

MADONNA DELLA SEDIA



Ángel Campos Perales
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localització

La segona obra d'art a comentar de Rafael és la *Madonna della Sedia*, una peça fins el moment datada pels crítics vers l'any 1514 i per tant executada durant el període romà de l'artista, ja que, com Gombrich afirma, «depenem d'analogies amb una obra acabada cap el

1514 per a poder datar-la» (1984: 152). L'obra a la qual fa referència l'historiador de l'Art vienés és *La Missa de Bolsena* de la *Sala d'Heliodor* del Vaticà (1512-1514). Una anàlisi detallada d'esta pintura ens permet observar l'afinitat a «tonalitats més riques i vellutades i grups desinhibits de dones i xiquets concebuts amb una paleta semblant d'ocres, blaus, i el verd atenuat del mantell de la dona de primer pla» [fig.1].



Fig. 1. Rafael Sanzio, *La Missa de Bolsena*. Roma, Estances Vaticanes. Detall.



Fig. 2. Aegidius Sadeler, gravat basat en la *Madonna della Sedia*.

Podríem trobar altres connexions entre ambdues obres, com per exemple el model formal que Rafael va utilitzar per a concebre el rostre del xiquet que observa l'espectador en *La Missa de Bolsena* i l'efigie del menut que la nostra *Madonna* envolta, així com altres comparatives amb obres anteriors que aportarem per a esbrinar l'origen de l'organització compositiva.

L'escassetat de documents que fan referència a la *Madonna della Sedia* és el que no ens ha permés una major aproximació als motius pels quals fou concebuda o quan fou

executada i, encara que es tracta de l'obra clàssica per excel·lència, ni Vasari ni cap autor contemporani l'esmenten.

Tanmateix, el primer testimoni en el qual apareix l'obra reproduïda és una carta d'indulgència que va promulgar el papa Gregori VIII (1572-1585), prova que ens permet localitzar la pintura fins aquell moment a Roma, encara que el 1589 la trobem a l'inventari de la col·lecció dels Grans Ducs de Toscana.

Aegidius Sadeler la gravaria unes dècades més tard [fig. 2] (1598-1627), quan estava dotada ja d'una considerable fama. A més, presenta danys considerables, com fines esquerdes possiblement originades després que li caiguera a un miniaturista de principis segle XVI.

Amb tot, però, no sabem quan va arribar al Palau Pitti, encara que a principis segle XVIII Jonathan Richardson ja l'admirava on és troba situada actualment. La seua major popularitat l'aconseguiria en temps de Winckelmann i Mengs, quan es retia culte a la bellesa més que en qualsevol altre moment. Des de llavors les reproduccions incessants de la *Madonna* i el fet que es convertira en el model formal de la Mare de Déu italiana rafaelesca eminent han permés que la seua fama dure fins els nostres dies.



Fig. 3. Jean Auguste Dominique Ingres, *Enrinc IV jugant amb els seus xiquets*. París, Petit Palais.

El cas de Jean Auguste Dominique Ingres n'és un clar exemple, ja que durant l'època en què va començar a ser adorada la va reproduir en notables ocasions perquè tributava

admiració a Rafael. La podem observar a la pintura anomenada *Enric IV jugant amb els seus xiquets* [fig. 3] o al retrat de *Rafael amb la Fornarina* [fig. 4].



Fig. 4. Jean Auguste Dominique Ingres, *Rafael amb la Fornarina*. Cambridge, Fogg.



Fig. 5. Rafael Sanzio, estudi per a la *Madonna Alba*. Lille, Musée Wicar.

Anàlisi formal

Es tracta d'una pintura realitzada mitjançant la tècnica de l'oli sobre una taula de fusta circular o *tondo* de 71 cm. de diàmetre. Originalment no estava envoltada d'un marc, però se li'n va afegir un de ben gran i daurat del segle XVIII que, segons Gombrich, «ocasiona un enlluernament que quasi destrueix les subtils gradacions de tonalitats en què Rafael va confiar» (1984: 152).

La importància formal de l'obra rau en el fet que es tracta d'una genial resposta per al problema de dissenyar composicions circulars i que, al mateix temps, esdevé una unitat orgànica amb un equilibri intern sols anul·lat si ens desempalleguem d'alguna de les seues parts. És a dir, ens trobem davant d'un tot que ha de restar immutable per a què seguisca posseint la perfecta harmonia generada a base d'exhaustius estudis compositius.

En aquest cas, part de la gènesi del quadre la trobem arraconada a un full conservat a Lille amb un altre estudi de major tamany per a la *Madonna Alba* (1508-10) de la National Gallery of Art de Washington [fig. 5].

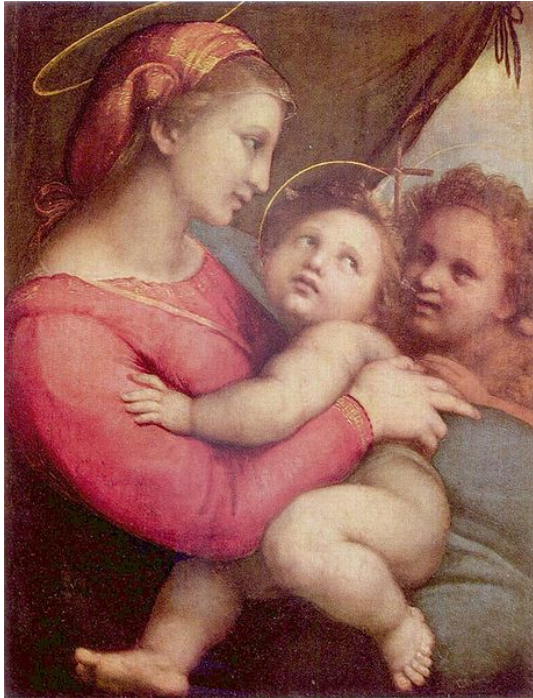


Fig. 6. Rafael Sanzio, *Madonna della Tenda*.
Munic, Alte Pinakothek.
Londres, National Gallery.



Fig. 7. Leonardo da Vinci, esbòs per a
La Mare de Déu el Xiquet i santa Ana.

La solució a la qual ha arribat és la mateixa que utilitza per a concebre la *Madonna della Tenda* (1514) de l'Alte Pinakothek de Munic [fig. 6], però es diferencia de la nostra Mare de Déu en el fet que Mare i Fill no es troben observant l'espectador.

Com hem comentat al principi, la rica paleta de colors amb ocres, blaus intensos, rojos brillants i verds atenuats va servir Gombrich per a emparentar-la temporalment amb la *Missa de Bolsena*, encara que també presenta connexions amb el retrat de Juli II (1511) en la postura del personatge assegut i amb la *Garvagh Madonna* (1510) en la figura de sant Joan Baptista (Chapman, 2004: 59).

Amb tot, també ha sigut motiu de discussió entre crítics el fet de considerar la Mare de Déu com inspirada en una model romana¹, treballadora i d'habitatge humil o originada a partir d'un cert ideal que Rafael tenia en la ment. Esta última postura és defensada per Gombrich, tot considerant que el primer plantejament és un invent de la imaginació romàntica.

Rafael no era Caravaggio, i el fet de jutjar la pintura com una imatge de la vida quotidiana és totalment insostenible, ja que el pintor de l'Úmbria compartia la tradició dels pintors d'esta regió, com el seu mestre Perugino, que consistia en repetir models formals que acabaven esdevenint prototips, però sense abandonar l'estudi de la naturalesa.

Per últim hem de comentar que l'exquísita interacció entre les figures que formen la composició és origen de l'estudi i assimilació de l'obra de Leonardo i Miquel Àngel quan va arribar a Florència. Des de llavors, una vegada absorbida la lliçó d'ambdós, realitzarà els grups tan populars de les *Madonnes*, tot seguint, principalment, el cartró que tanta sensació havia causat de la *Santa Ana* de Leonardo [fig. 7].

Aproximació al significat

El cas de la *Madonna della Sedia*, que rep tal denominació del terme *sedia* ('cadira' en italià) és un cas paradigmàtic per no presentar cap vincle amb la literatura o el pensament renaixentista, encara que són recognoscibles els seus personatges gràcies a les aurèoles que posen de manifest la seua naturalesa sagrada i la creu de sant Joan Baptista.

S'hi representa sobre un fons obscur la Mare de Déu Maria asseguda amb Crist menut a la falda, tot embolcallant-lo delicadament amb els seus braços. A la dreta de la composició podem reconèixer sant Joan Baptista adorant els personatges principals mentre que subjecta una creu de reduïdes dimensions.

Així, per les vestimentes amb les quals van abillats, com la mantellina de la Mare de Déu i el mocador estampat que descansa sobre els seus muscles, sembla que es represente una dona de poble més que la Reina dels Cels (Gombrich, 1984: 154). Però, encara que el

¹ Chapman adduix l'argument de la sensualitat femenina per a defensar que el rostre de la nostra Mare de Déu està inspirat en el de *La Velata* (2004: 59).

mocador siga de camperola, la idea de què es transmet una atmòsfera d'habitatge humil queda totalment desacreditada quan contemplem el respatller de la cadira de ric vellut brodat i daurats serells.

Tanmateix, com que no existia cap anècdota o informació complementària que servira els admiradors de l'Art i turistes que pelegrinaven per Itàlia per a establir vincles amb l'obra d'art i així recordar-la més fàcilment, els guies començaren a fer circular històries sobre la *Madonna della Sedia*.

D'època romàntica és un llibre alemany per a xiquets, que va ésser publicat en 1820 i que tenia com autor Ernst von Houwald, en el qual es narrava, segons cita Gombrich, la següent història:

Un ermità va fugir d'un ramat de llops i, per a refugiar-se, va pujar a les branques d'un roure, sent rescatat poc després per la valerosa filla d'un vinater. El mateix ermità va profetitzar que tant la dona com el roure quedarien immortalitzats per aquella proesa. Així, anys més tard, l'arbre fou arrencat i amb la seua fusta foren fabricats barrils de vi per al vinater. La filla s'esposà i va tenir dos fills, i fou llavors quan va arribar Rafael per aquelles terres i es fixà amb els seus dos angelicals xiquets. Va recórrer als seus estris per a fer ràpids esbossos de les criatures i la mare, però com se'ls va deixar en casa va prendre un gratat d'argila i va immortalitzar el grup al fons d'un dels barrils que hi havien per allí (1984: 153).

La història ha continuat vigent fins els nostres dies adoptant detalls diferents segons siga la versió que es conte de l'original, però fou tanta la seua acceptació que fins i tot August Hopfgarten va recrear l'episodi a una litografia de 1839 [fig. 8].

Per últim, i com a conclusió, podríem relacionar, encara que les connexions semblen remotes, el grup de la Mare de Déu i el Xiquet de la *Madonna della Sedia* amb el tipus iconogràfic d'origen bizantí de la Mare de Déu γλυκοφιλουσα (glicofilusa, 'de la tendresa o del dolç amor'). En ambdós casos existix un contacte facial entre els personatges principals, encara que és la tendresa que es transmet el tret identificatiu que ens permet qualificar el grup rafaelesc com a continuador de la tradició de les icones bizantines.



Fig. 8. August Hopfgarten, litografia de *Rafael pintant la Madonna della Sedia*.

Bibliografia

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

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

GOMBRICH, E.H. [1984]. *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma.

GOMBRICH, E.H. [2008]. *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon.

<<http://www.polomuseale.firenze.it/musei/?m=palazzopitti>> 5-11-12.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_seggiola> 8-11-12.