

**Autor: Jaume Marcé Sánchez**

**Títol:** *La Passió de Lisboa. Una breu descripció d'un pelegrinatge virtual*

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:** Retaule de la Passió (1495-1497) Madre de Deus de Lisboa. Museu Nacional do Azulejo

**Data de finalització de la fitxa:** 2016

### **Breu descripció:**

El retaule de la Passió és una obra realitzada per un pintor del sud dels Països Baixos, entre 1495 i 1497, en la qual es representa la Passió de Crist com una escenificació teatral d'actes simultanis. El seu suport és una superfície de roure en horitzontal (196x205,7x2,1) coronada per un panell en forma d'arc conopial. Sobre el panorama de Jerusalem i al voltant del Temple de Salomó es desenvolupa l'acció, la qual segueix un ordre cronològic, definit per les catorze primeres lletres de l'alfabet i seixanta set llegendes que guien l'espectador en aquesta peregrinació virtual.

### **Assaig sobre el seu context espacial i performatiu:**

El retaule de la Passió de Lisboa sembla que va ser un regal que l'emperador Maximilian I d'Absburg va fer a la seva cosina Elionor de Portugal, la qual apareix vestida de terciària en el costat inferior de la composició. Al seu darrere hi ha una altra dona que, possiblement, és Isabel d'Aragó, representada com una vídua abans del seu casament amb Manuel I de Portugal, l'Afortunat. El retaule, doncs, va passar a formar part de la col·lecció particular que Elionor tenia en el seu oratori privat, en el Palau de Sant Eloi. En vida de la reina, l'obra va ser donada al convent de clarisses de la Madre de Deus de Lisboa, on seria objecte de gran admiració i devoció. Fins l'any 1869 el convent es va mantenir en actiu però aleshores, arran del decret reial de 1834 que suprimia totes les ordres religioses a Portugal, la comunitat de pobres clarisses va tancar. En aquest moment sembla ser que les propietats del convent van passar a formar part de l'orfenat de Maria Pia. Finalment però, l'any 1912, dos anys després de la proclamació de la República de Portugal, el convent va ser reconvertit en el Museu Nacional do Azulejo i l'any 1919 anatem que l'obra ja forma part d'una exposició del dit museu.

### *Descripció iconogràfica*

Ens trobem davant d'un retaule que clarament proposa un exercici de devoció, focalitzant-se en l'oració i la meditació sobre la Passió de Crist. En el marge inferior esquerre, Elionor, en un pla avançat, i Isabel, al darrere,

estan agenollades seguint les indicacions d'un llibre. Possiblement sigui un llibre d'hores que les guiarà a través d'aquesta peregrinació virtual.

La peregrinació comença a la cantonada superior esquerra del retaule, on són representats el moment que Jesús va rentar els peus als seus deixebles i la celebració de l'Últim Sopar. La lletra «A», ubicada en la teulada, ens indica que l'acció comença en la casa de Simó. Ràpidament però, la narració fa un salt i es desplaça fora de la ciutat, en el lateral dret del retaule, per arribar a l'Oració en l'hort de Getsemaní («B»), on Jesús prega mentre els seus deixebles dormen. Seguidament, la Passió es desplaça al centre, on homes armats amb llances i torxes envolten Jesús per arrestar-lo; mentre Judes li dóna un petó, Jesús es manté estoic mirant directament l'espectador («C»). Aquells homes amb armes condueixen Jesús per la Porta Daurada («D») i una veu superior ens recorda que això és per la nostra redempció (Ingressus Jhesus per portam auream pro redemptione Nostra). Jesús ja és dins de Jerusalem.

La processó arriba a la casa del summe sacerdot Annàs («E»), qui, després d'interrogar a Jesús, l'envia a la casa de Caifàs, el tribunal suprem del Sanedrí, on torna a ser interrogat («F»). La Verge i les santes dones comparteixen el dolor pel seu fill mentre que Pere, allunyat de l'acció a l'extrem inferior esquerre del retaule, plora amargament (Et egressus fora fleuit amare).

El procés judicial no s'atura i Jesús és portat a la casa de Ponç Pilat («G»), prefecte de Judea, el qual, després d'interrogar-lo, en saber que era de Galilea, decideix enviar-lo a Herodes, governador d'aquella província («H»). El governador de Galilea intentarà jutjar-lo («J»), però veient que Jesús no respon a les seves preguntes decideix vestir-lo amb un vestit blanc i reenviar-lo novament a Pilat. Enmig d'aquest batibull de processos, l'acció ens transporta altra vegada al lateral esquerre del retaule. Judes, que ja ha cobrat les trenta peces d'argent, es suïcida.

Tornem a situar-nos en la casa de Ponç Pilat. Altra vegada la mateixa veu superior ens indica que hem d'observar com Jesús és flagel·lat en un columna alta i estreta, alhora, hem de plorar pels nostres pecats (Vide Christum flagelatum ideo plange tuum peccatum). Després del turment, Crist, coronat d'espines i vestit de porpra, és exposat al poble (Ecce homo) i interrogat altra vegada per Pilat, qui segueix sense trobar un motiu concret per acusar-lo. Ell se'n renta les mans i Jesús és lliurat al poble per ser crucificat.

Seguidament, l'acció surt de Jerusalem i el Via Creu inicia el tram final d'ascens al Gòlgota («K»). Aleshores, altra vegada aquella veu superior ens convida a la reflexió (O matter orphanor consolatrix peccator quid fecisti dum tuum filium vidisti in tanto suplici). És en aquest punt que l'artista introdueix en la seva representació la llegenda dels Apòcrifs de la trobada entre Crist i Verònica, la dona que, moguda per la pietat, li va oferir el seu vel perquè eixugués la seva suor. Quan Jesús li va retornar el vel, el seu rostre havia quedat imprès en ell. En al·lusió a la llegenda, la veu superior del retaule ens recorda ara l'himne *Salve Sancta Facies mei redemptoris*.

El recorregut final de la Passió arriba al capdamunt del retaule. Mentre Jesús és clavat a la Creu («L»), a la dreta s'observa com els tres soldats es juguen als daus les vestidures d'aquell. Aleshores, la narració es focalitza al centre del retaule, en el punt més privilegiat de la composició, on un cel grisós i ennuvolat envaeix la crucifixió en el moment que un soldat clava la llança en el costat de Jesús («M»). A l'esquerra de l'obra, el cos ja mort és despenjat de la Creu i la Verge es desfà en els braços de Joan acompanyada de les santes dones («N»). Finalment, el cos de Jesús és enterrat al Sepulcre («O»).

*Espais litúrgics femenins: l'oratori d'Elionor i el cor del convent.*

Més enllà de la descripció pictòrica de l'obra, l'exercici que proposem és valorar aquest retaule de la Passió com un objecte devot i per aquest motiu definir la ubicació del retaule és important. En un primer moment, aquest el trobem en l'oratori personal d'Elionor, un espai en el Palau de Sant Eloi on la reina hi pregava diàriament i on hi conservava gran part dels seus béns personals. Un inventari de 1538 mostra la dimensió àulica i profundament religiosa que tenia aquell espai, doncs s'anota que hi guardava, entre moltes altres coses, trenta set retaules, dues dalmàtiques, vuit vestits brocats d'or, vint-i-vuit fundes de llibre i dos cents trenta un llibres (De Sousa 1993, pp. 44-52). És molt probable que entre tots aquests hi conservés la primera còpia impresa en portuguès de les *Meditatione Vitae Christi* que ella mateixa va encomanar a Valentí de Moràvia i a Nicolau de Saxònia l'any 1495.

Aquesta col·lecció particular justifica clarament la intensa disposició religiosa i espiritual d'Elionor en un entorn privat, en el qual, a través d'aquests objectes, intentaria potenciar la pregària i, sobretot, desenvolupar una oració mental individual (De Sousa 1994, pp. 32-33). L'exercici devot es fonamenta, doncs, per l'acció de fer memòria, interioritzar i familiaritzar-se amb els esdeveniments de la Passió de Jesús i, així, poder establir una relació de proximitat sensorial amb els turments que va patir Crist en el camí del Calvari.

Posteriorment, Elionor va donar el retaule al convent de pobres clarisses de la Madre de Deus de Xabregas que ella mateixa havia fundat, on va ser ubicat en el cor, a la part esquerra del santíssim (Jeronymo de Belem 1755, XIII, XI, p. 45 ). Altra vegada el lloc triat no és atzarós. El cor és l'espai on es focalitza la litúrgia femenina dins l'església. En ell, la comunitat, bé de forma col·lectiva, bé de forma individual, duu a terme una experiència espiritual plenament activa: contínuament les monges s'aixequen i s'asseuen, s'apropen a l'altar, interactuen amb ell o caminen al seu voltant (Lindgren 2008, p.110). Si bé les imatges que hi trobem són un punt de suport a la pregària de la comunitat mentre escolta l'ofici, aquestes també ajuden a potenciar l'oració íntima i privada de les clarisses del convent (Bruzelius 1992, p. 87). Tota aquesta intensa activitat prefigura un intent de feminització de l'espai monàstic. Val a dir, però, que és l'entorn sensorial el què dota l'espai d'aquestes facultats, és a dir, són les imatges i els objectes els quals indueixen, canalitzen i focalitzen l'experiència unitiva en el cor. Per aquest motiu és rellevant que el retaule de la Passió es trobi en el cor del convent. I és que les imatges poden actuar com a pont amb el contacte místic (Hamburger 1989, pp. 161-182).

La clara funcionalitat devota del retaule de la Passió va enriquir l'espai sensorial de l'oratori d'Elionor i del cor del convent de la Madre de Deus. El seu corpus d'imatges i rúbriques potenciarien l'oració mental individual i ajudarien a aprofundir en determinats exercicis espirituals. La prova d'aquestes activitats performatives la trobem en una crònica del segle XVII. En les devocions quaresmals, la monja Antónia da Trindade solia seguir un itinerari dins del convent, el qual començava sempre als peus del retaule de la Passió que es trobava en el cor. Concretament, el Via Creu començava en la casa de Pilat on Jesús, carregat amb la Creu, iniciava el camí cap al Gòlgota; la pobre clarissa començava també la seva peregrinació dins del convent, recordant els esdeveniments de la Passió posteriors al judici de Jesús (De Sousa 1994, p. 34). La narració d'aquest itinerari segueix el mateix patró que el místic alemany Heinrich Seuse (ca. 1295-1366) descriu en el primer llibre de l'Exemplar, *Der Suse*. En ell, en el capítol "Del dolorós camí de la creu que recorria juntament amb Crist quan el conduïen a la seva mort", descriu el recorregut que seguia ell dins del monestir. Concretament, aquest acompanyava Jesús en l'Últim Sopar i compartia el seu patiment fins arribar a la casa de Pilat, on Jesús era condemnat. Aleshores, Seuse iniciava el seu Calvari, el qual havia organitzat entorn del claustre. (Garí 2013, pp. 62-65).

El poder de les imatges és inqüestionable, però són les paraules les que conviden a la participació de l'experiència. En el retaule veiem com les primeres catorze lletres de l'alfabet llatí ens defineixen quin és l'ordre correcte de la peregrinació. Possiblement aquestes estiguin vinculades a un llibre que serviria per indicar quines oracions s'haurien de realitzar en cada estació de la peregrinació. Tanmateix, seixanta set rúbriques identifiquen quin és el moment representat en cada moment. Cinc d'aquestes són pregàries de súplica i permeten establir una relació directa amb el retaule i, en conseqüència, amb els turments que s'hi representen: *Memento domine ancillae tue et servae servor tuor ob redeptionem tuam; Ingressus Jhesus per portam auream pro redemptione nostra; Vide Christum flagelatum ideo plange tuum peccatum; O matter orphanor consolatrix peccator quid fecisti dum tuum filium vidisti in tanto suplici; Salve Sancta facies mei redemptoris*. Concretament, la darrera d'aquestes pregàries fa referència a l'himne:

*Salve, Sancta facies / Mei redemptoris, / In qua nitet species / Divini splendoris, / Impressa panniculo / Nivei candoris, / Dataque Veronicae, / Signum ob Amoris.*

Sembla ser que aquest és una pregària que va compondre Inocenci III (1198-1216) en record de la imatge del rostre de Jesús que va quedar imprès en el vel de Verònica; tothom qui la recités davant de la imatge, rebria deu dies d'indulgència. Si bé sembla que en uns inicis la remissió atorgada per l'església va ser moderada, el poder i la popularització que va prendre l'himne va anar en augment. Tant és així que, ja entrat el segle XIV, durant el pontificat de Joan XXII (1316-1334), per recitar la pregària davant de la Verònica es concedirien deu mil dies d'indulgència. (Rudy 2011, pp. 443-479. Com veiem, el discurs evita que el retaule sigui una imatge estàtica i convida l'espectador a conèixer la imatge, participar de l'acció i establir una relació directa amb la Passió. Es tracta d'una veu

superior, la memòria, que gràcies a la seva activitat cognitiva -i sensorial, alhora- estableix una relació íntima entre l'espectador i la imatge (Rudy 2011, pp. 443-479).

Les imatges queden impreses en la ment i el poder de la paraula condiciona la relació íntima amb l'escena. Tots dos instruments semblen ser indissociables en el retaule de la Passió i això, segurament, va facilitar que Elionor de Portugal i les seves germanes clarisses establissin una relació interior, afectiva i personal amb els esdeveniments representats en la composició.

## **Bibliografia**

Heinrich Seuse, Vida, ed. i trad. de Blanca Garí, Siruela, Barcelona, 2013.

Bruzelius, C., 1992. "Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340" dins *Gesta*, Vol. 31, Num. 2., Monastic Architecture for Women, pp.83-91.

De Sabugosa, (Conde), 1921. *A Rainha D. Leonor (1458-1525)*. Lisboa, Portugalia.

De Sousa, I., 1993. "Introdução ao Estudo do Património, da Casa e da Corte de D. Leonor" dins *Espiritualidade e corte em Portugal, sécs. XVI - XVIII*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. pp. 23-52.

De Sousa, I., 1994. "A rainha D. Leonor e a experiência espiritual das clarissas coletinas do mosteiro da Madre de Deus de Lisboa (1509-1525)" dins *Via Spiritus*, I. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. pp. 23-52.

Frei Jeronymo de Belem, 1755. "Origem, fundação e progressos do Real Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas" dins *Chronica Serafica da Santa Provincia do Algarve*. part. III, XIII. Lisboa.

Garí, B., 2014. "The Sacred Space of Meditation: Nunneries and Devotional Performance in the Territories of the Crown of Aragon (Fourteenth-Fifteenth Centuries)" dins *The Journal of Medieval Monastic Studies*, 3. pp. 71-85.

Hamburger, J., 1989. "The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions" dins *VIATOR*, 20, Berkeley, University of California Press. pp. 161-182.

Lievens, M., 1991. *Le Musée National d'Art ancien et le Musée National des carreaux de faïence de Lisbonne*. Brusel·les, Foundation Franqui, Sociedade Portuguesa de Celulose.

Lindgren, E., 2008. *Sensual Encounters. Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*. New York, Columbia University Press.

Pérez Vidal, M., 2014. "Descendit de Caelis. Liturgia, arquitectura y teatro en los monasterios de las dominicas castellanas en la Baja Edad Media" dins *Anales de Historia del Arte*, 24, pp.79-95.

Rudy, K., 2011. *Virtual Pilgrimages in the Convent: Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*. Turnhout, Brepols.

Rudy, K., 2011. "Images, rubrics and indulgences on the eve of the Reformation" dins Brusati, C., et al. (ed.) *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400-1700*. Boston, Brill. pp. 443-479.

Simões, J. M., "O modelo arquitectónico das duas primeiras casas coletinas portuguesas: os mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas" dins Curvelo, A. (ed.), *Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*. Lisboa.