar en la col·lecció de la família Camuccini a Roma fins el 1856, quan el duc de Northumberland va comprar la pintura junt amb algunes altres. Sembla ser que una entrada a l'inventari manuscrit de la col·lecció italiana assenyalava que la *Mare de Déu dels clavells* va estar realitzada per a «Maddalena degli Oddi, una monja de Perugia», la mateixa comitent de la famosa taula amb la *Coronació de la Mare de Déu*. En una publicació del butlletí Tècnic de la National Gallery de Londres, la historiadora de l'art Carol Plazzotta afirma que l'obra va estar realitzada per a Maddalena degli Oddi en ocasió de la seua clausura en un convent, la qual cosa justifica la temàtica devocional (Roy i altres, 2004).

Com hem dit, Algernon Percy, el quart duc de Northumberland² la va comprar junt amb altres obres el 1856. Fins aleshores, a jutjar per la quantitat de còpies i reproduccions del quadre dutes a terme al llarg dels segles, l'obra va ser prou famosa i estava considerada una peça original de l'artista. Quan el duc la va adquirir, també la tenia en gran consideració, i fins i tot la va dotar d'un esplèndid marc dissenyat per Giovanni Montiroli³ que rememorava l'estètica renaixentista. Però, a poc a poc, durant la segona meitat del segle XIX, la fama de la pintura va decaure, especialment a partir de 1860, ja que Johann David Passavant⁴ la va catalogar com una còpia de l'original, que restaria perdut, d'algun deixeble de Rafael.

¹ Vincenzo Camuccini (22 de febrer de 1771 – 2 de setembre de 1844) fou un pintor italià, conegut per les seues obres històriques i religioses, que s'inscriuen en el corrent neoclàssic. Fou considerat el pintor acadèmic per excel·lència en la Roma del seu temps.

² El títol de duc de Northumberland nascut al segle XVIII beu d'una tradició nobiliària hereditària que es remunta fins a pràcticament el segle XII. Tots els ducs han format part de la família dels Percy. El quart duc, l'almirall Algernon Percy (15 de desembre de 1792 – 12 de febrer de 1865) fou qui comprà *la Mare de Déu dels Clavells*.

³ Giovanni Montiroli, fill d'Angelo Antonio –original de la localitat de Poggio Mirteto– i de Teresa Tordelli, va nàixer a la ciutat de Spoleto el 14 de juliol de 1817 i va residir a Roma. Des de ben jove va estudiar arquitectura, i a la seua maduresa va conèixer el duc Algernon Percy, amb qui va travar amistat. Aquest va redactar el projecte per a la restauració del castell de Alnwick. Montiroli s'hi va traslladar, i va estar treballant en ell durant deu anys, en els quals va redissenyar-ho tot en estil neo-renaixentista, incloent el marc de la *Mare de Déu dels Clavells*.

⁴ Johann David Pasavant (18 de setembre de 1787 – 17 d'agost de 1861) fou un pintor alemany que es va interessar moltíssim per la història de l'art. Els seus estudis i investigacions el van portar el 1839 a convertir-se en director de la *Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, a Frankfurt.

Durant la major part del segle XX, la pintura va romandre inapreciada a un corredor del castell Alnwick, propietat del duc de Northumberland. El 1991, una visita que Nicholas Penny⁵ va fer al castell, va canviar per complet el destí de l'obra. Fou un *pentimento*⁶ al paisatge que es veu darrere de la finestra en la *Mare de Déu dels Clavells* el que li va cridar l'atenció, perquè una alteració d'eixes característiques seria massa inusual en una còpia. Així, la pintura fou traslladada a Londres o es va examinar amb tècniques avançades, com la reflectografia infraroja⁷, i es va redescobrir la qualitat de la peça. Gràcies a les tècniques amb infrarojos es va poder observar el dibuix original per sota de les capes de pintura, una il·lustració remarcablement lliure, que s'assembla molt als treballs gràfics de Rafael, així com als dibuixos que resten sota la pintura en altres obres de l'etapa florentina, com la *Petita Madonna Cowper*. A partir de 1992, el quadre va restar prestat a la National Gallery.

El debat sobre la peça s'ha revifat ja a principis d'aquest segle. El 2002, el duc va anunciar la seua intenció de vendre l'obra i la National Gallery va encetar una campanya per a adquirir-la, pareix ser que per a evitar que es vengués al Getty Center en Los Ángeles. Ja el 2004 va anunciar que havia aconseguit reunir 32,3 milions d'euros per a comprar el quadre al duc. L'enorme quantia de l'obra va suscitar l'escepticisme de la premsa i de molts crítics i historiadors. Fins i tot es van publicar opinions de molts experts que al·legaven que l'atribució de Nicholas Penny estava basada en anàlisis incomplets, arguments insostenibles i males interpretacions.

Per fi es va comprar, com s'acredita a la pàgina web del museu, amb l'ajuda de *The Heritage Lottery Fund*, *The Art Fund* (amb contribució de la *Wolfson Foundation*), *The American Friends of the National Gallery*, *The George Beaumont Group* i el senyor Christopher Ondaatje, en compareixença pública el 2004. El museu assegura que, com que abans l'obra no era de la seua propietat, no podien prendre's mostres de la pintura, però sí

⁵ Nicholas Penny va nàixer el 5 de desembre de 1949. Historiador de l'art, és membre de la *Society of Antiquaries of London* i des de la primavera del 2008 és el director de la *National Gallery* a Londres.

⁶ *Pentimento* és una paraula italiana que vol dir penediment. En pintura fa referència a una alteració en l'obra, evidenciada per rastres de treball anterior a la capa final, mostrant que l'artista ha canviat de parèixer pel que fa a la composició durant el procés de pintar.

⁷ La reflectografia infraroja és una tècnica que permet estudiar els dibuixos preparatoris que hi ha sota les capes de pintura, i que servien com a guia compositiva per als artistes durant el procés de treball. Pot proporcionar important informació per a la història de l'art, ja que permet detectar els canvis compositius durant les fases d'execució d'una obra, i ajuda a aclarir les atribucions a determinats artistes.

podia ser examinada sota el microscopi, i certs pigments van poder identificar-se i relacionar-se amb l'obra coneguda de Rafael. Tota la informació sobre les investigacions està acuradament publicada a la pàgina web, així com a algunes publicacions del seu Butlletí Tècnic, fàcilment accessibles des d'internet. Per exemple, s'assegura que el gris malva de la camisa de la Mare de Déu conté un pigment vermell barrejat amb atzurita natural i blanc, amb alguns negres en les ombres, una combinació que freqüentment ocorre en els treballs de l'època florentina de Rafael.

L'atribució o no a Rafael continua estant un debat obert, malgrat que la National Gallery assegure que està més que justificada. Malauradament a vegades ocorre que les opinions dels experts vénen dictaminades segons l'organització a què pertanyen, o el «bàndol» del qual formen part. Seria impensable que algun investigador de la National Gallery afirmara que l'obra és una còpia, després de la quantitat invertida en, segons el museu, una peça clau en la formació de Rafael. L'exemple més evident de l'altra opinió és el professor James Beck⁸, qui pocs anys després de la compra de l'obra va publicar un llibre on, a partir de la història de *la Mare de Déu dels Clavells* —i també de *la Madonna Stoclet* atribuïda a Duccio— demostra gràficament la crisi a què s'enfronta la figura del *connoisseur* en el món artístic d'avui en dia, dictaminat per les sumes quantioses de diners (Beck, 2007).

Les dades de què es disposa actualment no afirmen plenament l'autoria de Rafael, però tampoc no la descarten. Siga com siga, l'obra, si no és un original, potser fora dibuixada per Rafael i pintada per alguna altra persona, o potser siga una còpia fidelíssima de l'original. Des de la nostra humil posició, no podem més que donar per vàlids els estudis que han dut a terme els experts de la National Gallery, i que amb molta probabilitat són encertats, per molta discòrdia que hagen provocat.

⁸ James H. Beck (14 de maig de 1930 – 26 de maig de 2007) va estar un historiador de l'art americà especialista en el Renaixement italià. Sempre fou un obert crític de restauracions importants i reatribucions d'obres d'art, i va fundar el grup de pressió *ArtWatch International* per a lluitar contra les pràctiques irresponsables en el món de l'art. Sobretot se'l recorda per les dures opinions que va mostrar davant la restauració dels frescos de la Capella Sixtina.

Anàlisi formal

El material utilitzat és la taula i la tècnica és l'oli. En total mesura 27,9 x 22,4 cm.

L'escena es desenvolupa en un ambient interior prou íntim tènueament il·luminat, opció que denota la influència de la pintura holandesa intimista, i les dues figures formen una composició piramidal. El tors de la Mare de Déu crea una clara vertical, mentre que el mantell blau que cobreix la seua cama dreta restableix l'horitzontalitat. Sobre ella, ocupant la part dreta del quadre, la figura del nen descansa sobre un coixí blanc mentre agafa una de les flors que sa mare li ofereix. Al fons, a la part superior dreta, s'obri una única finestra a través de la qual es pot veure una construcció amb un mur en ruïnes. Els dos personatges plenen la major part de l'espai, suggerint una gran estabilitat compositiva.

El model que ha seguit Rafael és un quadre de Leonardo da Vinci realitzat entre 1478 i 1482, conegut com *Madonna Benois*. L'estudi que l'artista ha realitzat sobre el seu precursor és molt detallat. L'habitació és força parguda, amb la finestra a un costat, i la composició és pràcticament idèntica, llevat d'alguns petits canvis. La Mare de Déu té una postura i vestimenta molt similar, de la mateixa manera que el xiquet realitza l'acció d'agafar la flor que sa mare li presta en els dos quadres.



Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*. Sant Petesburg, Museu de l'Ermitage.

Tanmateix, l'obra de Rafael té moltes novetats que la distancien del model precursor. En primer lloc, l'ús del color ha canviat molt. En *la Madonna Benois* dominaven els tons terrossos, contrastats pel blau dels vestits de la Mare de Déu. En canvi, en *la Mare de Déu dels clavells* es desplega tot un joc de correspondència entre els diferents tons. El verd del cortinatge del costat esquerre cau verticalment, i per a equilibrar-lo, una tonalitat molt pareguda s'ha utilitzat en sentit horitzontal en el paisatge que veiem per la finestra al costat esquerre, que Leonardo havia deixat buida. En la tela que cobreix el braç de la Mare de Déu s'ha emprat un color groguenc tirant a verdós, i a més, s'ha situat en una posició més horitzontal que el de Leonardo, ajudant a compensar la impressió visual. El mateix efecte creen els dos tons de blau, situats a cada extrem: per un costat, a la part baixa del quadre, cobrint les cames de Maria, i per altre, a la part superior del paisatge. A més, els colors són d'una intensa saturació i brillantor, demostrant que Rafael havia dominat les avantatges de la tècnica de l'oli.

L'obra no pot ser més realista, en tant que l'artista ha arribat a representar el món visible amb un detall i perfecció dignes de ser admirats. El grau de minuciositat en el dibuix de les ungles, el cabell o fins i tot les pestanyes, així com la textura dels diferents teixits, semblen impossibles en un quadre no molt més gran que un full de mesura A4. Però al mateix temps, hi ha quelcom que la separa de la simple realitat i la situa a un altre nivell. Aquesta obra és un boníssim exemple per mostrar la característica més lloada de l'estil de Rafael: la bellesa més pura i universal. Per molt de temps que s'escrutine la imatge, no es troba cap element que, en llevar-lo, l'obra no deixi de ser perfecta. Cada color, cada gest, cada detall ajuda a crear eixa excel·lència rafaelesca que molts han descrit com a un do diví.

Comparant-la amb el seu model, hi ha petits exemples dels ínfims canvis que Rafael magistralment sabia introduir. El cap de la Mare de Déu ha estat un poc alçat i la seua mirada i somriure són més tranquils, donant-li un aspecte de serenitat que *la Madonna Benois* no arriba a mostrar. El mateix ocorre amb l'expressió del nen, que en Leonardo pareixia sever i concentrat en la flor, mentre que en Rafael sembla més relaxat, amb un petit somriure que li apareix entre els llavis. El punt central en les dues imatges és on les mans de mare i fill coincideixen, i en l'obra que analitzem s'hi mostra amb molta més suavitat. Els dits d'ambdós es freguen però sense que hi haja un contacte tan gran com en la de Leonardo. Igualment, la manera amb què la Mare de Déu de Rafael subjecta el ram de clavells és molt més dolça, i la

seua mirada molt més tendra i afectuosa, a la qual cosa contribueix la lleugera vermellor que aflora a les galtes de la dona.

Com hem esmentat a la localització, gràcies a la tècnica de la reflectografia infraroja s'ha pogut descobrir el dibuix original que es troba sota les diverses capes de pintura. Les imatges són una font molt útil per a entendre el procés de creació de l'obra, ja que es mostra amb detall les diferents correccions i variacions que s'han introduït. Les figures i les cortines han estat dibuixades a mà alçada amb les típiques formes de bucle en els dits i d'arc en els artells, així com l'acurat ombrejat en les zones fosques. Rafael va seguir les línies principals del primer dibuix, però també va fer diversos canvis, en particular en el cosset del vestit de la Mare de Déu.



Detall del reflectograma infraroig realitzat el 2009 a *la Mare de Déu dels Clavells*.

Aproximació al significat

La imatge mostra la Mare de Déu Maria amb Jesús, però no representa cap moment concret de la vida d'ambdós recollida als evangelis. A Itàlia ja existia una forta tradició del tipus iconogràfic de la mare de déu en escenes íntimes de la vida quotidiana amb el seu fill, igual que a altres zones com Bizanci. Rafael beu d'aquest llegat, però ha representat el tema d'una manera completament nova, amb els personatges mostrant les seues emocions com si es tractara d'una mare i un fill de la vida real. Es pot dir que la manera en què el tema s'ha plasmat recorda més a la tipologia dels retrats que a les imatges devocionals.

L'element clau que cal interpretar és el ram de flors de clavells que subjecta la mare i que dona al seu fill. Segons una llegenda cristiana, els clavells —en grec *dianthus*, «flor de Déu»— van aparèixer quan Crist va subjectar per primera vegada la Creu en el camí cap al Calvari, moment en què Maria va començar a plorar, i allà on queien les seues llàgrimes sorgia un clavell. D'aquesta manera el clavell funciona com una premonició de la futura Passió de Crist.

A més, el clavell sempre ha simbolitzat devoció, matrimoni i amor etern. L'intercanvi de flors entre la Mare de Déu i Crist simbolitza d'alguna manera els vots matrimonials. Aquest símbol no s'ha d'entendre com un amor romàntic o carnal, sinó més bé un amor que està molt lluny de ser-ne un de simplement maternal. El vincle que uneix Maria amb Jesús és molt més que el familiar. Es tracta de Déu mostrant l'estima que té a la seua bella creació, l'ésser humà, plasmat en la Mare de Déu, qui li torna humilment el seu afecte. Es una bella representació devocional d'un dels conceptes més importants en la fe cristiana del Renaixement: *l'amor divinus*, que tot ho impregna i del qual tot participa.

Per tal de no oblidar la vessant humana de Maria, l'escenari on transcorre l'escena sembla un dormitori, com si es tractara del moment quotidià en què la mare juga amb el seu fill abans d'anar-se'n a dormir o de rentar-se.

Un altre símbol que es pot detectar es troba a l'orella dreta de la dona. Aquesta es mostra perforada, però sense cap arracada. En l'època en què es va pintar el quadre, a Itàlia, les dones jueves portaven arracades per a identificar-se. El simbolisme és que la Mare de Déu, una vegada jueva, ja no porta arracades per a indicar que ha passat de la impuresa espiritual a la puresa cristiana com a Mare de Déu.

Com hem dit a la localització, en una publicació del bulletí Tècnic de la National Gallery de Londres, la historiadora de l'art Carol Plazzotta afirmà que l'obra va estar realitzada per a Maddalena degli Oddi en ocasió de la seua clausura a un convent (Roy i altres, 2004). Açò justifica l'intens simbolisme d'amor i matrimoni espiritual. Si la teoria de Plazzotta fóra correcta, aquest quadre acompanyaria Maddalena la resta de la seua vida, funcionant com un recordatori devocional, amb què poguera delectar-se en *l'amor divinus* sempre que la seua voluntat flaquejara.

Aquesta obra, però, és molt més que una obra bella i un instrument per a estimular la fe d'una monja en un convent. Rafael, voluntàriament o no, sota la temàtica general de la Mare de Déu amb el seu fill, ha plasmat qüestions tan amples que concerneixen el gènere humà en el seu conjunt. Amor maternal, masculinitat i feminitat, donar i rebre, divinitat i humanitat, són temes que sens dubte ocupaven els pensaments dels grans humanistes amb qui Rafael tantes hores de la seua vida segurament va compartir.

Bibliografia

- BECK, J. [2007] *From Duccio to Raphael. Connoisseurship in Crisis*, European Press Academic Publishing.
- CHAPMAN, H. i altres [2004]. *Raphael: From Urbino to Rome*, Londres, National Gallery Company.
- PENNY, N. [1992]. «Raphael's 'Madonna dei garofani' Rediscovered», *The Burlington Magazine*, 1067, 67-81.
- ROY, A. [2007]. «The Re-emergence of Raphael's 'Madonna of the Pinks'», en ROY, A. i SPRING, M. (ed.), *Raphael's Painting Technique: Working practices before Rome*, Florència, Nardini, 87-92.
- ROY, A. i altres [2004]. «Raphael's Early Work in the National Gallery: Paintings Before Rome», *The National Gallery Technical Bulletin*, 25, 4-35.