

Autor: Marc Puerta García

Títol: *Les pintures de la Capella de Sant Miquel de Pedralbes*

Fitxa per a l'Exposició Virtual ***Paisatges d'espiritualitat religiosa. Espais i pràctiques s. XII-XVI***. L'Exposició analitza, a través d'objectes religiosos (llibres, retaules, documents, talles, etc.), el seu context espacial i performatiu i les pràctiques litúrgiques, mistagògiques, devocionals o de memòria a ells associades.

<http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/ca/experiencies/exposicio-virtual>

Objecte: Frescos de la capella de Sant Miquel, Real monasterio de Santa Maria de Pedralbes

<http://monestirpedralbes.bcn.cat/ca/monestir/lespai/capella-de-sant-miquel>

Data de finalització de la fitxa: 2018

Breu descripció:

Conjunt de pintures murals realitzat amb una tècnica mixta de pintura al fresc i pintura a l'oli obra possiblement de Ferrer Bassa per la capella de Sant Miquel de Santa Maria de Pedralbes, situada al claustre del monestir.

Assaig sobre el seu context espacial i performatiu:

Les pintures murals de la Capella (o cel·la) es divideixen iconogràficament en tres seccions: en primer lloc, la franja pictòrica dedicada a la passió del Crist; en segon lloc, la part dedicada als goigs de la Mare de Déu i, finalment, la franja dedicada a la Resurrecció i l'Ascensió, la Pentecosta i la coronació de Maria. A la part inferior dels frescos s'hi ha descobert la representació d'uns marbres fingits. Pel que fa als laterals, hi ha pintats quinze sants.

En enfrontar-nos a l'anàlisi de la iconografia de la capella de Sant Miquel i a la seva funció performativa, no podem ignorar el fet que les pintures fossin encarregades expressament per Francesca ça Portella. Tal com llegim en la documentació que ens ha arribat, l'abadessa va decidir l'escenografia d'una part del mural del cor de les monges; aquest és un bon indicador de fins on podia arribar la seva autoritat. Hem de tenir present que el cor és el lloc de l'església on les monges participaven activament tant de la Missa, com de la Litúrgia de les Hores i d'altres pràctiques espirituals col·lectives. No és d'estranyar, doncs, que l'abadessa pogués decidir la decoració de la que probablement va ser la seva pròpia «cel·la de dia», la capella de Sant Miquel, «que es feia construir al claustre [entre els contraforts de l'absis de l'església], per recloure-s'hi al llarg de la jornada» (Castellano, 1998: 333) i on duia a terme les seves pràctiques espirituals personals.

Jeffrey F. Hamburguer ens recorda que, des de finals del segle xiii, les imatges foren considerades com un excel·lent mitjà de connexió entre l'ànima i Déu (1998: 121) i al segle xiv «florece con toda su fuerza, y especialmente entre las mujeres, el uso de las imágenes en las prácticas espirituales (Garí, 2013: 19). Les imatges van més enllà de la paraula escrita i evocuen un

missatge que entra pels ulls del religiós o del laic, el qual, per mitjà d'aquestes, s'orienta a la pràctica meditativa. Els frescos de la capella, sens dubte, responen a la necessitat de l'abadessa d'executar les seves pròpies pràctiques d'interiorització, en un espai pertinentment arranjat per a aquesta finalitat.

Els murals estan inspirats per les devocions franciscanes i segueixen un «fil argumental» que va d'esquerra a dreta i, al mateix temps, es divideix en tres seccions: en primer lloc, la franja pictòrica dedicada a la passió de Crist —de la qual hem d'assenyalar que, segons el contracte de l'encàrrec, s'hi havia de contemplar la imatge de quan «Crist va ser posat a la Creu», però es va substituir per la del «Camí del Calvari» (Castellano, 2012: 108); en segon lloc, la part dedicada als goigs de la Mare de Déu i, finalment, la franja dedicada a la Resurrecció i l'Ascensió de Jesús, la Pentecosta i, per últim, la coronació de Maria. Pel que fa als laterals, hi ha pintats quinze sants, dels quals en destaquem santa Clara d'Assís, presentada amb els atributs del llibre i la palma, símbols de cultura i de la recerca d'una pau interior, respectivament (Castellano, 1998: 338). La mateixa pau interior que, interpretem, cercava l'abadessa en la seva cel·la, la qual ens imaginem davant de l'escena del Judici Final demanant perdó pels seus pecats, amb la intenció d'assolir l'amistat amb Déu i, en el moment final, la Vida Perdurable. Les pintures de la capella de Sant Miquel responen a la temàtica característica dels darrers segles de l'edat mitjana i cal assenyalar la ubicació privilegiada de les imatges de la Passió de Crist, així com les de temàtica mariana, les quals representen la compassió de la Mare de Déu (Garí, 2006: 237-238). Ambdues les trobem a les parets més visibles de la Capella i «ben probablement, al dessota hi hauria un petit altar davant del qual resava l'abadessa» (Castellano, 2012: 111).

Hem d'esmentar les *Meditationes Vitae Christi*, principal referent de les pràctiques i tècniques devocionals del període tardomedieval, per entendre el sentit dels frescos. Normalment s'atribueix aquesta obra a un deixeble de sant Bonaventura: Joan de Caulibus. Es creu que el llibre «hauria estat redactat cap a final segle xiii, com a exercici de meditació per una religiosa clarissa d'un convent de la Toscana, potser del burg de sant Geminiano» (Castellano, 2012: 113). Es tractava d'una obra amb un profund sentit cristocèntric, de gran influència cistercenca i, per tant, dels ensenyaments de sant Bernat de Claravall. Aquest llibre proposava tot un seguit de pràctiques espirituals en què la imaginació del religiós funcionava com el principi estimulador de la resta de facultats, de manera que es cercava la unió amorosa amb Crist mitjançant un acte de profunda compassió, així com la disciplina necessària per fer una veritable immersió mental i emocional en les diferents escenes de la vida de Jesús descrites en els evangelis, fins que es tornessin familiars a aquell que meditava. Per il·lustrar-ho, cal citar l'exemple que ens facilita la doctora Anna Castellano-Tresserra. Ens fa recordar l'escena del «Camí al Calvari» que, tal com hem vist abans, no estava prevista en el conjunt pictòric objecte del nostre estudi. S'ha plantejat la hipòtesi que fou la mateixa abadessa qui va decidir-ne la seva representació i que, fins i tot, s'hi podria haver fet representar ella mateixa. Això demostraria que sor Francesca tenia coneixement de les indicacions espirituals que es recollien en les *Meditationes Vitae Christi* juntament amb una pietat d'obediència franciscana impecable, ja que es faria partícip, simbòlicament, d'un dels moments més rellevants de la Passió de Crist, apareixent al costat de les figures de la Mare de Déu i santa Maria Magdalena —a part de demostrar la

seva gran implicació en la creació de la Capella. Segons l'estudiosa, hi ha altres detalls més enllà de l'escenografia, com ara la decoració exterior, que confirmarien el desig de l'abadessa de formar part de l'escena del Calvari (Castellano, 2012: 116-117). D'aquesta manera, es fusionaven els frescos amb l'espai; l'abadessa, doncs, no només entrava a la Capella, sinó que s'introduïa dins de l'escenografia, cercant la pròpia experiència religiosa.

Si bé hem fet referència a les *Meditationes Vitae Christi*, no podem assegurar del tot que Francesca ça Portella en rebés la influència directa (Garí, 2014: 17); no gensmenys, les imatges que va decidir plasmar en la Capella, com hem anunciat abans, així com la intenció d'unir en un mateix espai la Passió de Crist amb la idea de la Compassió de Maria, són un denominador comú en ambdós casos. Les pràctiques espirituals de l'abadessa també poden ésser indicadores d'una possible influència d'aquest llibre, en què llegim que en la meditació es tractava «d'imaginar l'escena amb detall [...] prendre part en l'acció, inserir-se com actor dins l'escena [...] fins que es fes familiar» (Castellano, 2012: 115).

Els exercicis espirituals que, tal vegada, podia realitzar l'abadessa, formen part de l'àmbit devocional, és a dir, d'aquell conjunt de pràctiques a cavall entre la litúrgia i la pietat personal, en les quals també s'hi inclouen activitats individuals, tals com la meditació o l'oració mental (Garí, 2006: 232). Podem intentar reconstruir l'ús performatiu amb el testimoni escrit d'altres religiosos, com és el cas del monjo Heinrich Seuse, que visqué en el mateix segle que la nostra abadessa —encara que va pertànyer a un tradició monàstica i espai geogràfic diferents. Tal com llegim a la *Vida* d'aquest monjo dominic, en el moment en què volia meditar sobre la Passió, s'esforçava per sentir els patiments que va sofrir Jesucrist abans, durant i després del seu camí al Calvari; això ho aconseguia a través d'una *cristfoerming mitliden*, o acte de profunda compassió, que el menava a meditar i participar de les diferents etapes de la Passió, projectant-ne mentalment les imatges. Són d'especial interès els fragments de la *Vida* que il·lustren tota la gestualitat que acompanyava la meditació de Heinrich Seuse. Per raons d'extensió, no els podem esmentar tots, però sí que podem destacar un dels moments en què més s'evidencia el gest (Garí, 2013: 63):

El camino de la cruz lo hacía así: cuando llegaba al umbral de la sala capitular, se arrodillaba y besaba las primeras huellas de los pasos que él dio cuando, después de la condena, se volvió y quiso encaminarse a la muerte. Entonces entonaba el salmo de la pasión de Nuestro Señor [...] e iba con él por la puerta que salía al claustro.

Així mateix, en la *Vida*, podem intuir la importància de l'espai on es desenvolupa tota aquesta gestualitat. Heinrich Seuse se serveix de les quatre galeries del claustre per representar, a través de la seva pràctica devocional, un autèntic *Via Crucis* (Garí, 2013: 234). De la mateixa manera, Francesca ça Portella disposa del seu propi espai; la capella es converteix en un espai escatològic: «un lloc de pràctiques i de gestos a través dels quals un pot localitzar-se interiorment», tal com escriu la doctora Blanca Garí en relació a l'església de Santa Clara de Nàpols (2017: 13). En aquest punt, és oportú recordar el que explica Kathryn M. Rudy (2011: 1), la qual insisteix en el fet que la gestualitat que acompanya el religiós en les seves pràctiques devocionals i meditatives, per mitjà de l'ús d'imatges o de peregrinacions, formen part d'un món performatiu complex. Cal recordar que les societats cristianes estan molt lligades a rituals físics, en els quals intervenen objectes, ja sigui en una processó —dirigida per sacerdots ben abillats— com en rituals

d'àmbit privat —en què intervenen objectes d'ús personal, tals com els llibres d'hores, entre d'altres. Com hem apuntat abans, es difícil reconstruir els rituals dels objectes, perquè no ens han arribat, però a vegades poden deixar pistes del seu ús.

Anna Castellano-Tresserra escriu que la «teologia clariana» és essencialment, cristocèntrica» (2012: 95) i que santa Clara exhortava a meditar constantment la Passió de Crist. Santa Clara resava l'«Ofici de la Passió» que havia compost sant Francesc; era tan fervorosa la seva devoció per la Creu, que dedicava una estona a la pregària durant l'Hora Sexta, moment en què es creu que fou crucificat el Senyor (Castellano, 2012: 96). L'Ofici de la Passió incloïa oracions i petits psalms que Francesc imaginava que hauria pronunciat Jesús durant el camí al Calvari, per tant, tots els qui el resaven «viven un procés d'identificació cada cop més absorbent, patint les mateixes penes que Crist a la Creu» (Castellano, 2012: 96). Santa Clara, a més, pronunciava l'«Oració de les cinc llagues» amb la qual es complaïa a «descriure l'aspecte físic dels patiments del Crucificat» (Castellano, 2012: 96). Aquesta oració difereix de l'Ofici de la Passió en la mesura que, en aquest últim, es perseguia una identificació de caire espiritual amb el Crist. És molt original la proposta de santa Clara de fusionar els dos punts de vista en la seva pràctica meditativa; un exemple més que demostra per què el xiii és considerat «el segle de la mística femenina» (Castellano, 2012: 98). No hem d'oblidar tampoc la intensa veneració de santa Clara a Maria, verge. A l'Ofici de la Passió, Francesc hi va afegir una Antífona a la Verge en la qual se la saludava i se'n lloaven els mèrits. Francesca ça Portella va beure d'aquesta tradició, i tot fa pensar que la va prendre com a referència. Segurament, acompanyava les seves meditacions a la capella de Sant Miquel amb les oracions i pràctiques espirituals dels seus sants mentors.

D'altra banda, crida l'atenció la forma com es representa una escena tan important: la Crucifixió. Hi podem veure com la sang de Crist, causada per les ferides de la corona d'espines, la llança i els claus, li regalima pel rostre i el cos. Aquests detalls en la pintura, possiblement exigits per la pròpia abadessa, li facilitarien el procés d'interiorització de l'agonia de Jesús. Tot plegat, anuncia la particular devoció que es féu a finals de l'edat mitjana, no tan sols de les imatges en la seva totalitat, sinó dels elements concrets fortament carregats de simbolisme que s'hi representaven, és a dir, les denominades *Armae Christi* (Garí, 2006: 238). Finalment podem tornar a subratllar que, malgrat que les imatges responien a la temàtica de l'època, hi ha detalls en què s'hi pot endevinar la decisió personal de qui les va encarregar (Castellano, 1998: 335).

Bibliografia:

CASTELLANO I TRESSERRA, Anna (1998), *Pedralbes a l'Edat Mitjana. Història d'un monestir femení*, pròleg de José Enrique Ruiz-Domènec, Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (consulta general de capítols).

CASTELLANO-TRESSERRA, Anna (2012), «Emmirallar-se en Jesucrist. La contemplació en les germanes de santa Clara del Monestir de Pedralbes». *Qüestions teològiques*, 14. Clara

d'Assís i la mística femenina dels segles XII-XIII. XI Jornades d'Estudis Franciscans, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, p. 93-124.

CIRLOT, Victoria; GARÍ, Blanca (2017), «Introducció». *El monestir interior*, amb textos de Caroline Bruzelius, Victoria Cirlot, Blanca Garí, Marco Rainini i María Tausiet, Barcelona, Fragmenta Editorial, p. 9-18.

GARÍ, Blanca (2006), «Pasión y Devoción: arte, literatura y “performance”» dins de «Capítulo 4. La vida del Espíritu». *Las relaciones en la historia de la Europa medieval*, València, Tirant lo Blanch, p. 231-248.

GARÍ, Blanca (2013), *Heinrich Suse. Vida*, edición y traducción del alto alemán medio de Blanca Garí, Madrid, Siruela, (consulta general de l'obra).

GARÍ, Blanca (2014), «The Refectory, the Dormitory and the Cells» dins de «The Sacred Space of Meditation: Nunneries and Devotional Performance in the Territories of the Crown of Aragon (Fourteenth-Fifteenth Centuries)». *Journal of Medieval Monastic Studies*, 3, p. 71-95.

HAMBURGUER, Jeffrey F. (1998), «The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions». *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books, p. 111-148.

RUDY, Kathryn M. (2011), «Kissing Images, Unfurling Rolls, Measuring Wounds, Sewing Badges and Carrying Talismans: Considering Some Harley Manuscripts through the Physical Rituals they Reveal», disponible a *The Electronic British Library Journal*: <<http://www.bl.uk/ebli/2011articles/articles.html>>. [Darrera consulta: 28/06/2018].