

## ESPOSORIS DE LA MARE DE DÉU



Àngel Campos Perales  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

### *Localització*

La primera de les obres més representatives de Rafael a comentar és *Les esposalles de la Verge*, pintura d'indiscutible autoria i datació, ja que les inscripcions del fris immediatament superior a l'arcada que dona entrada al temple, així com les dels carcanyols de la mateixa, resen el següent: «RAPHAEL VRBINAS MDIII».

És l'obra més significativa del període inicial de l'artista i l'últim dels retaules que va elaborar per a Città di Castello. Així, el primer en registrar-la fou Vasari el 1550, encara que anys després va aparèixer en incontables publicacions i guies de l'esmentada ciutat. A les seues *Vite* assegurava:

A l'església de Sant Francesc, en esta mateixa ciutat (Città di Castello), va pintar una menuda taula amb *Les esposalles de la Verge*, en la qual pot ésser apreciat com el desenvolupament de les seues habilitats aconseguix amb delicadesa fer més subtil i superar l'estil de Perugino. En esta obra es troba traçat un temple en perspectiva amb tanta cura, que són dignes d'admiració les dificultats que es va imposar en esta composició (2002: 522).

Concretament, la taula fou pintada per encàrrec de Filippo di Lodovico Albizzini, un notari de Città di Castello, o almenys això es dedueix del document descobert fa escàs temps en el qual s'establix que l'acabat personatge va adquirir la capella de Sant Josep de la mateixa església el 1501, és a dir, l'espai sagrat on estava situada la pintura (Henry, 2002: 275).

En dita capella, la quarta a l'esquerra de la nau principal, quasi davant del lloc d'entrada a l'església, s'hi ha col·locat actualment una reproducció exacta de l'obra original [fig. 1].

A més, l'església de Sant Francesc, situada al nord-est de la ciutat, data d'inicis del segle XV, encara que abans, i des de 1267, hi havia allí una església franciscana.

Amb tot, però, la petita taula va restar a la capella Albizzini fins el 1798, quan la ciutat fou constrenyida a donar-la al general napoleònic Lechi, qui cinc anys després la va vendre al mercader Giacomo Sannazzari. Aquest últim la va llegar el 1804 a l'Ospedale Maggiore de Milà, on fou comprada el 1806 per la Pinacoteca de Brera.

Probablement, fou restaurada durant el segle XVIII però la primera intervenció documentada data de 1858 i fou portada a terme per Joseph Molteni. El 1958 fou atacada per un vándal mitjançant un objecte metàl·lic i, per tant, una altra veagda restaurada, en aquest cas per part de Mauro Pellicoli.

Actualment la peça esdevé l'obra més popular de la pinacoteca junt amb d'altres d'Andrea Mantegna i Piero della Francesca.



Fig. 1. Altar on s'hi trobava antigament *Esposoris de la Verge* de Rafael.



Fig. 2. Pietro Perugino, *Desposoris de la Verge*. Caen, Musée des Beaux Arts.

### ***Anàlisi formal***

Es tracta d'una taula que mesura 170 cm. d'alt i 118 d'ample, encara que es troba rematada a la seua part superior per un arc de mig punt un poc rebaixat. La tècnica que Rafael va utilitzar fou la de l'oli i probablement, tot just arribada al museu de Milà, se li va afegir un marc el 1810 que encara roman. És una peça extremadament fràgil de fusta, repujada amb gravats de marbre i estuc i coberta de pa d'or.

A la seua part posterior, originalment estava fixada per set eixos horitzontals i dos de verticals, encara que amb la restauració de 1858 els horitzontals foren eliminats i s'hi afegí una nova biga vertical.

Les figures rafaelsques de l'obra semblen simples, així com la seua composició, però sabem que disposaria d'innombrables dibuixos preparatoris i cartrons, dels quals sols ens ha quedat un. Aquests mateixos cartrons foren transferits a la fusta i els contorns de les figures es realitzaren mitjançant pinzellades segures que són visibles gràcies a la tecnologia dels infrarojos. A més, la complexa arquitectura del fons fou

gravada amb un objecte metàl·lic de punta fina i motius dels ropatges i les aurèoles foren realitzats amb fulles d'or i plata i pols d'or, respectivament.

Si s'endinsem en aspectes de caire més estilístic se n'adonem que ja des del segle XVI *Les esposalles de la Verge* era considerada per Vasari com la superació de l'estil peruginesc, així, sols hi ha que rellegir el fragment anteriorment citat. La comparació d'interessos entre ambdós pintors sempre s'ha fet gràcies a les seues dues versions de *Les esposalles de la Verge*, però, si citem un autor del segle XX descobrim que l'opinió de Vasari és encara vigent entre molts crítics, perquè assegurava S. J. Freedberg:

L'efecte de les pulsacions vitals que impregnen les formes (de Rafael) del viciat classicisme quattrocentesc de Perugino és el d'un canvi d'essència molt més sensible que qualsevol alteració superficial del vocabulari formal del seu mestre; este canvi essencial, d'altra banda, és cap a un estil clàssic, madur, del Cinquecento, com ens suggerix *Les esposalles de la Verge*. Esta obra revela una progressiva harmonia que afecta un tot coherent, i no, com a l'estil peruginesc, una harmonia feta a base de parts afegides (1992: 51).

Així, per tant, l'obra de Rafael està considerada, i personalment compartesc l'opinió d'ambdós autors, com una superació amb un major sentit de l'espai, i més narrativa, de *Les esposalles de la Verge* de Perugino [fig. 2] (1499-1503) ara en Caen, França.

Tanmateix, Rafael copia l'esquema compositiu de Perugino basat en *L'entrega de les Claus a sant Pere* (1481) de la Capella Sixtina [fig. 3] del mateix autor.

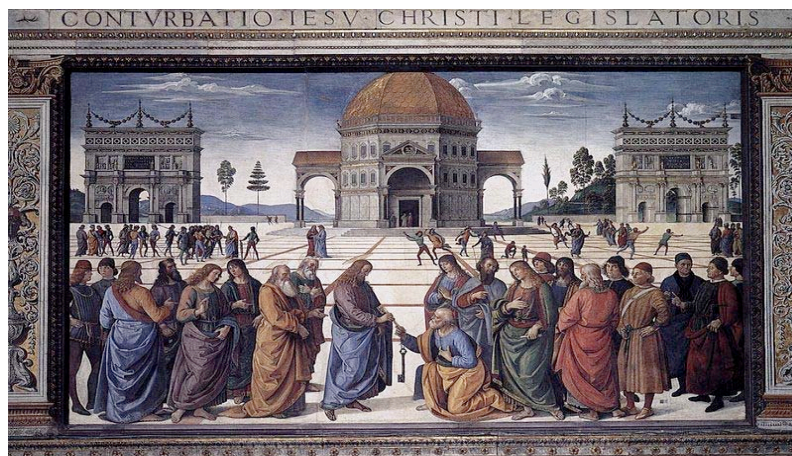


Fig. 3. Pietro Perugino, *L'Entrega de les Claus a sant Pere*. Roma, Capella Sixtina.

L'artista d'Urbino fa servir una perspectiva *sotto in su* per a traçar la composició, tot mitjançant el sistema geomètric, que va teoritzar Piero della Francesca, de malles amb línies verticals i horitzonals que convergixen en un punt de fuga situat al bell mig del temple.

A més, podem diferenciar tres plans que s'articulen a mesura que alcem la vista des de la part inferior a la superior. El primer d'ells està configurat per un grup de personatges que protagonitzen l'escena principal de la pintura; el segon es tracta d'una diàfana plaça que permet dotar la composició d'un ample respir espacial, i el tercer d'ells és l'edifici poligonal de planta centralitzada amb una arcada exterior articulada mitjançant voltes d'aresta.

Destaquen també els elements curvilinis de les figures del primer terme, que contrasten amb els rectes del fons.

Amb tot, però, s'ha d'assenyalar aquesta repetició de l'esquema compositiu peruginesc que demostra que Rafael tenia accés al taller de Pietro d'Ospedale della Misericordia en Perugia, ja que l'obra de Perugino fou encarregada per a la catedral d'esta mateixa ciutat. Per tant, observaria l'obra en procés al mateix temps que seria instruït en el seu estil.

També, i per últim, demostra aquesta hipòtesi el fet que Rafael, en part de les figures femenines, repetix el model formal peruginesc que tant va usar per a la configuració de les seues efigies; així ho hem comprovat, per exemple, en l'*Aparició de la Verge a sant Bernat* de l'Antiga Pinacoteca de Munic.

### ***Aproximació al significat***

Per analitzar el quadre part per part, tot aproximant-nos al significat que els seus elements desprenen, hem de conèixer l'episodi sobre el qual versa la pintura. Concretament, com el seu títol afirma, s'hi representa *Les desposalles de la Verge*, un esdeveniment no narrat als Evangelis canònics però sí als Evangelis apòcrifs i a la *Llegenda Daurada* de mitjan segle XIII de Santiago de la Vorágine. Així, per tant, els artistes seguiren el relat que en ambdós obres es narrava.

L'episodi s'inicia quan Maria, criada al Temple de Jerusalem, assolix els dotze anys d'edat, llavors el summe sacerdot decidix, per a complir amb la llei de Moisès, esposar-la. Una vegada convocats, pel so de les trompetes, tots aquells pretendents vidus o solters i descendents de David, reben una vara que indicarà per la Gràcia Divina qui serà l'espòs de Maria. Josep és el designat, ja que sobre la seua vara s'hi posa el colom de l'Esperit Sant, mentre el despit dels altres personatges s'expressa de manera més o menys violenta o amb simple resignació. El vell adduix que és massa senil i que ja té fills, però el summe sacerdot li expressa que no pot transgredir la voluntat de Déu<sup>1</sup>. D'aquesta manera, una vegada explicat el tema de la pintura, podem reconèixer els personatges mitjançant els seus atributs i esbrinar per què aquesta temàtica fou l'elegida.

La capella on es va situar la pintura estava dedicada a sant Josep i el Nom Sagrat de Jesús<sup>2</sup>, per tant, açò explicaria per què es va triar l'escena de *Les esposalles de la Verge*, mentre que la taula de Perugino fou probablement pintada per a un altar dedicat a la Verge Maria i sant Josep en la catedral de Perugia (Henry, 2002: 276).

A la pintura de Rafael podem reconèixer el summe sacerdot del Temple de Jerusalem, que s'ha substituït per una construcció coetània a l'època en què Rafael va viure i que posa de manifest l'estudi i reconstrucció actualitzada dels edificis romans de l'Antiguitat. Aquest va abillat amb mitra i una obscura túnica amb rics brodats inspirats en la vestimenta del summe sacerdot de Perugino. Li agafa la mà a sant Josep, qui amb gest de no massa convenciment li col·loca amb la mà dreta l'anell a la Verge Maria, mentre que amb l'esquerra subjecta la vara d'ametller florida. Maria va vestida amb túnica talar com les doncelles romanes, així com les cinc companyeres que la precedixen i que dirigixen les seues mirades cap a l'espectador i cap al centre d'interès de la composició. A la dreta de l'obra els pretendents expressen la seua decepció de distintes maneres, però hi destaca el jove que es troba més avançat, partint la rama amb el genoll dret.

És destacable l'absència del colom de l'Esperit Sant que, en canvi, apareix en altres obres on s'hi representa la mateixa escena, com al fresc de Giotto de la Capella Scrovegni de Pàdua (1304-06) [fig. 4].

---

<sup>1</sup> Evangelis apòcrifs de la Nativitat, *Protoevangeli de Santiago*, VIII-IX.

<sup>2</sup> Investigacions recents de Jörg Traeger han reconegut una possible relació entre el nom de Crist i sant Josep (Henry, 2002: 277).

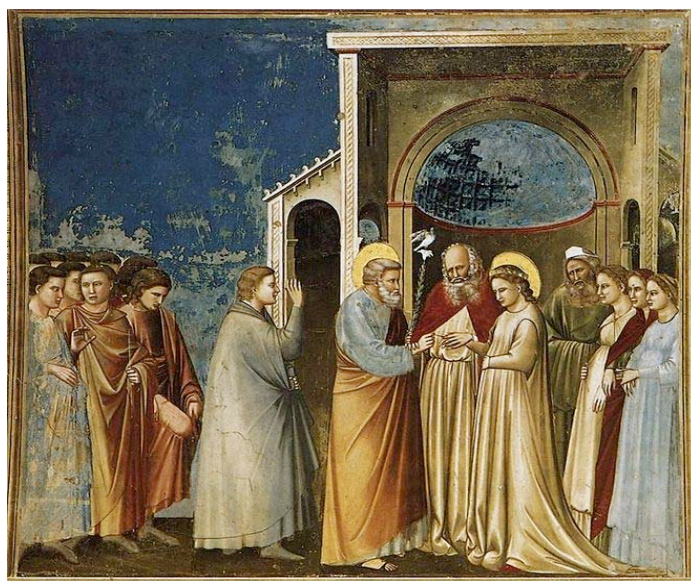


Fig. 4. Giotto di Bondone, *Les esposalles de la Verge*. Pàdua, Capella Scrovegni.

Tanmateix el tipus iconogràfic es repetix, ja que sant Josep té de ceptre la vara florida, rematada amb l'Esperit Sant o no, i li col·loca l'anell nupcial a la Verge. Parlem, llavors, d'un grup ternari que esdevé un tipus iconogràfic que s'ha convencionalitzat al llarg del temps, encara que en altres zones *Les esposalles de la Verge* no es representen d'aquesta manera.

A França els nuvis es donen la mà com a gest simbòlic del dret romà anomenat *Conjunctio Manuum*, mentre que els jueus no entenen el matrimoni com un ritus religiós, sinó com un contracte civil simple (Réau, 1996: 180-181).

El fet de què s'hi done major importància a l'acció de col·locar l'anell nupcial és degut a què la ciutat de Perugia havia adquirit en 1473 el suposat *Santo Anello* d'ònix, és a dir, amb el que Josep i Maria s'havien esposat. Des de llavors, per tant, *Les esposalles de la Verge* es va convertir en un dels temes preferits per als pintors de l'Úmbria, com Rafael o Perugino, regió que té Perusa per capital. Així, des del fresc de Giotto que hem vist abans [fig. 4], una de les representacions més antigues del tema, el tipus iconogràfic ha romàs convencionalitzat al llarg del temps. D'aquesta manera pot ésser comprovat al fresc de Taddeo Gaddi en l'església de la Santa Croce de Florència (1328-30) [fig. 5], el de Ghirlandaio a Santa Maria Novella (1485-90) [fig. 6] o el de

Rosso a l'església de Sant Llorenç de Florència, dinou anys posterior a l'obra de Rafael [fig 7].



Fig. 5. Taddeo Gaddi, *Les esposalles de la Verge*. Florència, Església de la Santa Croce.



Fig. 6. Domenico Ghirlandaio, *Les esposalles de la Verge*. Florència, Església Santa Maria Novella.





Fig. 7. Rosso Fiorentino, *Les esposalles de la Verge*. Florència, Església de Sant Llorenç.

Per últim, i a mode de conclusió, s'ha interpretat (Henry, 2002: 276) que la col·locació de la Verge Maria i el grup de dones que l'acompanyen a l'esquerra del quadre i no a la dreta, com a l'obra de Perugino, es deu a la divisió de la congregació dintre de l'església. És a dir, les esglésies franciscanes de l'Úmbria es subdividien en diferents espais: el cor (per als frares), la nau alta (per als homes) i la baixa (per a les dones). La taula de Rafael estava a la nau alta, tot dividint poc més o menys l'alta de la baixa, cosa que explicaria l'organització dels personatges de la pintura. Tanmateix, segons el meu parer, els artistes, com hem comprovat als exemples anteriors, gaudiren de plena llibertat per a situar els personatges de l'escena a la composició com creien més convenient.

## ***Bibliografía***

CHAPMAN, H. i altres [2004]. *Raphael: from Urbino to Rome*, New Haven (CT), Yale University Press.

DE LA VORÁGINE, S. [1982]. *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza.

FREEDBERG, S.J. [1992]. *Pintura en Italia, 1500 a 1600*, Madrid, Cátedra.

HENRY, T. [2002]. «Raphael's altar-piece patrons in Città di Castello», *The Burlington Magazine*, CXLIV, 268-78.

RÉAU, L. [1996]. *Iconografía del arte cristiano*, Madrid, Ediciones del Serbal.

VASARI, G. [2002]. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.

< <http://images.brera.beniculturali.it/f/materiali/Ra/Raffaello-english.pdf> > 10-10-12.