



Fuentes literarias y pictóricas para las imágenes de san Francisco de Asís en la Baja Edad Media*

María Rodríguez Velasco**
Universidad CEU San Pablo

Para citar este artículo: Rodríguez Velasco, María.
«Fuentes literarias y pictóricas para las imágenes de san Francisco de Asís en la Baja Edad Media». *Franciscanum* 180, Vol. 65 (2023): 1-34.

Resumen

Las imágenes de san Francisco de Asís se multiplican en Europa con la función de servir de modelo a los frailes menores y despertar la veneración de los fieles mediante el conocimiento de los episodios más significativos de su hagiografía. Para comprender el significado último de estas representaciones es necesario recordar dónde fueron realizadas, aunando aspectos formales y fuentes literarias que sirvieron de inspiración a los pintores de la Baja Edad Media. En las siguientes líneas veremos el importante papel de los franciscanos como comitentes, la difusión de las biografías de Tomás de Celano y

- * Este artículo se enmarca en el grupo de investigación ContemplArte de carácter precompetitivo: *Contemplación y Belleza: fuentes, técnicas, iconografía y manifestaciones visuales del arte litúrgico* (USP G20/3-06).
- ** Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular de Historia del Arte e Iconografía Cristiana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Comunicación de la Universidad San Pablo CEU. Investigadora principal del grupo ContemplArte. Orcid: 0000-0001-5905-7755. Correo electrónico: mrodriguez.fhm@ceu.es

san Buenaventura y su recepción en las imágenes, especialmente, a partir de los frescos de Giotto di Bondone en Asís.

Estos constituyen un punto de inflexión en la evolución de los repertorios franciscanos, por su renovación e incidencia en la consolidación de símbolos parlantes y fórmulas de representación de carácter narrativo en la iconografía franciscana. No es objeto de este trabajo la catalogación de imágenes, sino reseñar las principales variables de la imagen de san Francisco desde el siglo XIII al XV a partir de piezas muy elocuentes respecto a su origen y evolución posterior.

Palabras Clave

San Francisco de Asís, Iconografía Cristiana, san Buenaventura, Giotto di Bondone, Baja Edad Media.

Literary and pictorial sources for the images of Saint Francis of Assisi in the Late Middle Ages

Abstract

Images of Saint Francis of Assisi multiplied in Europe to serve as a model for the Friars Minor and to arouse the veneration of the faithful through the knowledge of the most significant episodes of his hagiography. In order to understand the ultimate meaning of these representations, it is necessary to remember where they were painted, combining formal aspects and literary sources that inspired the painters of the late Middle Ages. In the following lines we will see the important role of the Franciscans as commissioners, the dissemination of the biographies of Thomas of Celano and Saint Bonaventure and their reception in the images, especially from the frescoes of Giotto di Bondone in Assisi.

These represent a turning point in the evolution of Franciscan repertoires, due to their renewal and their impact on the consolidation of speaking symbols and narrative formulas of representation in Franciscan iconography. The aim of this work is not to catalogue images, but to outline the main variables of the image of Saint Francis from the 13th to the 15th century, based on very eloquent pieces with regard to their origin and subsequent evolution.

Keywords

San Francisco de Asís, Christian Iconography, San Buenaventura, Giotto di Bondone, Middle Ages.

Introducción

El arte no es ajeno a los grandes hechos y protagonistas de la historia, por lo que una personalidad tan determinante como la de san Francisco de Asís no podía quedar al margen de las representaciones de la Baja Edad Media. La canonización del santo en 1228, tan solo dos años después de su muerte, y la multiplicación de las fundaciones franciscanas desde entonces propiciaron la consolidación de las imágenes de san Francisco, tanto en su tipología presentativa como en escenas de carácter narrativo, que ayudaron a difundir, desde el siglo XIII, los episodios más significativos de su vida. Para ello se hicieron necesarias nuevas fuentes literarias que inspiraran a los artistas para que, con la mayor fidelidad y literalidad posibles, mostraran a san Francisco como modelo a seguir por los frailes menores y despertaran la devoción de los peregrinos que llegaban hasta el santuario de Asís para venerar sus restos.

1. Origen de la iconografía franciscana: el retrato de Subiaco

Actualmente se considera que la primera imagen que conservamos de san Francisco se encuentra en los muros del Monasterio

benedictino de Subiaco, concretamente en la Capilla de San Gregorio. Esta pintura mural, a priori tosca en su ejecución, encaja en la propuesta de Erwin Panofsky sobre imágenes alejadas de la perfección formal que alcanzan gran relevancia por su significado y su contextualización en un ámbito espacio temporal concreto¹. Y es que este fresco anónimo, realizado probablemente por un monje, supone el punto de partida de las muchas representaciones de san Francisco en los siglos posteriores. Incluso, se debate si pudiera tratarse del único retrato del santo que conservamos anterior a su muerte, tal como plantea Francesco Mores en su estudio sobre el origen de la iconografía de san Francisco de Asís².

Este autor recoge la controversia entre los historiadores del arte que, a partir de anotaciones encontradas en manuscritos de la propia abadía, constatan la presencia de Francisco en Subiaco en torno a 1222, y quienes, basándose en inscripciones de la citada capilla que nombran al papa Gregorio IX, sugieren una datación posterior a la canonización del santo, en torno a 1229. Quienes apuestan por la primera hipótesis, que el retrato se realizara en vida del santo, exponen cómo en la inscripción es presentado como fray Francisco, por tratarse de una pintura anterior a su canonización, donde, además, se omiten los estigmas, ya que este episodio tuvo lugar un año después de la datación dada por los especialistas para el fresco que nos ocupa, 1223³. En cualquier caso, siguiendo una u otra consideración, lo cierto es que nos encontramos ante la primera imagen de san Francisco, que se enriquecerá a partir de la década de los treinta del siglo XIII con nuevos atributos iconográficos y con repertorios de las escenas más significativas de su vida.

1 Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 17.

2 Cf. Francesco Mores, «Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi. Parole, gesto o ritratto», en *La comunicazione del sacro* (secoli IX-XVIII) (Roma: Herder Editrice e libreria, 2008), 97-109.

3 Cf. Chaira Frugoni, *Francesco e l' invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Turín: Einaudi, 1993), 269-275.

2. La *Vita prima* de Tomás de Celano y la tabla de Bonaventura Berlingheri

Sí sabemos con certeza que la primera tabla que introduce episodios relativos a la vida de san Francisco nos llega de mano del italiano Bonaventura Berlingheri (1215-h. 1274), original de Lucca, quien firmó y dató en 1235 una obra destinada a la iglesia de San Francisco, en Pescia⁴. Por tanto, estamos ante una pintura realizada nueve años después de la muerte del santo, todavía con un lenguaje artístico arcaizante⁵, arraigado en los principios bizantinos de frontalidad, hieratismo y bidimensionalidad, en una composición repetida en las tablas de altar de los siglos XIII y XIV. En estas se combinan la tipología presentativa del santo, jerarquizada en sus proporciones, con nuevos atributos iconográficos –estigmas y libro de la regla franciscana– y como eje de simetría para ordenar las escenas que conforman una hagiografía pintada de san Francisco⁶.

Berlingheri ya contaba con una de las principales fuentes literarias en la inspiración de los ciclos iconográficos franciscanos, la *Vita prima*, biografía redactada por Tomás de Celano, en 1228, con motivo de la canonización de san Francisco, por «mandato del señor y glorioso papa Gregorio»⁷, como declara el escritor en el prólogo⁸. Este texto nos acerca, en primer lugar, a la fisonomía que define la imagen del *poverello* de Asís y que vemos recogida en la tabla de

4 Cf. A. L. Marcondes Pelegrinelli, «O toque como via miraculosa: imagen e materialidade na tábola franciscana da Bonaventura Berlinghieri (1235)», *Dominios da imagem* 11, n.º 21 (2017): 163-181. Joaquín Yarza Luaces, «La imagen del fraile franciscano», en *VI Semana de Estudios Medievales* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996), 189.

5 Cf. Ernst Gombrich, «Bonaventura Berlinghieri's Palmettes», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976): 234-236.

6 Cf. Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2013), 507.

7 Tomás de Celano, «Vida primera», en *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975), 253.

8 Cf. Felice Accrocca, «Di satatura mediocre, piuttosto piccola. Il Francesco narrato da Tommaso da Celano», *Miscellanea Franciscana* 114, n.º 1-2 (2014): 54-72. También Giovanni Morello subraya la importancia de la descripción de Tomás de Celano para la configuración y la difusión de la iconografía franciscana. Giovanni Morello, «L'immagine del Poverello d'Assisi», en *Francesco nell'arte. Da Cimabue a Caravaggio* (Milán: Silvana Editoriale, 2016), 17-18.

Pescia. Si bien su autor no manifiesta todavía una clara intención de retrato, los rasgos que define serán reinterpretados con mayor realismo por los maestros posteriores. Celano, en el capítulo XXIX de la *Vita Prima*, describe a san Francisco como un hombre

de mediana estatura, más bien pequeño que alto; cabeza redonda y bien proporcionada, cara un tanto alargada en óvalo, frente llana y pequeña; ojos ni grandes ni pequeños, negros y de sencilla mirada; cabellos de color oscuro, cejas rectas, nariz bien perfilada, enjuta y recta (...) Era el más santo entre los santos, y entre los pecadores reputábase uno de ellos⁹.

Asimismo, en el capítulo IX de este mismo escrito se especifica cómo era el hábito propio de la orden: «una túnica que representa la señal de la cruz, para con ella ahuyentar las maquinaciones del demonio, y en gran manera rústica y molesta para mortificar la carne con sus vicios y pecados, y, finalmente, tan pobre y estropeada, que no pudiera ser ambicionada por el mundo», y se añade que se «cambia la correa por rústica cuerda»¹⁰. Este sayal se convierte en un signo parlante esencial para la identificación del santo en sus imágenes, acompañado por el cingulo de triple nudo, que nos recuerda la pobreza, la castidad y obediencia vividas por san Francisco, a las que habría que añadir la caridad, virtudes que se exaltan mediante las escenas que completan los programas iconográficos franciscanos. La lectura de sus hagiografías explica, a su vez, los atributos iconográficos, ya que el libro obedece a la aprobación de la orden franciscana por el papa Inocencio III, mientras que los estigmas nos llevan a recordar el instante más repetido por los artistas, la recepción de las llagas de la pasión por san Francisco en el monte Alverna, con la que Berlingheri abre su secuencia narrativa en consonancia con el relato de Celano:

9 Tomás de Celano, «Vida primera», 301-302.

10 Tomás de Celano, «Vida primera», 266.

(...) dos años antes de que su alma volara al cielo, vio Francisco, por voluntad de Dios, un hombre, cual un serafín con seis alas, crucificado y con las manos extendidas y los pies juntos, que permanecía ante su vista. Dos alas se elevaban sobre su cabeza, otras dos se extendían y las dos restantes cubrían todo el cuerpo. (...) No acababa de penetrar todavía el sentido, y apenas se había repuesto de la novedad de la visión, cuando comenzaron a percibirse y aparecer en sus manos y pies las señales de los clavos, idénticos a los que notara en el serafín alado y crucificado¹¹.

Junto a esta visión mística, Berlingheri recreó milagros obrados por el santo antes y después de su muerte, como la curación de la mujer endemoniada, la del cojo de Toscanella, así como instantes de mayor cotidianidad, como la predicación de san Francisco a las aves, recogida por Tomás de Celano, quien, en el capítulo XXI de la *Vita Prima*, pone en boca del santo la siguiente exhortación: «Aves, hermanitas mías: mucho debéis agradecer y alabar a vuestro Criador y amarle siempre, porque os dio plumaje con que cubriros, alas con que volar y todo lo que os ha sido necesario. Dios os ha distinguido sobremanera entre sus criaturas»¹².

Más allá de esta tabla monográfica de san Francisco, Berlingheri introdujo a nuestro protagonista en el *Díptico de la Crucifixión*, realizado hacia 1255 para la iglesia de Santa Clara de Lucca, localidad natal del pintor, hoy conservado en la Galería de los Uffizi de Florencia¹³. El modelo de Berlingheri dejó su huella en las muchas réplicas que Margaritone d'Arezzo (h. 1250-1290) firmó a mediados del siglo XIII, añadiendo en una de sus versiones el crucifijo como nuevo atributo iconográfico que subrayaba

11 Tomás de Celano, «Vida primera», 308-309.

12 Tomás de Celano, «Vida primera», 287.

13 Cf. Manuel Núñez Rodríguez, «Del milenarismo (s. XIII) a las grandes angustias escatológicas (s. XIV)», en *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999): 225.

la identificación del *poverello* de Asís con Cristo. Vasari, en su magna biografía sobre los grandes maestros hasta mediados del siglo XVI, citó a este maestro aretino, de quien dice que trabaja a la *maniera greca*, refiriendo al menos dos tablas de san Francisco de su mano¹⁴. Aunque podemos constatar el arcaísmo de su trazo, sus figuras suponen una continuidad respecto a la tradición iconográfica definida tras la canonización de san Francisco en julio de 1228. Esto nos recuerda que las ceremonias de canonización supusieron un importante impulso en la definición y difusión de la iconografía de los santos¹⁵.

A mediados del siglo XIII, la *Vita Prima* de Tomás de Celano y la pintura de Berlingheri sirvieron de modelo para la *Tabla Bardi*, llamada así por encontrarse en la capilla promovida por esta familia de banqueros florentinos, en la iglesia de la Santa Croce. Actualmente se atribuye a Coppo di Marcovaldo (h. 1225-h. 1276) y se data entre 1240-1257 si tenemos en cuenta el debate historiográfico abierto a este respecto entre Frugoni, quien, basándose en la literalidad respecto a Celano, retrotrae su cronología al entorno de 1240, y Stein, quien la cita entre 1254 y 1257¹⁶. Trabajada en ténpera y oro sobre madera, el pintor multiplica las escenas hasta un número de veinte. En la curación del parálítico advertimos claramente la dependencia del modelo trazado por Berlingheri, mientras que la incorporación de nuevos episodios, como la renuncia a los bienes paternos o la comparecencia de san Francisco ante el sultán, exigen nuevas fórmulas de representación, en las que se priorizan las figuras frente a escenografías conceptuales.

14 Cf. Alessio Monciatti, «Giorgio Vasari e Margaritone pittore, scultore et architetto aretino», *Accademia Petrarca di lettere, arti, scienze-Arezzo. Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico* 72-73 (2012): 41-63.

15 Cf. Roberto Cobianchi, «La canonizzazione di Francesco d'Assisi tra testo e immagini», en *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale* (Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, 2009), 219-235.

16 Cf. Judith E. Stein, «Dating the Bardi St. Francis Master Dossal. Text and image», *Franciscan Studies* 36 (1976): 271-296. Chiara Frugoni, *Francesco, un'altra storia* (Bologna: Marietti, 2019), 8-9. Miklòs Boskovitz, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270* (Firenze: Giunti, 1993), 472.

3. Punto de inflexión en la iconografía de san Francisco de Asís: la *Legenda Mayor* de san Buenaventura y la monumentalidad de Giotto

Sin duda, la mayor renovación de la iconografía de san Francisco se debe a los pinceles de Giotto di Bondone (h. 1267-1337), el maestro que dejó atrás la *maniera greca* para imponer la *maniera latina*, que implicaba mayor humanización en el tratamiento de las figuras y una búsqueda de realismo en las escenografías, a veces inspiradas en lugares de la propia ciudad de Asís¹⁷. Su talento natural fue reconocido por Bocaccio, quien en el *Decameron* (1350) exaltó a Giotto con las siguientes palabras: «fue de tan excelso ingenio al reproducir con los pinceles las cosas de la naturaleza, que su obra no parece imitación, sino la natura misma»¹⁸. Y, sin duda, la revelación de su ingenio comenzó en Asís, donde llegó el joven pintor formando parte del taller de su maestro, Cimabue, a fin de completar la decoración de las bóvedas y los muros laterales de la basílica superior con figuras y escenas del Antiguo Testamento¹⁹. Pronto los franciscanos advirtieron cómo el discípulo superaba a su maestro, tal como plasmó Dante en su *Divina Comedia* al afirmar «creía Cimabue en la pintura ser el señor, pero hoy domina Giotto y la fama de aquel se ha oscurecido»²⁰. Ciñéndonos al tema que nos ocupa, el avance respecto a su maestro también lo advertimos al comparar las representaciones de san Francisco de Giotto con las realizadas por Cimabue, en la basílica inferior o, en la de más reciente atribución, en el Museo de Santa María de los Ángeles de Asís²¹.

Al observar la destreza de Giotto, los franciscanos le encargaron, en torno a 1295, que completara el zócalo inferior de la basílica

17 Cf. Stefano Zuffi, *Giotto* (Milán: Electa, 1993), 8.

18 Giovanni Bocaccio, *Decamerón* (Barcelona: Planeta, 1982), 356.

19 Cf. Gerhard Ruf, *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*. (Ratisbona: Schnell & Steiner, 2012), 231.

20 Dante Aligheri, *Divina Comedia* (Barcelona: Planeta, 1990).

21 Cf. Luciano Bellossi, *Cimabue* (Nueva York: Abbeville Press, 1998), 234.

superior de Asís con un programa iconográfico unitario de la vida de san Francisco, a modo de biografía pintada, para despertar la devoción de los peregrinos y el deseo de los frailes menores de emular a su fundador²². Las pinturas subrayan el valor de esta arquitectura como gran relicario que custodia los restos del santo de Asís desde 1230, tal como atestigua san Buenaventura: «el año 1230, al reunirse los religiosos en el Capítulo celebrado en la ciudad de Asís, fue trasladado aquel cuerpo santísimo, que vivió consagrado al Señor, a la basílica construida en honor suyo, verificándose esta traslación el 25 de mayo del citado año»²³. Giotto debía abordar un conjunto monumental, de carácter narrativo, sin precedentes en la tradición anterior por su disposición mural en un espacio arquitectónico²⁴. Esto exigía la creación de fórmulas de representación que marcaron un punto de inflexión en la iconografía franciscana, definiendo modelos que serán reinterpretados en los siglos posteriores, dado que, como tantas veces se ha afirmado, Giotto abre la pintura a la modernidad²⁵. El pintor aprovechó la longitudinalidad de la nave para acentuar la sucesión de tiempos, relatando desde la juventud de Francisco hasta los milagros posteriores a su muerte, por lo que cada una de las escenas cobra valor por sí misma y por su relación con el conjunto. Además, al disponerse en la parte inferior de los muros, las pinturas quedaban al alcance de la contemplación directa de los fieles que, a medida que avanzan en la lectura de los distintos episodios, se acercan, de la mano de san Francisco, al encuentro con Cristo, en el ábside de la construcción. Así se pone de manifiesto el valor cultural y litúrgico de estos frescos,

22 Cf. En cuanto a la datación, Boskovits la lleva hacia 1290-1292. Miklós Boskovits, «Studi recenti sulla Basilica di Assisi», *Arte Cristiana* 71 (1993): 209.

23 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», en *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975), 560.

24 Cf. El papel de Giotto en la codificación de la iconografía franciscana es advertido por Hans Belting, «San Francesco. Il corpo come immagine», en *Giotto e il Trecento*, vol. 1 (Florenca: Skira, 2009), 63-71.

25 Cf. La importancia de la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura en la iconografía de San Francisco de Asís es destacada por Kess Van Dooren, *La nascita di San Francesco d'Assisi nella grafica* (Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 2009), 6.

a diferencia de otras piezas conservadas en los museos²⁶. En este sentido, es necesario recordar, a la hora de valorar estas pinturas, el valor de los receptores a quienes va dirigida cada obra, pues también esto determina la selección de escenas y sus fórmulas de representación²⁷.

El ingenio creativo y la pericia manual del maestro se corresponden con la autoría intelectual de los franciscanos, quienes, sin duda, le asesoraron en la selección de las veintiocho escenas que debían vivificar los muros. Como apunta la profesora Gardner, desde entonces los franciscanos se convirtieron en importantes comitentes para el pintor, como se puede comprobar en su trayectoria posterior²⁸. Los frailes ofrecieron a Giotto la que habría de ser su guía y fuente de inspiración, la *Leyenda Mayor*, biografía de san Francisco escrita por san Buenaventura para responder al encargo del capítulo general de la orden, celebrado en Narbona en 1260²⁹. De nuevo se hace presente la unidad entre las fuentes literarias y las imágenes. Tres años más tarde esta hagiografía había sido terminada y entregada al capítulo general en Pisa, siendo ratificada en 1266 en París como la biografía oficial del santo de Asís, en sustitución de los escritos anteriores³⁰. Este texto, a partir de la descripción de los episodios, insiste en la consideración del santo como *alter Christus*, idea reflejada igualmente en las pinturas de Asís. En este paralelismo entre la vida de Cristo y la de san Francisco profundizaron también escritos posteriores, como *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*,

26 Cf. Roland Recht, *Le croire et le voir: l'art des cathédrales, XII-XIV, siècle* (París: Gallimard, 1999), 25.

27 Cf. Lucía Lahoz, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval* (Madrid: Síntesis, 2022), 20.

28 Cf. Desde entonces los franciscanos se convirtieron en impulsores e importantes promotores de la obra de Giotto. Julian Gardner, *Giotto e i franciscani. Tre paradigmi di committenza* (Roma: Viella, 2015). Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

29 Cf. Pietro Messa, «Francesco d'Assisi: dai sogni di grandezza alla grandezza di un sogno», *Frate Francesco. Rivista di Cultura Franciscana* 71, n.º 1 (2005): 82.

30 Cf. Donal Cooper y Janet Eileen Robson, *The making of Assisi. The Pope, the franciscans and the painting of the basilica* (Londres: Yale University Press, New Haven and London, 2013), 97-98.

obra de Bartolomeo de Pisa, datada entre 1385-1390³¹. En cualquier caso, consideramos que para entonces ya estaban configurados los modelos iconográficos que han dominado en las imágenes de san Francisco derivadas de la escuela de Giotto³².

Aunque no es objeto de este trabajo analizar la totalidad de las escenas, sí nos detendremos ante algunas en particular por su mayor presencia en la iconografía, siempre a la luz de san Buenaventura, que posibilita la interacción entre la literatura y el arte en el ámbito franciscano³³. En primer lugar, entre las escenas previas a la fundación de la orden franciscana, contemplamos la oración de Francisco ante la cruz de San Damián, narrada en el segundo capítulo de la *Leyenda Mayor*:

Sucedió, en efecto, que salió cierto día al campo para consagrarse a la contemplación y al pasar cerca de la iglesia de San Damián, cuyos vetustos muros parecían amenazar inminente ruina, movido, sin duda, por inspiración divina, entró en ella para hacer oración, cuando he aquí que, postrado ante la imagen de un devoto crucifijo, sintió inundado su espíritu de una consolación toda celestial³⁴.

Los pinceles de Giotto nos introducen en la iglesia románica de San Damián, donde el santo se arrodilla, en oración, bajo un entramado de vigas de madera, que evidencian el peligro de derrumbe de la construcción. Más allá del relato, el pintor recuerda la costumbre de entronizar cruces de madera sobre el altar mayor, evocando como el modelo románico de San Damián, un Cristo victorioso datado en

31 Cf. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Tomo 2/vol. 3 (Barcelona: Serbal, 1997), 546.

32 Cf. VV. AA., *Giotto: pintor de San Francisco* (Bologna: FMR-Arte, 2009). Engelbert Grau, Raoul Manselli y Serena Romano, *Francesco e la rivoluzione di Giotto* (Milán: Jaca Book, 2018).

33 Cf. Jérôme Baschet, «Sobre la interacción de significado y forma. Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada», *Relaciones*, n.º 77 (1999): 71.

34 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», op. cit., 472.

el siglo XII, fue reproducido en numerosas ocasiones para responder a la espiritualidad franciscana³⁵.

Nuestro particular recorrido pictórico prosigue con la renuncia de San Francisco a los bienes paternos, en una composición equilibrada en cuanto a la disposición de arquitecturas y figuras en grupos contrapuestos, el de la burguesía y el de la Iglesia, que acentúan un vacío central. Es aquí donde se recorta el gesto orante del santo, al que se suma su mirada ascendente para conducir nuestra atención hacia la mano divina que emerge del cielo para bendecir la acción del santo, en una fiel recreación de las palabras de san Buenaventura: «llegado a presencia del Obispo, no vaciló un solo instante, ni exhaló una sola queja, ni esperó que se le intimase la orden, sino que, desnudándose al punto de todos sus vestidos, los entregó gozoso a su padre»³⁶.

Frente a frente, Pietro di Bernardone, padre del santo, trabajado con gran plasticidad y volumetría, encabeza el grupo de la burguesía airado ante la actitud de su hijo, que ya se ha despojado de sus ricos ropajes. Tras el joven Francisco, distinguido con la mitra, se dispone el obispo de Foligno, quien, narra san Buenaventura, que «admirado al ver tan extremado fervor en Francisco, como era hombre de bondadosa piedad, le abrazó con ternura y le cubrió con el manto que llevaba puesto»³⁷.

Otro episodio que Giotto reproduce con gran detallismo es el sueño del papa Inocencio III, que derivó en la aprobación de la Regla franciscana tal como relata san Buenaventura: «cómo estaba a punto de derrumbarse la basílica lateranense y que un hombre pobrecito,

35 Cf. Francisco Contreras Molina, *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006). Felice Accrocca, «Francisco y el Crucifijo de San Damián», *Selecciones de Franciscanismo*, 112 (2009): 163-210.

36 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 474.

37 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 474.

de pequeña estatura y de aspecto despreciable, la sostenía arrimando sus hombros a fin de que no viniese a tierra. Y exclamó: «Éste es, en verdad, quien con su ejemplo y doctrina ha de sostener la santa Iglesia de Dios»³⁸. Giotto sintetiza la arquitectura mediante el pórtico y la torre medieval de San Juan de Letrán, inspirándose en la propia iglesia que había podido contemplar durante su estancia en Roma, en torno a 1250. Gerhard Ruf, en su análisis teológico de los frescos de la basílica de Asís, sostiene a este respecto que la figura de san Francisco emula a Cristo como piedra angular de la Iglesia en un convulso siglo XIII. Añade, planteando una interpretación alegórica de carácter prefigurativo, que la figura veterotestamentaria de Sansón pudiera constituirse en modelo para la escena, contextualizando a san Francisco en la historia de la salvación al mismo nivel que los protagonistas de Antiguo y Nuevo Testamento³⁹.

Tras interpretar el pontífice que el hombre de su sueño no era otro que san Francisco, «aprobó también la Regla y le impuso el mandato de ir por el mundo a predicar la penitencia, y que todos los hermanos legos que habían acompañado al Santo les hiciesen en la cabeza una pequeña tonsura, para que más libremente pudieran predicar por todas partes la palabra divina»⁴⁰, tal como recoge Giotto en esta composición de dos grupos contrapuestos, diferenciando los sayales y la tonsura a los franciscanos que se postran ante el Papa. En la arquitectura ya contemplamos la ruptura de la bidimensionalidad, la integración de las figuras en el espacio, lo que favorece la mayor monumentalidad y dinamismo de los personajes. Bastan un pergamino, para referir la Regla de vida franciscana, y el gesto de bendición del Papa para transmitir su aprobación. Ruf, al establecer una relación del ciclo franciscano con el resto de las pinturas de la basílica superior de Asís, señala que esta escena se sitúa bajo la

38 Cf. San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 482.

39 Gerhard Ruf, *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*. 210.

40 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 482.

bendición del patriarca Isaac a Jacob, por lo que pudiera establecerse un parangón entre ambas bendiciones, ya que todo forma parte de un conjunto único de significado totalizante⁴¹. En este sentido, también Lunghi refiere cómo el Papa, con su aprobación, hace del santo un nuevo Elías venido para redimir el mundo, a la vez que es prefigurado por el patriarca Jacob que obtiene de su padre Isaac la primogenitura⁴².

No es el único pontífice retratado en estos muros, puesto que también se recoge la predicación de san Francisco ante Honorio III y su canonización por Gregorio IX, convirtiéndose las pinturas casi en documentos históricos gráficos para mejor conocimiento de la historia de la Iglesia en la primera mitad del siglo XIII.

Una de las escenas más significativas es la comparecencia de san Francisco ante el sultán de Babilonia, narrada en el capítulo noveno de la *Leyenda Mayor*. En junio de 1219 san Francisco partió a Siria con el fin de encontrarse con Malek el-Kamel y proteger a los cristianos que estaban siendo perseguidos⁴³. El gesto indicativo del santo y del gobernante conducen nuestra mirada hacia el fuego, claro atributo iconográfico para la identificación de la escena, ya que san Francisco desafía al sultán con las siguientes palabras: «si en tu nombre y en el de tu pueblo me prometes abrazar la religión de Cristo, a condición de que salga yo ileso de la guerra, dispuesto estoy a entrar yo solo en ella. Si el fuego me consume entre sus llamas acháquese a mis pecados; pero si, como espero, la virtud divina me conservase ileso, reconoceréis a Cristo, virtud y sabiduría de Dios y único Salvador de todos los hombres»⁴⁴. Mientras san Francisco estaba dispuesto a asumir el martirio del fuego en de-

41 Cf. San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 214.

42 Cf. Elvio Lunghi, *La Basilica di San Francesco di Assisi* (Firenze: Scala, 1996), 65.

43 Cf. John Tolan, *Il santo dal sultano. L'incontro di Francesco d'Assisi e l'islam* (Roma: Editori Laterza, 2009), 109-125. John Tolan, *Saint Francis and the Sultan: The Curious History of a Christian Muslim Encounter* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

44 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», op. cit., 526.

fensa de su fe, los hombres del sultán Malek el-Kamel rechazaban semejante prueba⁴⁵.

En la reciente publicación de Felice Accrocca se ha dado a conocer cómo, entre las llamas de la representación de Asís, se esconde un dragón, símbolo del diablo⁴⁶. La fuente literaria también propicia la identificación del fraile que acompaña al santo, el hermano Iluminado, quien igualmente concentra su mirada en la hoguera. El hecho de que sea una escena preminente en el conjunto de Asís se explica porque denota la universalidad de la misión franciscana. De ahí su anticipación en otros conjuntos previos de iconografía franciscana, como la tabla de Coppo da Marcovaldo –donde se omite el fuego– y otros posteriores, como la miniatura del Maestro de Budapest, en un Antifonario litúrgico de 1450.

Entre los milagros obrados por el santo antes de su muerte destaca el protagonizado por un campesino que agonizaba por falta de agua, ante lo que san Francisco, tras haberse bajado del jumento e implorado la intercesión divina, le invita a dirigirse a una roca: «¡Corre, hermano mío, corre hacia aquella piedra, y allí encontrarás agua fresca y abundantes, que ahora mismo te prepara misericordiosamente Cristo en aquel duro peñasco, para que puedas apagar tu sed ardiente!»⁴⁷. En el primer término de la escena Giotto se revela como gran animalista partiendo de la observación de la naturaleza. Tanto la montura, como los frailes que la dirigen, entran en escena por el lateral compositivo, acentuando el carácter narrativo de la pintura y su continuidad respecto a la escena precedente en el muro. El pintor establece una relación directa entre figuras y paisaje, por lo que la volumetría de san Francisco y su gesto ascendente están en consonancia con las líneas que definen el peñasco central. La pos-

45 Cf. Ruf, *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*, 222.

46 Cf. Felice Accrocca, «Giotto nascosto: Per una lettura del ciclo francescano di Assisi», *Collectanea Franciscana* 89 (2019): 145-188.

47 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», op. cit., 511-512.

tración del campesino y la mancha cromática de sus vestimentas nos llevan hasta el agua como clave argumental de la escena, revelando la estrecha relación entre los gestos y el planteamiento general de cada episodio⁴⁸.

Este episodio, aparentemente secundario, fue de gran importancia para Giotto, ya que su argumento permite trazar el parangón entre san Francisco y pasajes del Antiguo Testamento, tal como advirtió Kleinschmidt en su estudio de la Basílica de Asís. Este autor refiere el paralelismo entre el milagro franciscano y el de Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb para saciar la sed del pueblo de Israel en su travesía por el desierto⁴⁹. A esta tipología podríamos añadir la que relaciona a san Francisco con san Pedro haciendo manar el agua en la prisión, sumándose así estas lecturas a las prefiguraciones anteriormente referidas⁵⁰.

Pero, sin duda, como ya hemos reseñado anteriormente, un episodio constante en los repertorios franciscanos es la estigmatización. Giotto nos traslada al monte Alverna, con dos pequeñas ermitas que nos hablan de que, estando retirado en oración⁵¹, el santo recibió los estigmas de la pasión de Cristo, conformándose a Él en mayor medida como *alter Christus*. Los pormenores de la pintura evidencian su paralelismo con la narración del capítulo décimo tercero de la *Leyenda Mayor*:

"cierta mañana de un día próximo a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, cuando se entregaba al otro modo del monte a los acostumbrados fervores de oración, vio bajar de los cielos un serafín que tenía seis alas tan fúlgidas como resplandecientes, el cual, al

48 Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto* (Madrid: Akal, 1999): 5.

49 Cf. Beda Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco* (Berlín: Verlag für Kunstwissenschaft, 1915), vol. 1, 123.

50 Cf. Ruf, *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*, 231.

51 Cf. Ruf, *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*, 244-247.

acercarse con rápido vuelo al punto donde se encontraba el siervo de Dios, apareció representada entre las alas la imagen de un hombre crucificado, cuyas mano y pies estaban sujetos con clavos a la cruz (...) Al desaparecer aquella visión comenzaron a aparecer en sus manos y en sus pies las señales de los clavos, iguales en todo a las que poco antes había visto en la imagen del serafín crucificado⁵².

El propio Giotto reinterpretó esta escena sobre tabla años más tarde, en torno al 1300, para la pintura destinada originalmente a la iglesia de San Francisco en Pisa, conservada actualmente en el Museo del Louvre⁵³. Trabajada en témpera, refleja la versatilidad técnica del maestro y su dependencia en la expresividad de las figuras y en el tratamiento de las escenografías del precedente de Asís, tanto en dicha escena como en las que completan la predela: sueño de Inocencio III, aprobación de la regla franciscana y predicación a las aves. Las menores proporciones de estos episodios no son óbice para la corporeidad de las figuras y para la nueva configuración espacial. De hecho, encontramos novedades que enriquecen el significado de la imagen, como el que sea el propio san Pedro quien advierta al Papa en su sueño de la presencia de san Francisco socorriendo la iglesia. La decoración del zócalo superior de la basílica lateranense, con Cristo flanqueado por dos de sus apóstoles, vuelve a situar a san Francisco en la misma línea de seguimiento de los discípulos. La rotundidad volumétrica del santo, acentuada por la rica gradación cromática de su hábito, nos habla del estudio de la escultura grecolatina por parte de Giotto durante su estancia años antes en la ciudad de Roma.

Una de las escenas más complejas de Asís por la multiplicación del número de sus figuras es la muerte del santo, dos años después de la impresión de las sagradas llagas. Giotto responde a la indicación del

.....

52 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 547-549.

53 Cf. Giancarlo Vigorelli, *La obra pictórica completa de Giotto* (Milán: Rizzoli, 1966), 95. Propone que la obra fuera encargada para los franciscanos de Pisa y, por su menor calidad, piensa que Giotto se la encomend  a uno de los miembros de su taller.

relato de que estuvo rodeado de sus hermanos dispuestos en planos sucesivos, desde las figuras que dan la espalda al espectador, uno de los recursos más utilizados por Giotto para proyectar la profundidad de sus escenografías. En ellos se aprecia la intensidad expresiva para transmitir el dolor con un realismo que supera las fórmulas arquetípicas desarrolladas en la *maniera greca*. El marco espacial propio del instante, Santa María de la Porciúncula, queda prácticamente eclipsado por la realidad celeste de los ángeles conduciendo a san Francisco a la Gloria, tal como se describe en su hagiografía:

Y he aquí que un religioso, compañero suyo, vio que aquella alma bienaventurada, bajo la forma de una estrella refulgente y rodeada de blanquísima nube, atravesaba las esferas celestes hasta llegar derechamente a la gloria. Como que se hallaba adornada con el candor de la más sublime santidad y llena juntamente de la abundancia de sabiduría y gracia celestial, con las cuales mereció el varón santo penetrar en el lugar de la paz y del descanso, donde, unido con Cristo, goza para siempre de Dios⁵⁴.

Los cirios de los acólitos, además de subrayar la solemnidad de la liturgia funeraria, ponen en relación la realidad humana y la divina, dando unidad a los registros superpuestos de esta composición.

Aunque el programa iconográfico continúa con milagros posteriores a la muerte de san Francisco, concluimos nuestra particular ascesis pictórica en Asís con la referencia a su canonización, oficiada por Gregorio IX el 16 de julio de 1228, tras haber sido «discutidos diligentemente dichos milagros y aprobados por todos, determinó canonizar al santo, previo el unánime consentimiento de sus venerables hermanos y de todos los demás prelados que entonces se hallaban en la curia»⁵⁵.

54 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 556-557.

55 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 560.

La intervención en Asís consolidó a Giotto como uno de los grandes maestros de la pintura occidental y conllevó nuevos encargos vinculados con la iconografía franciscana, como el que realizó en la ya citada capilla Bardi, en la iglesia franciscana de la Santa Cruz de Florencia (h. 1320)⁵⁶. En este caso, la necesidad de adecuar las escenas al marco arquitectónico le obligó a reducir su número, ordenándolas en registros superpuestos, para mejor aprovechamiento de los muros. Por ello, también hubo de rebajar las proporciones de los personajes, aunque esto no implicó la simplificación compositiva, como advertimos en diferentes episodios que el pintor ya había trabajado en Asís: la renuncia de san Francisco a los bienes paternos, la aprobación de la regla franciscana, su comparecencia ante el sultán o la estigmatización. Encontramos alguna variante significativa respecto al modelo de Asís, como el medallón que remata la arquitectura en la aprobación de la regla⁵⁷, a priori decorativo, pero rico en significado, en la medida que identificamos a san Pedro, refiriendo el origen de papado y, a nuestro juicio, situando a san Francisco en la estela de los apóstoles. Aunque estas pinturas fueron cubiertas en el siglo XVII, las sucesivas restauraciones dejan patente una evolución en la propia factura de Giotto, por la mayor humanización de figuras y la teatralidad de los gestos respecto al modelo de Asís⁵⁸.

La estela de Giotto es evidente en la escuela toscana del siglo XIV y, particularmente, en uno de sus discípulos, Taddeo Gaddi (h. 1300-1366)⁵⁹. Así lo deducimos al contemplar la *Estigmatización* (h.

56 Cf. Julien Gardner, op. cit., 57-91. Cecilia Frosinini, *Progetto Giotto: técnica artistica e stato di conservazioni delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce* (Florencia: Edifir Edizioni, 2017). Nirit Ben-Aryeh Debby, «Visual rhetoric: images of saracens in Florentine churches», *Anuario de Estudios Medievales* 42 (2012): 11. Jane Long, «The program of Giotto's Saint Francis cycle at Santa Croce in Florence», *Franciscan Studies* 52 (1992): 85-133.

57 Cf. Francesco Benelli, *The architecture in Giotto's paintings* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 132-133.

58 Cf. James Stubblebine, «The relation of the Assisi cycle to Giotto's Santa Croce frescoes», en *Assisi and the Rise of Vernacular Art* (Nueva York: Harper&Row, 1985), 16-40.

59 Joseph Archercrowe, Giovanni Battista Cavalcaselle y Anna Jameson, «Taddeo Gaddi», en *Early Italian Painting* (Nueva York: Parkstone, 2014), 138-141.

1325-1330), conservada actualmente en el Museo de Fogg, donde prácticamente copia el modelo de su maestro⁶⁰. Pero lo más notable de Gaddi en relación con la iconografía franciscana es la serie de escenas que realizó entre 1335-1340 para decorar las puertas de un armario, tal vez relicario, en la sacristía de la iglesia florentina de la Santa Cruz⁶¹. En las dos portezuelas se dispusieron veintiocho composiciones con sendos ciclos de la vida de Cristo y del *poverello* de Asís, para recordar gráficamente la idea de san Francisco como *alter Christus*⁶². En 1810 las puertas se desmembraron y cuatro años más tarde ingresaron en la Galería de la Academia de Florencia, donde se conservan la mayor parte de las escenas, expuestas de modo independiente puesto que tampoco se sabe con certeza cual fue el orden original, y, además, algunas piezas se dispersaron a las colecciones de la Gemäldegalerie de Berlín y la Alte Pinakothek de Múnich. Los marcos tetralobulados que individualizan los distintos episodios revelan una incidencia tan directa de Giotto que se llegó a proponer la autoría de este maestro hasta que esta fue cuestionada por estudios posteriores⁶³.

4. Transmisión y recepción de modelos: más allá de la escuela italiana

Llegando al límite temporal del siglo XV propuesto para este artículo, no queremos dejar de señalar que la renovación iconográfica

60 Cf. Margaret E. Gilman, «Saint Francis Receiving the Stigmata», *Bulletin of the Fogg Art Museum*, n.º 3 (1932): 42-43. Alastair Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi* (Oxford: The Clarendon Press, 1971), 110. Edgar Peters Bowron, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum* (Cambridge: Harvard University Art Museums, 1990), 108.

61 Cf. Emanuele Zappasodi, «La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce», *Ricerche di Storia dell'arte*, n.º 102 (2010): 49-64.

62 Cf. Giles Constable, «The ideal of the Imitation of Christ», en *Three studies in medieval religious and social thought* (Cambridge: Cambridge University, 1995), 218.

63 Cf. Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné* (Columbia: University of Missouri Press, 1982), 114-126. Luisa Marcucci, «Per gli 'Armari' della sacrestia di S. Croce», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1960): 141-158. Luisa Marcucci, «Taddeo Gaddi», *Kindlers Malerei Lexikon* 2 (1965): 519-523.

de Giotto excede las fronteras italianas, alcanzando el repertorio de uno de los grandes maestros de la escuela flamenca, Jan van Eyck (h. 1395-1441). El pintor, entre 1428 y 1432, realizó dos versiones de la *Estigmatización de san Francisco*, conservadas actualmente en la Galería Sabauda (Turín) y el Museo de Arte de Filadelfia⁶⁴. Ambas evidencian el realismo y el detallismo propios de van Eyck, en el tratamiento de los frailes, de gran intensidad dramática, y en el paisaje, con una anacrónica ciudad de los Países Bajos, sobre la que se recorta el Cristo crucificado. Su huella es innegable en la recreación del mismo episodio por el Maestro de Hoogstraten, quien ya en los albores del siglo XVI, hacia 1510, realizó el óleo de la colección del Museo del Prado⁶⁵.

En esta misma pinacoteca destaca por su iconografía franciscana un gran retablo dedicado a la Virgen y san Francisco, donde también se hace evidente la huella de Giotto, por lo que nos detendremos en su análisis⁶⁶. Su autor, exponente del gótico internacional que se desarrolló en España hacia 1390-1440, es Nicolás Francés (h.1434-1464), quien trabajó especialmente en el ámbito castellano leonés. Este maestro, de posible origen borgoñón y de "diestro pincel", como se define en los *Libros de Cuentas* de la Catedral de León, bajo el episcopado de don Alonso de Cusanza, entre 1424 y 1437⁶⁷, funde en su personal lenguaje pictórico las novedades acaecidas en Italia con el carácter más pintoresco de la tradición francesa. Su estilo, de gran riqueza cromática, se consolidó en León, ciudad donde tanto Gómez Moreno como Azcárate

64 Cf. Johan Rudolf Justus van Asperen de Boer (ed.), *Jan van Eyck: two paintings of Saint Francis receiving the stigmata* (Philadelphia: Philadelphiam Museum of Art, 1997).

65 Cf. Katherine Crawford Lüber, *Recognizing Van Eyck* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998), 26-27.

66 Cf. Judith Berg, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500* (Colombia: University of Missouri Press, Colombia, 1989), 136. Javier Portús Pérez, *La colección de pintura española en el Museo del Prado* (Madrid: Edilupa, 2003), 27.

67 Enrique Lafuente Ferrari, *El Prado. Pintura española. Del Románico a Greco* (Madrid: Aguilar, 1972), 72. Esta referencia la recoge por primera vez Demetrio de los Ríos con motivo de las obras de restauración llevadas a cabo a finales del siglo XIX. Demetrio de los Ríos, *La Catedral de León*, Tomo I (Madrid: Antero de Oteyza y Barinaga, 1895), 123-125.

señalan que se instaló hasta su muerte en 1468⁶⁸, despertando incluso la admiración del rey Juan II, quien en una crónica de su reinado lo calificó como «sutil maestro»⁶⁹, con detalles secundarios pintorescos que llenan sus pinturas de vivacidad y parecen entroncar con lo borgoñón.

El *Retablo de la Virgen y san Francisco* (h.1445-1460) se conoce también como retablo de la Bañeza, pues allí se encontró, en una granja perteneciente al marquesado de Esteva de las Delicias⁷⁰. La ausencia de documentos no permite concretar cuál fue su destino original, pero su programa iconográfico hace pensar en una fundación franciscana, ya que en su calle derecha podemos contemplar, superpuestas en altura, escenas de la vida de san Francisco, donde es evidente la inspiración en la *Leyenda Mayor* y la reinterpretación giottesca. Una lectura ordenada nos llevaría a comenzar por el registro inferior, donde con notable decorativismo se muestra a san Francisco ante el sultán de Babilonia. En su versión, Nicolás Francés utiliza dos estéticas claramente diferenciadas: la serenidad del santo, sencillo, indefenso e identificado por el hábito franciscano, se contrapone a la presencia del sultán Malek el Kamel, entronizado, revestido y tocado con mayor suntuosidad, armado y flanqueado por la guardia sarracena, en la que destaca el mascarón grotesco que decora el escudo de primer término⁷¹.

68 Cf. Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925), 267. Eloy Díaz Jiménez, «Nuevos documentos sobre Maestre Nicolás», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1928): 32-33.

Máximo Gómez Rascón, «Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica», en *Restauración de las pinturas del claustro de la Catedral de León*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998), 27-55.

69 Cf. José María Azcárate, *Arte gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1990), 350.

70 Cf. La indudable vinculación del retablo que nos ocupa con León es registrada por Ángela Franco Mata, *Arte leonés fuera de Madrid* (Madrid: Edilesa, 2010), 305. Luis Pastrana, «Hacia la búsqueda de un patrimonio leonés emigrado», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial* 26, n.º 63 (1996): 77-96.

71 Borrás ha utilizado precisamente la figura del sultán en este retablo para ejemplificar un cierto "naturalismo" en la pintura gótica internacional. Gonzalo María Borrás Gualis, «La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Prado», en *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), 123.

En este caso, el formato horizontal de la mazonería del retablo propicia el carácter narrativo de la pintura, con la captación de dos tiempos diferenciados: la persecución de los cristianos y el diálogo entre san Francisco y el sultán, sintetizado en los gestos retóricos de ambos. Si bien se ha interpretado que en la parte izquierda de la composición se recoge el relato del capítulo XXVI de *Las florecillas*, cuando Fra Agnolo expulsa del convento a unos ladrones⁷², a nuestro juicio, en consonancia con la unidad iconográfica del conjunto, el detalle aludido sintetizaría las persecuciones a los cristianos o, como señala san Buenaventura en el capítulo IX de la *Leyenda Mayor*, «la guerra encarnizada entre cristianos y sarracenos»⁷³, que san Francisco encuentra al llegar a estas tierras. Esta nueva lectura implica la identificación del segundo fraile con el hermano Iluminado, quien acompañaba al santo en esta peregrinación, tal como hemos visto en las pinturas de Giotto. Sin embargo, Nicolás Francés se aleja de la literalidad y la solemnidad de Giotto, prescindiendo del fuego, clave argumental en la tradición anterior.

La escenografía de Nicolás Francés, como la de Giotto en Asís, se basa en arquitecturas contrapuestas que acentúan el vacío central para destacar al protagonista del episodio, aunque no podemos hablar de intención de profundidad, sino de carácter decorativo, el mismo que se advierte en el paisaje, salpicado de pequeños perros trabajados de modo antinaturalista, respondiendo al gusto por lo pintoresco, propio del estilo internacional, alejado de la observación directa de la naturaleza.

La hagiografía pictórica de san Francisco en el retablo del Museo del Prado continúa en el cuerpo intermedio con la aprobación de la regla de vida franciscana por parte de Inocencio III, rompiéndose así la secuencialidad respecto al relato de la *Leyenda Mayor*. Esto

72 Cf. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Maestre Nicolás Francés* (Madrid: CSIC, 1964), 23.

73 San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco», 525.

podría deberse a que el retablo llegó a las colecciones del Museo del Prado en dos partes, en 1930 y en 1932, y fue necesario proceder de nuevo a su montaje, con lo que es posible que se alterara el orden original de la pieza. En cualquier caso, aquí se repiten episodios ya presentados en las líneas anteriores: la recepción de los franciscanos por parte del Papa y el sueño de Inocencio III. En su recreación advertimos un mayor gusto por la viveza de la paleta cromática y por los detalles que ayudan a la claridad expositiva de la pintura: la capa pluvial y la tiara de triple corona para caracterizar al pontífice y la tonsura y el hábito propios del santo. Aunque, en lo esencial, Nicolás Francés sigue el modelo de Giotto en las tres composiciones de Asís, del Louvre y de la capilla Bardi, son evidentes las incongruencias espaciales a la hora de trabajar las arquitecturas e integrar en ellas a las figuras, lo que sucede igualmente en la representación del sueño de Inocencio III, con un fondo arquitectónico de carácter conceptual.

No podía faltar, como culmen del retablo, la estigmatización de san Francisco en un acartonado monte Alverna, alejado de los paisajes giottescos, en presencia del monje León, quien no aparece citado nominalmente en el relato de san Buenaventura, aunque la tradición sostenga su asistencia a este instante. Esto se debe a que, cuando san Francisco le entregó un manuscrito para bendecirlo, fray León añadió una glosa en la que recuerda la estigmatización, a modo de testigo directo de la misma⁷⁴. De nuevo, en esta escena Nicolás Francés introduce motivos anecdóticos que distraen la atención del espectador de la intensidad expresiva del encuentro entre el Crucificado y el santo.

El formato horizontal del Prado favorece la presencia, en el mismo escenario, del milagro de la fuente, que Giotto desdoblaba en otra imagen independiente. Como ya veíamos anteriormente, ni Giotto ni Nicolás Francés olvidaron el asno que, según la *Leyenda Mayor*,

74 Cf. Juan Carmona Muela, *Iconografía Cristiana* (Madrid: Akal, 2011), 158.

un campesino había cedido a san Francisco por sentirse muy débil; pero, mientras el italiano revela su gran talento como animalista, en el retablo del Prado el mismo motivo se reviste de pintoresquismo. A mediados del siglo XV, cuando se realiza este retablo, en torno a 1445-1460, más allá de las lecturas prefigurativas en relación con Moisés, el milagro del agua escenificaba la obra de misericordia de «dar de beber al sediento», poniendo de manifiesto la virtud de la caridad.

Conclusiones

La iconología pone de manifiesto el valor de las imágenes como vía de conocimiento y comunicación⁷⁵, en la medida en que nos introducen en personajes y símbolos parlantes capaces de transportar visualmente al espectador a otras épocas y culturas. En este sentido, las representaciones de san Francisco de Asís hacen memoria de su relevancia en la historia de la Iglesia inmediatamente después de su muerte y su temprana canonización, el 16 de julio de 1228 por el papa Gregorio IX. Desde las primeras tablas de Berlingheri y Coppo de Marcovaldo en el ámbito toscano, la pintura favorece un conocimiento más profundo del santo por parte de los fieles, siempre partiendo de las fuentes literarias para mayor rigor en la captación de las escenas que muestran la ejemplaridad de las virtudes franciscanas. En este recorrido, el ciclo de Asís y la revolución pictórica de Giotto suponen un antes y un después, y se constituyen en fuente gráfica de primer orden, reinterpretada en función de los nuevos soportes, de los deseos de los comitentes y de la mayor o menor pericia de los maestros de los siglos XIV y XV.

Además, entran en escena los franciscanos como promotores de pinturas y valedores de su literalidad respecto a las biografías aprobadas por la orden. En consonancia con estas, se definen gestos,

75 Cf. Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural* (Madrid: Encuentro, 2008), 13.

atributos iconográficos y escenografías, revistiéndose de significado para concretar y sintetizar las narraciones escritas y acercarlas a los fieles. De esta forma, las manifestaciones artísticas perpetúan la presencia del santo en las distintas épocas y países, ya que, desde finales del siglo XIII, los modelos italianos fueron exportados a las principales escuelas pictóricas, como la flamenca y la castellana, contempladas en este escrito, para ser reinterpretados en diferentes técnicas y soportes.

En los siglos posteriores al XV, se configura una nueva iconografía de san Francisco como paradigma de penitencia y oración contemplativa, una imagen que da cabida a nuevos atributos iconográficos, como la calavera y la cruz, cobrando especial fuerza en los repertorios vinculados con la Contrarreforma⁷⁶. Pero esto ya es otra historia que excede el marco temporal bajomedieval propuesto para este artículo.

Bibliografía

- Accrocca, Felice. «Francisco y el Crucifijo de San Damián». *Selecciones de Franciscanismo 112* (2009): 163-210.
- Accrocca, Felice. «Di satatura mediocre, piuttosto piccola. Il Francesco narrato da Tommaso da Celano». *Miscellanea Franciscana 114*, n.º 1-2 (2014): 54-72.
- Accrocca, Felice. «Giotto nascosto: Per una lettura del ciclo francescano di Assisi». *Collectanea Franciscana 89* (2019): 145-188.
- Aligheri, Dante. *Divina Comedia* (trad. Ángel Crespo). Barcelona: Planeta, 1990.
- Archercrowe, Joseph, Cavalcaselle, Giovanni B. y Jameson, Anna «Taddeo Gaddi». En *Early Italian Painting*. 138-141. Nueva York: Parkstone, 2014.

76 Respecto a la relevancia de los atributos iconográficos, Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía e Iconología. Introducción al significado de la obra artística* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2022), 21.

- Asperen de Boer (ed.), Johan R. J. van. *Jan van Eyck: two paintings of Saint Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997.
- Azcárate, José María. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barasch, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Akal, 1999.
- Bellosi, Luciano. *Cimabue*. Nueva York: Abbeville Press, 1998.
- Belting, Hans. «San Francesco. Il corpo come immagine». En *Giotto e il Trecento*, vol. 1, editado por Alessandro Tomei, 63-71. Florencia: Skira, 2009.
- Ben-Aryeh Debby, Nirit. «Visual rhetoric: images of saracens in Florentine churches», *Anuario de Estudios Medievales* 42 (2012): 7-28.
- Benelli, Francesco. *The architecture in Giotto's paintings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Berg, Judith. *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Colombia: University of Missouri Press, 1989.
- Bocaccio, Giovanni. *Decamerón* (trad. Marcial Olivar). Barcelona: Planeta, 1982.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. «La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Museo del Prado». En *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*, editado por Cristóbal Belda Navarro, 115-126. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Boskovits, Miklós. «Studi recenti sulla Basilica di Assisi». *Arte Cristiana* 71 (1993): 203-214.
- Boskovits, Miklós. *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*. Florencia: Giunti, 1993.
- Bourdua, Louise. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- San Buenaventura, «Leyenda de San Francisco». En *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época*, editado por Juan R. de Legísima y Lino Gómez Canedo, 463-591. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía Cristiana*. Madrid: Akal, 2011.
- Celano, Tomás. «Vida primera». En *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época*, editado por Juan R. de Legísima y Lino Gómez Canedo, 251-341. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Cobianchi, Roberto. «La canonizzazione di Francesco d'Assisi tra testo e immagini». En *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, 2009, 219-235.
- Constable, Giles. «The ideal of the Imitation of Christ». En *Three studies in medieval religious and social thought*, editado por Giles Constable, 142-248. Cambridge: Cambridge University, 1995.
- Contreras Molina, Francisco. *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- Cooper, Donal y Eileen Robson, Janet. *The making of Assisi. The Pope, the franciscans and the painting of the basilica*. Londres: Yale University Press, New Haven and London, 2013.
- Crawford Luber, Katherine. *Recognizing Van Eyck*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998.
- Díaz Jiménez, Eloy. «Nuevos documentos sobre Maestre Nicolás». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1928): 26-33.
- Dooren, Kess van. *La nascita di San Francesco d'Assisi nella grafica*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 2009.
- Franco Mata, Ángela. *Arte leonés fuera de Madrid*. Madrid: Edilesa, 2010.

- Frosinini, Cecilia. *Progetto Giotto: técnica artística e stato di conservaciones delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce*. Florencia: Edifir Edizioni, 2017.
- Frugoni, Chiara. *Francesco e l' invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Turín: Einaudi, 1993.
- Frugoni, Chiara. *Francesco, un'altra storia*. Bolonia: Marietti, 2019.
- García Mahíquez, Rafael. *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.
- Gardner, Julian. *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di commetenza*. Roma: Viella, 2015.
- Gilman, Margaret E. «Saint Francis Receiving the Stigmata». *Bulletin of the Fogg Art Museum*, n.º 3 (1932): 42-43.
- Gombrich, Ernst. «Bonaventura Berlinghieri's Palmettes». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976): 234-236.
- Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- Gómez Rascón, Máximo. «Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica». En *Restauración de las pinturas del claustro de la Catedral de León*, editado por VV. AA., 27-55. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.
- Grau, Engelbert, Manselli, Raoul y Romano, Serena. *Francesco e la rivoluzione di Giotto*. Milán: Jaca Book, 2018.
- Kleinschmidt, Beda. *Die Basilika San Francesco*. Berlín: Verlag für Kunstwissenschaft, 1915.
- Ladis, Andrew. *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonne*. Columbia: University of Missouri Press, 1982.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *El Prado. Pintura española. Del Románico a Greco*. Madrid: Aguilar, 1972.

- Lahoz, Lucía. *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid: Síntesis, 2022.
- Long, Jane. «The program of Giotto's Saint Francis cycle at Santa Croce in Florence», *Franciscan Studies* 52 (1992): 85-133.
- Lunghi, Elvio. *La Basilica di San Francesco di Assisi*. Florencia: Scala, 1996.
- Marcucci, Luisa. «Per gli 'Armari' della sacrestia di S. Croce». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 9 (1960): 141-158.
- Marcucci, Luisa. «Taddeo Gaddi». *Kindlers Malerei Lexikon* 2 (1965): 519-523.
- Messa, Pietro. «Francesco d'Assisi: dai sogni di grandezza alla grandezza di un sogno». *Frate Francesco. Rivista di Cultura Franciscana* 71, n.º 1 (2005): 57-89.
- Monciatti, Alessio. «Giorgio Vasari e Margaritone pittore, scultore et architetto aretino». *Accademia Petrarca di lettere, arti, scienze-Arezzo. Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico* 72-73 (2012): 41-63.
- Morello, Giovanni. «L'immagine del Poverello d'Assisi». En *Francesco nell'arte. Da Cimabue a Caravaggio*, editado por Giovanni Morello y Stefano Papetti, 17-29. Milán: Silvana Editoriale, 2016.
- Moreno Cuadro, Fernando. *Iconografía e Iconología. Introducción al significado de la obra artística*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2022.
- Mores, Francesco. «Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi. Parole, gesto o ritratto». En *La comunicazione del sacro (secoli IX-XVIII)*, ed. Agostino Paravicini e Antonio Rigon. Roma: Herder Editrice e librería, 2008, 97-109.
- Núñez Rodríguez, Manuel. «Del milenarismo (s. XIII) a las grandes angustias escatológicas (s. XIV)». En *Milenarismos y mi-*

- lenaristas en la Europa medieval*, editado por José Ignacio de la Iglesia, 221-256. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Pastrana, Luis. «Hacia la búsqueda de un patrimonio leonés emigrado». *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial* 26, n.º 63 (1996): 77-96.
- Pelegrinelli, L. Marcondes. «O toque como via miraculosa: imagen e materialidade na tábola franciscana da Bonaventura Berlinghieri (1235)». *Dominios da imagen* 11, n.º 21 (2017): 163-181.
- Peters Bowron, Edgar. *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 1990.
- Portús Pérez, Javier. *La colección de pintura española en el Museo del Prado*. Madrid: Edilupa, 2003.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2/vol. 3, Barcelona: Serbal, 1997.
- Ríos, Demetrio de los. *La Catedral de León*. Tomo I, Madrid: Antero de Oteyza y Barinaga, 1895.
- Ruf, Gerhard. *Gli affreschi della Chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Iconografia e Teologia*. Ratisbona: Schnell & Steiner, 2012.
- Sánchez Cantón, Francisco J. *Maestre Nicolás Francés*. Madrid: CSIC, 1964.
- Smart, Alastair. *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*. Oxford: The Clarendon Press, 1971.

- Stein, Judith E. «Dating the Bardi St. Francis Master Dossal. Text and image», *Franciscan Studies* 36 (1976): 271-297.
- Stubblebine, James. «The relation of the Assisi cycle to Giotto's Santa Croce frescoes», en *Assisi and the Rise of Vernacular Art* (Nueva York: Harper&Row, 1985), 16-40.
- Tolan, John. *Il santo dal sultano. L'incontro di Francesco d'Assisi e l'islam*. Roma: Editori Laterza, 2009.
- Tolan, John. *Saint Francis and the Sultan: The Curious History of a Christian Muslim Encounter*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Vigorelli, Giancarlo. *La obra pictórica completa de Giotto*. Milán: Rizzoli, 1966.
- VV. AA. *Giotto: pintor de San Francisco*. Bolonia: FMR-Arte, 2009.
- Yarza Luaces, Joaquín. «La imagen del fraile franciscano». En *Espiritualidad, órdenes mendicantes y franciscanismo en la Edad Media. VI Semana de Estudios Medievales*, 185-211. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996.
- Zappasodi, Emmanuele. «La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce». *Ricerche di Storia dell'arte*, n.º 102 (2010): 49-64.
- Zuffi, Stefano. *Giotto*. Milán: Electa, 1993.

Enviado: 20 de diciembre 2022.

Aceptado: 19 de abril de 2023.

