

Autor: Masoumeh Moradnia Ghiasian

Título: *La misa de San Gregorio*

Ficha para la Exposición Virtual ***Paisajes de espiritualidad religiosa. Espacios y prácticas s. XII-XVI***. La Exposición analiza, a través de objetos religiosos (libros, retablos, documentos, tallas, etc.), su contexto espacial y performativo y las prácticas litúrgicas, mistagógicas, devocionales o de memoria a ellos asociadas.

<http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/es/experiencias-es/expo-virtual-es>

Objeto: Tabla de la Misa de St. Gregorio, (1475-1480) MNAC

<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/misa-de-san-gregorio/diego-de-la-cruz/200701-000>

Fecha de finalización de la ficha: 2017

Breve descripción:

Pintura en óleo y dorado con pan de oro sobre tabla que reproduce Misa de San Gregorio (1475-1480). Medidas: 168x168 cm. Atribuida a Diego de la Cruz (activo entre 1482-1500) Actualmente se halla en el Depósito de la Generalitat de Catalunya (dación Torrelló), 1994, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona [MNAC 200701].

Ensayo sobre su contexto espacial y performativo:

Con una mirada hacia el pasado sobre la historia de la iconografía de la Misa de San Gregorio, es de gran importancia su salto hacia las tablas de pinturas en óleo, sobre todo, desde que las ferias como Medina del Campo se convirtieron en lugares de la trasmisión de ideas y donde obras de arte como nuestra tabla se consideraban de prestigio social para los que encargaban obras destinadas a sus capillas funerarias y privadas (Pozo Coll, 2009: p.191). Asimismo, en el caso de nuestra tabla, la historia originaria de la Misa precede de las indulgencias plenarias que "sólo podían ser concedidas peregrinando a la iglesia de la Santa Croce de Jerusalén en Roma, donde se conservaba el icono que supuestamente el Papa habría mandado realizar con motivo de su visión milagrosa el Viernes Santo ..." y que "llegan a sustituir la necesidad de hacer el viaje hasta la mencionada ciudad, permitiendo a los fieles que orasen ante aquellas participando de la misma gracia *ex opera operantis*" siempre y cuando "lo hacían de modo piadoso y con suma disposición" (Pozo Coll, 2009:192). No obstante, "Habitualmente, este tipo de iconografía se relacionaba y se exhibía en **espacios funerarios** como **apoyo visual** de la doctrina de la **retratada de las almas y la salvación** a la que aspiraría la imagen *-vera effigie-* como en el caso particular de la dama donante retratada por Diego de la Cruz", (Quílez Corella 2003: pp.392).

Ahora bien, tras descifrar el mensaje gregoriano que la tabla nos transmite dramatizando una leyenda espiritual conformada por sus diversas imágenes, figuras, iconos y personajes, hay que subrayar que dicha

pintura, en su conjunto, no solo transmite el ritual de la eucaristía, sino también dispone de otros elementos importantes que lo transforman en una obra mucho más compleja. De tal manera que, en nuestra opinión, sus características abarcan múltiples funciones que corresponden a prácticas y espacios de oración, de meditación, de liturgia, de devoción y también, performativa.

La versión gótica de Diego de la Cruz –según Silvia Maroto, 1990: 394-395– exhibe una de las escenas más características del final de la Edad Media en la que la pretensión a la exaltación de la sangre de Cristo y las Arma Christi, desde el punto de vista iconográfico de la pasión de Cristo, la relaciona a **la práctica eucarística**. De hecho, en la tabla, para llamar la atención del espectador se resalta la presencia de Cristo sobre el altar con una corona de espina, vestido de perizonium y sus pies encima del mismo lienzo que lleva el cáliz y la hostia para ser consagrados por San Gregorio. En el mismo espacio está el santo arrodillado ante él asistido por dos acólitos que tienen su casulla levantada con una mano y con la otra, sostienen los cirios encendidos, un gesto que corresponde al momento de la consagración propio de **la práctica y el espacio de liturgia**. De hecho, éste es el gesto más importante del Varón de Dolores que muestra su autoridad como juez mostrando las huellas de la pasión con las manos en posición asimétrica, característica que relaciona la obra con el **ámbito funerario** y el juicio final. Al mismo tiempo, tiene la mano izquierda levantada con la palma de frente y con la derecha señala la llaga del costado de la que cae abundante sangre sobre el cáliz, insistiendo en su **carácter eucarístico** y la **transubstanciación**. En una escala diferente, aparece el cardenal entre las figuras del primer plano (la figura del Cristo) y los que ocupan el fondo, con las manos juntas en actitud de oración y un mueble que sostiene la tiara papal, gestos que remiten la relación de la tabla gótica con el espacio y la práctica de **la oración**. Asimismo, la función de la imagen de San Gregorio arrodillado ante el altar en el momento de la consagración nos reitera este testimonio milagroso sobre la verdadera conversión del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo que corresponde a las prácticas de **meditación**.

Sin embargo, hay figuras que completan esta escena y hacen que nuestra versión difiera a las demás obras de la época con el tema de la eucaristía, por ejemplo, salta a la vista la presencia de mayor tamaño de la dama orante (supuestamente la donante de la tabla) que está arrodillada bajo la protección de San Andrés al fondo a la derecha de la tabla cuya peculiar perspectiva inversa nos permite considerar su función **simbólica y de carácter devocional**, fruto de la evolución del mito gregoriano.

Una evolución importante a resaltar es que en este caso se incorpora la figura de una dama en la posición orante, supuestamente procedente de la familia de los Manrique que, a la vez, estimula nuestra imaginación en cuanto al propósito de su creación y el lugar originario a donde la tabla en cuestión fue destinada. Basándonos en los estudios realizados detallados en el apartado de bibliografía, especialmente en los que se han enfocado en la tabla de San Gregorio, podríamos acercarnos cada vez más tanto a la identidad de esta dama cuyo aspecto nos habla de su alta clase social y quien podría ser la persona interesada que supuestamente mandó a realizar

esta tabla. Este acercamiento, además, nos ayudaría a acertar tanto el lugar donde fue expuesta la tabla de Diego de la Cruz como la finalidad por la que fue realizada.

Ahora bien, acerca del lugar de su procedencia, tradicionalmente se ha puesto en relación con el monasterio jerónimo burgalés de Fredesval fundado por Gómez Manrique (Silvia Maroto, 1990: 393). Sin embargo, hasta ahora, la presencia de esta figura femenina en la pintura se había puesto en relación con la imagen de Isabel de Portugal, la madre de Isabel la Católica, una idea que no parece demasiado lógica ni para Silvia Maroto ni para nosotros dada la fecha de su ejecución. De hecho, es más probable que la tabla fuera realizada por encargo de algún miembro de la poderosa familia de los Manrique, protectores y fundadores del mismo convento, razón de más para validar nuestro suponer en que la dicha obra fuera destinada y expuesta en el monasterio jerónimo de Fredesval desde el principio.

No obstante, esta versión es fruto de una reproducción de dos temas principales entremezclados: los Arma Christi y el Varón de los Dolores con la celebración de la misa que, en realidad es una combinación que se hace patente a una representación tan propia del siglo XV. Una época en la que la imagen de la Misa de San Gregorio era una representación popular y de carácter devocional para aquellos fieles que querían obtener su salvación personal. De hecho, gracias a este valor del intercesor con el poder de sacar las almas del purgatorio junto a este poder espiritual que expresa promovió su gran éxito y popularidad al tratarse de la indulgencia plenaria que se manifiesta a través de la absoluta preeminencia del Sacramento Eucarístico por encima del resto y la asunción de la misa como el rito que mejor lo expresaba (Pozo Coll 2009:191-201). Por tanto, no es de extrañar que incluso la Iglesia encontró en ella el mejor modo de expresar sus posturas acerca del dogma de la transustanciación, puesto que su riqueza de expresión iconográfica invita el alma del espectador a unirse a sus personajes orantes, meditadores, todos interesados por este mismo "milagro eucarístico más difundido dentro de la pintura de los antiguos Países Bajos Meridionales, Alemania, Francia y España durante la Baja Edad Media". Este mismo pasa en muchas otras obras que reflejan la pasión y el ritual gregoriano en las que aparecen mujeres burguesas, nobles, monjas y viudas para que se les retraten con esta piadosa forma de expresar cuyo objetivo no es más que emular "en muchos casos las actitudes y las visiones de otras santas místicas a menudo contemporáneas". (Pozo Coll, 2009: 193-194).

Concluimos así, que la tabla de Diego de la Cruz fue realizada por encargo de algún heredero de la familia Manrique y que a la par, fue destinada para ser expuesta en el ámbito funerario en torno a los sepulcros de Gómez Manrique y su esposa doña Sancha, ambos enterrados en el monasterio Fredesval. Sobre la historia de los sepulcros de esta familia es recomendable acudir a los estudios realizados por Joaquín Yarza Luances (1988, pp.67-91). Asimismo, es de gran notoriedad la presencia de la dama orante en primer plano bajo la protección de San Andrés, otro detalle muy importante, que desde el nivel más profundo e íntimo vincula múltiples funciones de la tabla de Diego de la Cruz con el espacio funerario de los

Manrique donde probablemente fue expuesta en principio. Un espacio de carácter universal apto para las prácticas devocionales de todos aquellos peregrinos que rezaban por la salvación de sus almas mientras miraban al rostro de nuestra dama cuya imagen representaba la figura femenina devota a la Eucaristía tan característica de la Baja Edad Medieval (Pozo Coll, 2009: 193-194).

Desde el enfoque histórico-tradicional (J. Carmona Muela, 2003: p.27), la imagen de san Andrés como el santo protector de esta dama que aparece justo encima de ella, fue el hermano de san Pedro, uno de los primeros llamados al apostolado y el artífice de la evangelización de Escitia, Capadocia, Galacia, Bitinia, Albania y Acaya y en el Peloponeso, el lugar de su martirio (según la Leyenda Dorada). Por lo tanto, puesto que San Andrés fue quien se encargó de la conversión al cristianismo de la esposa del gobernador romano, Egeas ¿no estaríamos ante otro icono clave como elemento metafórico que nos serviría para la identificación de esta enigmática dama protegida?

Bibliografía:

F.V. L. Brans (1952), *Isabel La Católica y El Arte Hispano Flamenco*, Silverio Aguirre Torres, Madrid.

Cirlot, J. E. (1972) *Pintura gótica europea*. ed. Labor. Barcelona.

Carmona Muella, J. (2003) *Iconografía de los santos*. ed. Istmo. Madrid. pp.182-187.

Concepción Cosmen Alonso, M^a Victoria Herráez Ortega, María Pellón Gómez-Calcerrada (2009) *El Intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*. Ed. Universidad de León. León. pp.191-201.

Rafael Cornudella, Cèsar Favà, Guadaira Macías; amb una col·laboració de Joan Duran-Porta (2011) *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*. MNAC. Barcelona.

Cienfuegos-Jovellanos, T. (1997): "La Misa de San Gregorio" en *La pintura del siglo XV en Boletín del museo arqueológico nacional*, I. Tomo XV, nºs 1 y 2: pp.220-221, disponible en línea: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-1997/MAN-Bol-1997-Cienfuegos-Jovellanos.pdf> , [fecha de consulta: 28 de Abril de 2016].

M. Núñez y E. Porta (1986) *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela.

Quílez Corella, F.M. (2003) "Atribuit a Diego de la Cruz" en *La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo i la seva época*. MNAC. Barcelona, pp. 390-394.

Silva Maroto, M.P. (1990) "Pintura Hispanoflamenca Castellana: Burgos y Palencia, Obras en tabla y sarga" en *La pintura flamenca, Bartolomé Bermejo y su época*. Junta de Castilla y León. Valladolid. pp.366-395.

Yarza Luaces, Joaquín, "La capilla funeraria hispana en torno 1400", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, coors. M. Núñez Rodríguez y E. Portela Silva de Compostela, 1988, pp.67-91.