

LA TRANSFIGURACIÓ



Ángel Campos Perales
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localització

Fou aquesta la darrera obra que va realitzar Rafael abans de morir, més ben dit, va quedar inconclusa i només la part superior va restar terminada. Temps després els seus aprenents se'n feren càrrec d'ella i varen finiquitar la part inferior, que sols estava

esbossada pel mestre. Així, es conserven dibuixos preparatoris repartits entre París, Oxford i Londres.

La pintura fou encarregada pel cardenal Juli de Médici, futur papa Climent VII, juntament amb la *Resurrecció de Llätzer* de Sebastiano del Piombo [fig. 1], per a la catedral de Sant Just de Narbona a finals del 1516 o principis de 1517. El cardenal s'havia convertit en bisbe de la seu el 1515 i per aquesta mateixa raó les obres anaven destinades a la ciutat francesa.



Fig. 1. Sebastiano del Piombo, *La Resurrecció de Llätzer*. Londres, National Gallery.

La *Transfiguració*, però, no fou començada fins mitjan 1518 i va romandre a l'estudi de Rafael, sense acabar, fins que va morir el 6 d'abril de 1520 quan fou exposada sobre el cap del seu fèretre (Freedberg, 1992: 81).

Temps després el cardenal se'n va fer càrrec d'ella, regalant-la a l'església de San Pietro in Montorio, on fou col·locada a l'altar major. El 1797, arran del Tractat de Tolentino, l'obra, com moltes altres, fou portada a París però tornada el 1816 després que el Vaticà la reclamara quan va caure Napoleó.

Fou llavors quan va entrar a la Pinacoteca de Pius VII (1800-1823) dels Museus Vaticans.

Cal destacar, per últim, i abans de començar amb l'anàlisi formal de l'obra, que Vasari la va qualificar el mateix segle XVI com «l'obra més celebrada, bella i divina» de l'artista, que llavors rivalitzava dintre del món romà amb Sebastiano del Piombo, no sols a causa de considerables mèrits, sinó també perquè estava considerat els substitut de Miquel Àngel.

Anàlisi formal

La taula de la *Transfiguració* mesura 410 x 279 cm. i està realitzada mitjançant la tècnica del tremp, encara que, com hem dit abans, està elaborada per factures de pintors diferents. El marc que l'envolta és obra de Gian Barile i fou daurat per Baviero de' Carocci da Parma, servent seu que també cuidava de la seua amant.

La composició s'articula en dos plans que ocupen cada un dels quals, més o menys, la mitat de la pintura. El superior queda relativament allunyat de nosaltres, mentre que l'inferior ha sigut concebut intensament pròxim. D'aquesta manera, les figures de l'espai més proper han sigut pintades sota una indagadora llum provinent de l'escena superior que ajuda a crear violents contrastos entre els ropatges de riques tonalitats amb els quals van abillats els personatges. El dibuix precís i les airades gesticulacions i postures prefiguren el manierisme, ja que és tanta l'habilitat formal de l'artista que els traços clàssics sota els quals han estat creades es deformen en benefici del contingut. Així, l'escena de la part superior esdevé en un moment de calma i equilibri absoluts, tot contrastant amb la de la part inferior. Les formes són d'una puresa formal eminentment clàssiques i l'esquema compostiu que l'artista utilitza per a vertebrar l'episodi adopta una forma triangular, mentre que a l'àmbit inferior predominen, sobre la resta, dues línies diagonals i una de vertical que coincidix amb el personatge que concentra totes les mirades.

Tanmateix, les dues zones queden connectades per diferents elements formals, com la continuïtat espacial i la vehement gesticulació d'alguns personatges, encara que, com assegura Freedberg, «la *Transfiguració* funciona com una imatge en la que s'ha

forçat la convivència de dues forces disjunts, amb una unitat que s'aconsegueix mitjançant una suprema potència d'imaginació dramàtica» (1992: 83).

Esdevé, per tant, com l'obra d'afirmació dels seus postulats més clàssics i d'alteració dels mateixos a la recerca de noves intencions que ja havien sigut posades de manifest a la sala de l'*Incendi del Borgo*.

Per a concloure amb l'anàlisi formal podríem citar el mateix Freedberg amb una sentència que resulta bastant clarificadora: «la *Transfiguració* està fecundada per l'estil postclàssic, però, en si mateixa, roman com l'última i més extrema confirmació de la voluntat clàssica de Rafael».

Aproximació al significat

Per a esbrinar què es representa al retaule de Rafael hem d'establir abans vincles amb una font literària, en aquest, amb dos episodis relatats successivament als evangelis canònics de sant Mateu i sant Lluç que en principi no tenen relació aparent. El primer d'ells, que correspon a la part superior de la pintura, és la transfiguració de Crist al mont Tabor (Mt 17,1-13), narrat d'aquesta manera als textos sagrats:

Sis dies després, Jesús va prendre amb ell Pere, Jaume i Joan, el germà de Jaume, se'ls endugué a part dalt d'una muntanya alta i es transfigurà davant d'ells; la seva cara es tornà resplendent com el sol, i els seus vestits, blancs com la llum. Llavors se'ls van aparèixer Moisès i Elies, que conversaven amb Jesús. Pere digué a Jesús:

— Senyor, és bo que estiguem aquí dalt. Si vols, hi faré tres cabanes: una per a tu, una per a Moisès i una altra per a Elies.

Encara parlava, quan els cobrí un núvol lluminós, i una veu digué des del núvol:

— Aquest és el meu Fill, el meu estimat, en qui m'he complagut; escolteu-lo.

Els deixebles, en sentir-ho, es van prosternar amb el front fins a terra, plens de gran temor. Jesús s'acostà, els tocà i els digué:

— Aixequen-vos, no tingueu por.

Els van alçar els ulls i no veieren ningú més que Jesús tot sol.

Mentre baixaven de la muntanya, Jesús els va donar aquesta ordre:

— No digueu res a ningú d'aquesta visió fins que el Fill de l'home hagi ressuscitat d'entre els morts.

Després els deixebles preguntaren a Jesús:

— Com és que els mestres de la Llei diuen que primer ha de venir Elies?

Jesús els respongué:

— És cert que Elies havia de venir a renovar-ho tot; i jo us asseguro que ja va venir i no el reconegueren, sinó que el van tractar com van voler. Igualment el Fill de l'home ha de patir a les seves mans.

Llavors els deixebles compregueren que els havia parlat de Joan Baptista.

Així, a continuació de l'anterior escena, i representat en la zona inferior del quadre, es relata l'episodi de la curació del xiquet endimoniat o epilèptic, narrat a l'evangeli de sant Lluc (Lc 9,37-42) d'aquesta manera:

L'endemà, quan baixaven de la muntanya, sortí a rebre'l una gentada. Un de la gent cridà:

— Mestre, t'ho demano, fixa't en el meu fill; és l'únic que tinc. Sovint un esperit se n'apodera i, tot d'una, es posa a xisclar, li provoca convulsions i li fa treure bromera, i, quan finalment l'abandona, el deixa masegat de cap a peus. He demanat als teus deixebles que l'hi traguessin, però no han pogut.

Jesús exclamà:

— Generació descreguda i rebel! Fins quan hauré d'estar amb vosaltres i us hauré d'aguantar? Porta aquí el teu fill.

Tot just el noi s'acostava, que el dimoni el va rebatre a terra i el sacsejà violentament. Llavors Jesús increpà l'esperit maligne, va guarir el noi i el va tornar al seu pare.

Per últim, ens queda saber qui són els dos personatges que contempen l'escena de la transfiguració, tot agenollats, a la part superior esquerra. Friedrich Schneider en 1896 i autoritats com Ludwig Pastor, Oskar Fischel i John Pope-Hennessy adduïren l'argument de la Festa de la Transfiguració del 6 d'agost, segons apunta Gombrich (1987: 146), per a defensar que aquelles dos persones eren els diaques màrtirs sant Felicíssim i sant Agapit, ja que en la litúrgia d'aquest mateixa dia ells són també commemorats.

Tanmateix, fou Herbert von Einem qui va posar en dubte l'anterior afirmació, asserint que els personatges representats eren els sants màrtirs Just i Pastor, als qual la catedral de Narbona està dedicada. Així, llavors, al quadre de Rafael s'ha configurat en imatge conjuntament la temàtica de la transfiguració i la de la curació del xiquet endimoniat per primera vegada al llarg de la Història de l'Art. Però si analitzem per separat cada un dels tipus iconogràfics se n'adonem que la seua «persistència iconogràfica» ha estat una constant gràcies a la tradició convencionalitzada.

Potser una de les més antigues representacions de la transfiguració de Crist al mont Tabor siga la que presenta la decoració musivària de la volta de forn a l'absis de la basílica de Sant Apol·linar in Classe, Ravenna [fig. 2]. Observem que els prejudicis vers la iconodúlia provocaren que Crist fóra representat com una creu i els apòstols Pere, Jaume i Joan com tres anyells, tot i que els profetes figuren com dos busts humans.

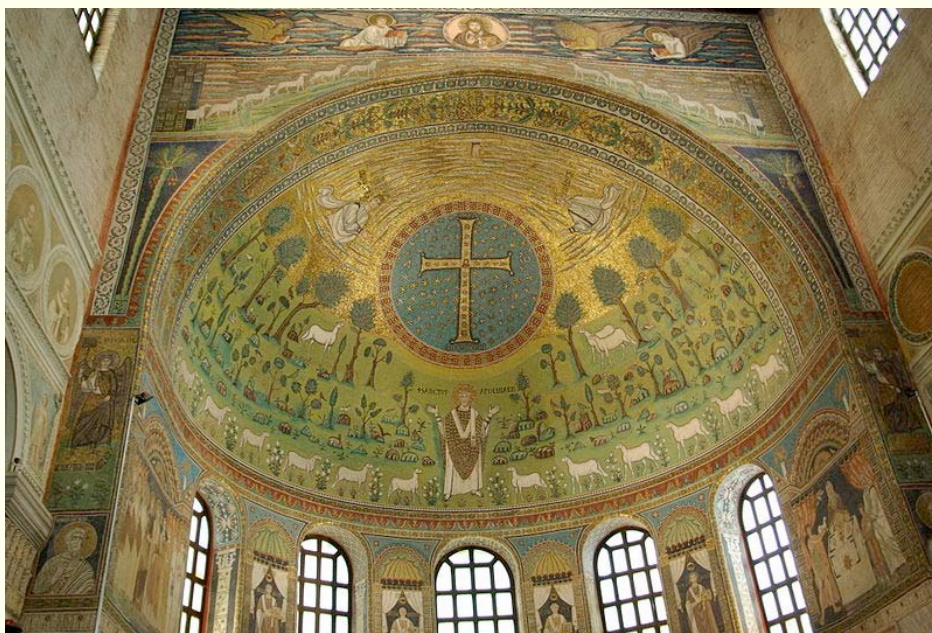


Fig. 2. Volta de forn de l'absis de Sant Apol·linar in Classe, Ravenna.

Però, amb el pas del temps es va configurar una manera de representar la transfiguració bastant comú, és a dir, els profetes Elies i Moisès, amb els peus a terra o sobrevolant, envoltant la figura de Crist que irradiava una llum artificial, mentre els tres apòstols romanien sedents tot protegint-se de la llum que els enlluernava amb els braços. El mateix mestre de Rafael, Perugino, va pintar una *Transfiguració* per al Collegio del Cambio [fig. 3] semblant a la descripció que abans hem fet, però amb els profetes sobre dos menuts núvols i els apòstols sense ésser enlluernats.



Fig. 3. Pietro Perugino, *Transfiguració*.
Perugia, Collegio del Cambio.



Fig. 4. Autor desconegut, *Transfiguració*.
Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Altres exemples que segueixen una comparable disposició són, per exemple, la miniatura de la *Transfiguració* del museu J. Paul Getty (segle XIII) [fig.4] o la pintura de Fra Angelico del monestir de Sant Marc [fig. 5], en la qual la Verge i sant Domènec flanquegen l'escena.



Fig. 5. Fra Angelico, *Transfiguració*. Florència, Monestir de Sant Marc.

En canvi, l'escena de la curació del xiquet epilèptic o endimoniat no respon a cap tradició cultural convencionalitzada d'un tipus iconogràfic específic, però, allò realment important és esclarir per què Rafael va decidir combinar ambdós episodis que no tenien connexió alguna.

Existeix una extensa bibliografia interpretativa que s'inicia el segle XVIII amb Gothe, qui, en adonar-se'n de l'actitud perplexa dels apòstols de l'escena inferior, va comentar que la transfiguració de Crist era una visió consoladora amb la promesa de l'assistència divina. A més, una postura més radical, com la de Burckhardt, versava sobre la combinació d'ambdues escenes sols en la ment de l'espectador, ja que segons ell ni els apòstols observaven el que estava succeint a la muntanya ni el text bíblic aclaria res al respecte.

Així, seguint aquest camí cada vegada més pròxim a la defensa del contrast d'ambdues històries s'encontrem amb dues postures diferenciades, una de formalista i altra de teològica.

La primera d'elles adduia l'argument de la rivalitat entre Sebastiano del Piombo, discípu de Miquel Àngel, i Rafael per a explicar la presència d'una escena tan dramàtica. Segons Freedberg, Rafael potser va considerar inicialment la transfiguració un tema simple i excessivament limitat i va buscar, per tant, un episodi afegit arbitràriament per a què li oferira l'oportunitat de descriure fortes sensacions dramàtiques (1992: 81).

La segona de les postures que apostaven pel contrast i no per la unitat de les escenes fou la teològica que va encetar Friedrich Schneider en 1896, el qual argumentava que el fet que existira una atmòsfera de preocupació entre els apòstols de la mitat inferior al·ludia als perills que la cristiandat en general, i Narbona en particular, corrien¹.

Amb tot, però, totes elles semblen agafades amb pinces i fàcilment desestimables quan són comparades amb la que actualment compta amb major aprovació: la postura interpretativa que Gombrich propugnava i que explicarem a continuació (1987: 147-149).

El fet de què Rafael dedicara el primer pla de la composició al desemparament dels apòstols és bastant clarificador, ja que el que realment desitjava destacar no era la curació de l'endimoniat, sinó el fracàs al qual s'enfrontaren els discípu. És a dir, el desconcert aparent s'origina amb l'absència de Crist, així com amb la de Pere, el cap dels apòstols². D'aquesta manera, alguns exègetes han interpretat que la no-curació del xiquet fou causada per la enveja que sentiren els apòstols quan Crist no els va elegir.

Per tant, el que es pretenia era reafirmar el *Primatus Petri*, i per extensió el *Primatus Papae* en un context complicat per al papat i per al pontífex Juli II, que va fer front a l'infructuós intent d'ésser desposat al concili d'inspiració francesa de Pisa, encara que sols el 19 de desembre de 1516 s'aprovà el concordat amb França al concili de Laterà.

¹ Els perills als quals feia referència eren aquells relacionats amb l'Islam, ja que la Festa de la Transfiguració fou instituïda el 1457 per Calixt III després d'una victòria sobre els turcs.

² La *Transfiguració*, com hem comentat a la localització de l'obra, va restar durant molt de temps a San Pietro in Montorio amb la següent inscripció: DIVO PETRO PRINCIPI APOSTOL. JULIUS MEDICES CARD. VICECANCELLARIUS D. D. ANNO D. MDXXIII.

El papat va utilitzar, per tant, l'aparell artístic per a ratificar-se com els successors de sant Pere, aspecte que es posa més de manifest quan es recorda que la destinació del quadre era la catedral francesa de Narbona.

Per últim, podem destacar un element de connexió entre les dues escenes, ço és, el fet que un dels apòstols estiga assenyalant sant Pere, aquell únic que pot contemplar la transfiguració, tot i la enlluernadora llum.

Bibliografía

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

GOMBRICH, E.H. [1987]. *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento IV*, Madrid, Alianza.

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://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala08_05_035.html > 9-11-12.

< [http://es.wikipedia.org/wiki/La_transfiguraci%C3%B3n_\(Rafael\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_transfiguraci%C3%B3n_(Rafael)) > 10-11-12.