

La imagen de san Francisco y la alteración del testimonio. Acerca del discurso legitimador de la identidad visual capuchina en la Europa moderna

The image of St. Francis and the alteration of testimony. On the legitimising discourse of Capuchin visual identity in modern Europe

José Carlos Pérez Morales
Doctor en Historia del Arte

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 41-64
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.002>

RESUMEN

La hagiografía de san Francisco de Asís ha sido una fuente casi inagotable para las manifestaciones visuales de su vida. Aunque existía una literatura oficial que establecía los cánones de su representación, esta se fue tornando autónoma y, en casos, contraria al decoro aprobado. Un jalón determinante fue la Orden de los Capuchinos. Fundada en 1528, se consideraba heredera de los espirituales del primer franciscanismo. Con el fin de salvar esta distancia secular, los Capuchinos urdieron un sistema visual para legitimarse a través de una “nueva” la imagen del santo. La apropiación de atributos y la adulteración de la más famosa de sus escenas –la estigmatización– serán algunos de los recursos empleados. Sus plasmaciones no van a estar exentas de polémica, llegando a ser peligrosamente alteradas en base a la controversia sensorial de la crisis de la visión que se desarrollará en el amplio y poliédrico contexto de la Europa moderna.

PALABRAS CLAVE

San Francisco. Estigmatización. Sentidos. Imagen. Capuchinos.

ABSTRACT

The hagiography of Saint Francis of Assisi has been an almost inexhaustible source for the visual manifestations of his life. Despite having an official literature that established the canons of its representation, it gradually became autonomous and, in some cases, contrary to the approved decorum. A determining milestone was the Order of the Capuchins. Founded in 1528, it was considered the heir to the spirituals of the first Franciscanism. In order to bridge this secular distance, the Capuchins concocted a visual system to legitimise themselves through a ‘new’ image of the saint. The appropriation of attributes and the ‘adulteration’ of his most famous scene –the stigmatization– will be some of the resources used. The depictions of the saint will not be exempt from controversy, becoming dangerously altered based on the sensory controversy of the vision crisis that will take place in the broad and multifaceted context of modern Europe.

KEY WORDS

Saint Francis. Stigmatisation. Senses. Image. Capuchins.

San Francisco de Asís en la encrucijada: creer y dudar

A finales del pasado 2021, el Ministerio de Cultura español anunciaba la adquisición de un san Francisco de Asís del pintor boloñés Francesco Francia con destino a la colección del Museo del Prado (fig. 1). La prensa especializada se hizo eco de la noticia destacando tanto la inclusión de un nuevo nombre propio a la nómina de artistas a caballo entre el Quattrocento y el Cinquecento como por tratarse de la primera pintura de este artífice en un museo público español. Ciertamente es que su estilo hereda el influjo de las creaciones tardías de Perugino aunque también las de su discípulo Rafael. La expresión contenida, tierna y humana del *Cristo bendiciendo* que conserva la pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia se emparenta con la de nuestro santo. Es más, clava su mirada en el espectador realizando una llamada de atención hacia una zona concreta del lienzo, aquella donde su mano señala la llaga del costado. El santo de Francia lleva a cabo una maniobra similar, codificada a la par que encriptada: la mano derecha parece realizar un ademán a través del cual se presta a abrir su hábito rasgado en la misma zona que el Cristo de Rafael. La llaga que ostenta el costado de Francisco queda invisible al observador no siendo necesaria su exhibición a quien conoce someramente su biografía y el encuentro místico con Cristo serafín en el monte Alverna. Es en ese preciso instante del año 1224 cuando Francisco recibe el mayor de los dones: los estigmas de la Pasión de Cristo en su propia carne. Por ello, resulta desconcertante que un privilegio de tal magnitud se reduzca a una simple marca rojiza en la mano. Incluso se deja al albur de la imaginación de quien contempla su efigie la intención de su gesto. ¿Mostrará la llaga que oculta su hábito o está introduciendo los dos dedos en la misma?



Fig. 1. Francesco Francia, *San Francisco*, hacia 1495, óleo sobre tabla. 45,7 x 47,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P008383.

El ciclo de la basílica superior de san Francisco en Asís ostenta una de las escenas más interesantes de la hagiografía del santo, la verificación de los estigmas, donde san Jerónimo hurga en estos examinándolos. El foco de atención de los fieles y ministros eclesiásticos presentes en el acontecimiento no es otro que la

contemplación de cómo el médico hunde sus dedos en la llaga del costado. Los frescos, atribuidos al pintor florentino Giotto di Bondone a través de referencias de Vasari, posiblemente se realizaran entre 1292 y 1305 y sirven de ilustración a la *Leyenda Mayor*, biografía de san Francisco escrita en latín por Buenaventura de Bagnoregio por encargo de la orden de los Frailes Menores y aprobada en el capítulo general de Pisa de 1263. Aquí se relata en su capítulo XV cómo Jerónimo dudaba de las llagas y

siendo incrédulo como Tomás, movió con mucho fervor y audacia los clavos y con sus propias manos tocó las manos, los pies y el costado del Santo en presencia de los hermanos y de otros ciudadanos; y resultó que, a medida que iba palpando aquellas señales auténticas de las llagas de Cristo, amputaba de su corazón y del corazón de todos la más leve herida de duda¹.

Tal escena, que Giotto repetirá dentro del ciclo franciscano de la capilla Bardi en la iglesia florentina de Santa Croce (fig. 2), recrea al santo como una auténtica imagen autóptica, la representación de un testimonio evidente cuya esencia probatoria ya no se limitaba a lo visual, sino que requería de lo táctil.



Fig. 2. Giotto di Bondone, *La muerte de san Francisco*, hacia 1325, fresco. Florencia, basílica de Santa Croce.

Frente a la tabla de Francesco Francia, nosotros, como espectadores, nos encontramos “entre la voluntad de creer [...] y la inevitable urgencia de dudar”² del misterio de los estigmas. Pero este recelo no es único y enlaza con la sospecha que los fieles, desde el siglo XIII, tuvieron para con la experiencia mística que lo encumbró como *alter Christus*. La desconfianza fue un elemento común en el desarrollo de su imagen y la representación de los estigmas. Tanto es así que la primera orden franciscana y sus distintas ramas desplegaron todo tipo de recursos, ya fueran textuales o visuales, con el fin de legitimar el milagro en contextos

¹ San Buenaventura, *Leyenda Mayor de San Francisco*, XV, 4. Recogido en José Antonio Guerra, ed., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época* (Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1985), <https://www.franciscanos.org/fuentes/lma05.html> (consultado el 14/08/2022).

² Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2017), 19.

globales ciertamente convulsos. A lo largo de este estudio veremos cómo el intento de justificar la estigmatización y la representación de san Francisco derivará en un feroz combate jalonado de textos y lienzos donde, a lo largo de la Edad Moderna, el único objetivo será la defensa a ultranza de la veracidad del suceso del monte Alverna y la consideración de Francisco como un auténtico Cristo aunque esto lleve a rozar, incluso transgredir, los límites del decoro. De ahí la preocupación de nuestros más reputados tratadistas por la correcta representación del santo y la eliminación de la ambigüedad en muchas de las representaciones de su hagiografía. Pero antes, retrocedamos un poco para indagar en la prehistoria de los estigmas y en los posibles motivos de la desconfianza hacia ellos.

En un erudito artículo, Cordelia Warr cita un interesante pasaje acaecido en las primeras décadas del siglo XIV:

En tiempos del Señor Papa Benedicto XII [1334-42] sucedió que en una ciudad cercana a Aviñón en la que los hermanos [franciscanos] tenían un convento, cierto día, mientras todos los frailes estaban en el coro celebrando el santo oficio, llegaron dos frailes pertenecientes a otra orden y se pasearon por allí. Entonces uno de ellos vio la imagen de san Francisco con los santos estigmas representada en la pared, [y] le dijo a su compañero: “Esos frailes menores quieren que su santo sea como Cristo”. Y tomando su cuchillo dijo: “Quiero borrar esos estigmas de esa imagen para que él [San Francisco] no se parezca a Cristo”. Y habiendo dicho esto, llevó a cabo el acto. Y cuando hubo borrado los cinco estigmas, estos comenzaron a derramar sangre en abundancia. Viendo esto, muy asombrado, dijo a su compañero: “¡Ah! ¿Qué debo hacer?” Su compañero le respondió: “¡Realmente has cometido un pecado mortal! Te aconsejo que corras rápidamente a un confesor y te confieses”. Así lo hizo. ... El confesor le aconsejó que corriera a ver al Papa y le contara todo lo sucedido y recibiera su consejo sobre lo que debía hacer. Cuando el Papa escuchó esto, le preguntó si realmente era así. El fraile declaró con un juramento que era así. Entonces el Papa dijo: “Yo particularmente quiero ver este milagro”. Y cuando llegó a aquel lugar, vio que de aquellos santos estigmas de la imagen manaba sangre en abundancia. Entonces, muy asombrado, el Papa se arrodilló frente a la imagen: [y] levantando las manos al cielo dijo: “San Francisco, perdona el pecado de este miserable pecador, porque te prometo que quiero instituir que se celebre la fiesta de tus estigmas, y sobre todo quiero ordenar a tus frailes que en toda la orden celebren solemnemente la fiesta de tus estigmas”. Y tan pronto como el señor Papa hizo este voto, la sangre dejó de fluir³.

Pocas décadas habían transcurrido desde la *Leyenda Mayor* de san Buenaventura y su traslación visual en el ciclo de la basílica superior de Asís y la sombra de la duda ya se cernía sobre la veracidad de la representación de san Francisco llevando a cometer acciones blasfemas cuyo resultado era, a la postre, ostensiblemente positivo para el santo. No obstante, la desconfianza estaba más que justificada. En 1993, Chiara Frugoni publicaba *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, obra que sacaba a la luz la fuerte tensión que generó la interpretación de este milagro inaudito. La historiadora establece la distinción de dos tradiciones opuestas; a saber, una que parte de Elías de Cortona y que otorga un sentido mimético a los estigmas (Francisco reproduce de forma pasiva las heridas de Cristo) y la que emana del hermano León donde los estigmas son una imitación activa de los sufrimientos de Jesús. Tal circunstancia provocó divergencias en el seno de la orden cuyos testimonios fueron cuidadosamente expurgados de las fuentes franciscanas y ese estricto control durante las últimas décadas del siglo XIII fue ejercido por san Buenaventura.

Este brillante teólogo es considerado autor del sello del estigma que validó tanto a Francisco como a la orden llevando a cabo una artimaña de adulteración del milagro. Es irrefutable que la bula papal de canonización del santo no cita referencias directas ni a los estigmas ni al milagro de la estigmatización. Es probable que Gregorio IX los desconociera o que este fenómeno formara parte de una propaganda posterior. Dadas las divisiones comunitarias dentro de los franciscanos, Buenaventura estableció una nueva versión oficial de la vida de Francisco, la ya citada *Leyenda Mayor*, donde los silencios de la bula de Gregorio se transforman en explícitas revelaciones de la escena milagrosa.

³ Cordelia Warr, “Visualizing Stigmata: Stigmatic Saints and Crises of Representation in Late Medieval and Early Modern Italy”, *Studies in Church History* 47 (2011), 228-9, <https://doi.org/10.1017/S042420840000098X> (traducción del autor).

En una maniobra sopesada, Buenaventura ordenó prohibir y quemar las biografías anteriores del santo de Asís, especialmente las dos vidas de Tomás de Celano en las cuales es muy probable que no se mencionara el hecho. Esta operación fue llevada a cabo

con extrema meticulosidad y cuidado: uno de los mayores ‘incendios’ medievales que involucró a cientos y cientos de manuscritos, si se piensa que cada convento franciscano –en la época de la primera biografía de Tommaso da Celano eran alrededor de unos mil quinientos– poseía al menos una Vida del fundador, que se insertaba una Leyenda resumida en el breviario de cada fraile y que en forma reducida la biografía de Francisco formaba parte del mobiliario litúrgico de las iglesias minoritarias⁴.

En realidad, Buenaventura reemplazó los textos destruidos en 1266, que fueron examinados y editados incorporando el pasaje de la *Leyenda Mayor*, aspecto que formaba parte de una planificada propaganda que establecía la realidad de los estigmas. Con este nuevo Francisco oficial, el milagro del monte Alverna se sostenía en textos revisados, confirmándose también mediante pinturas anteriores a 1260 que exhibían los estigmas, aunque esto era una puerta perfecta para los fraudes piosos. No obstante, tales representaciones también generaban desconfianza y desconcierto. El cuadro de Francisco llevado a cabo por Bonaventura Berlinghieri (fig. 3) se encuentra firmado y fechado en 1235, curiosamente la única obra del autor con fecha y firma, aspecto que nos hace conjeturar un engaño planeado a través de la anomalía de su fecha de ejecución. En el caso de la representación de Giunta Pisano (fig. 4), de mediados del siglo XIII, probablemente se trate de un retoque pues la estigmatización no aparece en las escenas laterales. Se justifica así la sospecha sobre la veracidad de los estigmas de aquellos hermanos que visitaron el convento franciscano cercano a Avignon en los comedios del siglo XIV.



Fig. 3. Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco y escenas de su vida*, 1235. Pescia, iglesia de san Francisco.



Fig. 4. Giunta Pisano, *Retablo de san Francisco y seis milagros*, hacia 1255, temple sobre tabla. 155 x 132,5 cm. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

⁴ Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Turín: Giulio Einaudi editore, 1993), 25 (traducción del autor).

En estos momentos de duda resulta paradójico que sucediera un hallazgo interesante: el descubrimiento de la tumba de san Francisco por el papa Nicolás V. Y digo interesante no solo en cuanto a la forma de exponer el cuerpo de san Francisco, que se encontraba en pie, con los ojos abiertos y con las llagas aún sangrantes, sino porque supuso un importante jalón visual en la representación del santo. Sin embargo, tendremos que esperar a los primeros años del siglo XVII para disponer de algún ejemplo pictórico, el cuadro que Eugenio Cajés llevó a cabo para el claustro del convento de San Francisco el Grande en Madrid, el cual data de 1613⁵. Existe, por tanto, una intención clara de exponer –hacer visibles– los estigmas de san Francisco a través de un tipo de representación que lo convertía en una reliquia verdadera, certificada visualmente por el mismísimo pontífice, un auténtico testigo incuestionable.

Configurando el *Alter Christus* capuchino: disyuntivas iconográficas

Desde el siglo XIII asistimos al proceso de fabricación de una nueva imagen de san Francisco desde dentro de la orden para proyectarla al exterior en una doble vertiente: una parte escrita con la *Leyenda* de Buenaventura en 1263 así como otra pictórica en el ciclo giottesco en 1290. La investigación de Frugoni está encaminada a desenmascarar las profundas implicaciones ideológicas y políticas, no ajenas a episodios que hoy son muy graves para nosotros, como la destrucción deliberada de testimonios, con el fin de crear otra verdad: la imagen canónica de san Francisco. La controversia y el debate en torno a su configuración y posterior recepción ha sido un tema fascinante al que se han aproximado multitud de investigadores. Los ejemplos bibliográficos son legión, pero sirvan como botón de muestra las investigaciones de Paroma Chatterjee, Carolin Muessig y Cordelia Warr. Llama la atención, al menos en mi opinión, que una inmensa mayoría de los estudios que tratan acerca de san Francisco o el misterio de los estigmas se centran en el controvertido marco temporal que se desarrolla entre finales del siglo XIII y el siglo XV o XVI a lo sumo, estableciendo como límite la Reforma o el Concilio de Trento. No obstante, existe un punto de inflexión precisamente en esta horquilla cronológica que engloba las primeras décadas del siglo XVI con la aparición de una nueva rama de la orden franciscana, aprobada por el pontífice Clemente VII en 1525 y cuyo objetivo no era otro que seguir la verdadera observancia del patrimonio espiritual de san Francisco, los frailes capuchinos.

Anel Hernández, especialista en esta rama franciscana, publicaba en 2017 *Una historia de barbas y capuchas* donde argumenta que los orígenes de la escisión capuchina se dieron en el ambiguo espacio del mito y que uno de los textos referenciales, la *Chronica* de Zacarías Boverio, cronista de la orden, encajaba con las características del calificado como cuento maravilloso por Vladimir Propp. Dicho de otro modo, una invención de la tradición⁶. Dejando de lado esta amplísima casuística en torno al origen de la orden, acercaremos el ascua a uno de los objetivos de la primera parte de las citadas crónicas, persuadir a los lectores de que los capuchinos eran descendientes directos y legítimos de san Francisco. La preocupación por legitimar esta descendencia marcaría las prácticas culturales de los capuchinos durante la época moderna⁷.

La primera de las maniobras fue establecer un modelo de imitación a través de la apariencia. Recordemos que ni el mismo Giotto había respetado las descripciones históricas sobre el físico del santo, creando una imagen heredera del modelo nórdico, incluso imberbe, cuando en representaciones anteriores mostraba bigote y barba. Esta rápida mutación iconográfica, originada a finales del siglo XIII, evidencia la imposición de un

⁵ María Cruz de Carlos Varona, “Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009), 180.

⁶ Es sintomático el modo en que se alude a la identidad capuchina como un proceso inacabado. Véase: Policarpo Felipe Alonso, “La identidad capuchina en los anales de Zacarías Boverio (1524-1556) (I)”, *Naturaleza y gracia: revista cuatrimestral de ciencias eclesiológicas* 1 (2002), 7-126.

⁷ Anel Hernández Sotelo, *Una historia de barbas y capuchas. La deconstrucción de la figura de San Francisco por los frailes capuchinos. Siglos XVII y XVIII* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2017), 177.

modelo decoroso y decente. “En el plano discursivo, los capuchinos retomaron y reactualizaron los rasgos de San Francisco [...] La singularidad de la reforma capuchina radicó en que [...] adicionaron una especie de argumentación visual [...] crearon y creyeron su verdad”⁸. Al uso de la barba se unió el del hábito, convirtiéndose ambos en los signos de la diferencia socioreligiosa de los capuchinos frente al resto de órdenes religiosos. De ahí que Boverio incluyera al final de la primera parte de las crónicas un apéndice que llevaba por título *De la verdadera forma del hábito instituida por N. Seráfico P. S. Francisco*, donde pretendía demostrar que el hábito utilizado por los capuchinos era una reproducción fiel del usado por el santo.

Los grabados que ilustraban la crónica de Boverio estaban reivindicando una iconografía franciscana⁹, nueva, pero a la vez antigua, estableciendo la *vera effigies* del santo, su retrato verdadero y forma de representación. El discurso de este apéndice “funcionó como un extensísimo epigrama de la primera imagen de San Francisco”¹⁰ simbolizando alegóricamente el *alter Christus* (por la cruz) y el *alter Franciscus* (el lema). Hernández Sotelo considera que este conjunto conforma una gran empresa barroca en la línea argumentativa de Filippo Picinelli, aunque podría relacionarse mejor con su denominación original, el emblema heroico¹¹. Al hilo de esta reflexión, la profesora de la Universidad de Michigan, Paroma Chatterjee refiere que

la estigmatización es el emblema de la paradoja central intrínseca a cualquier representación de Francisco en texto o imagen: los estigmas son signos que deben ser explicados, descritos y justificados como verdaderos, sin ser nunca revelados. Preservados como un secreto durante la vida de Francisco (ferozmente guardados según las primeras biografías, pero expuestos en grados en las últimas), los escritores y pintores que se dedican a representar a Francisco se ven forzosamente arrastrados a un ejercicio de revelación y ocultación alternas: la descripción de las heridas de Cristo impresas en el santo y la afirmación de que esas heridas nunca fueron completamente visibles o explicables. La mayor parte de la literatura hagiográfica, sin duda, protesta por su incapacidad para captar la esencia sagrada de su sujeto, pero las dificultades a las que se enfrentaban los hagiógrafos franciscanos eran de un tenor totalmente diferente. Para ellos, el problema que se planteaba no era el perenne de comprimir en palabras la magnitud del carisma del *alter Christus* (y lamentar, de paso, la brecha insalvable entre el sujeto sagrado y su representación). El reto en este caso era la representación de los estigmas como entidades materiales demasiado concretas, junto con su naturaleza profundamente enigmática¹².

Si el texto de Boverio pretendía una reivindicación iconográfica no podía caer en la ambigüedad y falta de uniformidad en un aspecto tan trascendental como la correcta representación de los estigmas. A pesar de que en otros grabados del mismo documento las llagas de Francisco se muestran –digámoslo así– simplificadas, en la *vera effigies* de la primera parte de las crónicas, el santo exhibe en los dorsos de sus manos sendas puntas de clavos. Tenemos la certeza de la forma que adquirieron los estigmas tras la experiencia mística del monte Alverna en la primera descripción que encontramos en la encíclica epístola del hermano Elías del 3 de octubre de 1226, en la que se anuncia la muerte de Francisco. Detalla que manos y pies “estaban como atravesados por clavos de una a otra parte, cubriendo las heridas y del color negro de los clavos. Su costado aparecía traspasado por una lanza y a menudo sangraba”¹³. La *Leyenda* de san Buenaventura concretó aún más su forma indicando que las “cabezas de los clavos eran redondas y negras en las manos y en los pies; las puntas, formadas de la misma carne y sobresaliendo de ella, aparecían alargadas, retorcidas y como remachadas. Así, también el costado derecho –como si hubiera sido traspasado por una

⁸ Hernández Sotelo, *Una historia de barbas*, 200-1.

⁹ Carlos Javier Castro Brunetto, “Los grabados de la crónica capuchina del Padre Boverio o la reivindicación de una iconografía franciscana”, *Cuadernos de arte e iconografía* 11 (1993), 382-5.

¹⁰ Hernández Sotelo, *Una historia de barbas*, 280.

¹¹ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes (libro I)* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997), 36.

¹² Paroma Chatterjee, *The living icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (Nueva York: Cambridge University Press, 2014), 128 (traducción del autor).

¹³ *Carta encíclica de fray Elías comunicando la muerte de san Francisco (3-10-1226)*, <http://www.fratefrancesco.org/vida/frayelias.htm> (consultado el 04/06/2022).

lanza— escondía una roja cicatriz, de la cual manaba frecuentemente sangre sagrada, empapando la túnica y los calzones”¹⁴.

Entonces, ¿por qué no se representaron los estigmas como establecían los textos canónicos y oficiales? Chatterjee indica que “incluso cuando se muestran los signos únicos de la santidad de Francisco, las imágenes revelan una vacilación, una incertidumbre iconográfica”¹⁵, lo que origina una coexistencia entre ambas formas de representación y que los propios artistas van a alternar en sus obras. Esta vacilación se hará patente en las plasmaciones del santo en la obra de Carlo Crivelli. Los estigmas del san Francisco del *Políptico de Montefiore dell’Aso*, de hacia 1471 y hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas, son sencillos orificios circulares y el foco de atención se pone en mostrar la llaga del costado. Por el contrario, dos décadas más tarde, en la *Madonna con el Niño entronizada entre los santos Francisco y Sebastián* de la National Gallery de Londres, se evidencia la moderna forma canónica del estigma.

Esta indeterminación de rasgos y estigmas va a perpetuarse a lo largo del siglo XVI y en multitud de puntos geográficos. Muestra de ello es la tabla del santo conservada en la colección Masaveu, procedente del convento de Santa Fe de Comendadoras de Santiago de Toledo. Realizada por Luis de Morales y fechada hacia 1570, Ángel Aterido considera que este tipo de imágenes “tienen la condición de depurados prototipos destinados a estimular una reacción afectivo-contemplativa en el espectador”¹⁶. Morales acude estrictamente a lo descrito en las fuentes oficiales como san Buenaventura materializando los estigmas en las palmas de sus manos con morfología de clavos con cabezas negras y redondas. Una cronología cercana puede adivinarse en la representación ejecutada por el beato valenciano Nicolás Factor¹⁷ que conserva el museo de Santa Clara de Gandía donde el santo exhibe las puntas negras y redobladas de los clavos en los dorsos de sus manos.

Esta preceptiva plasmación tendrá en el ámbito italiano dos férreos baluartes. Entre 1594-1595, Federico Barocci realiza para la iglesia capuchina de Urbino, a instancias del duque Francesco Maria II della Rovere, una magistral representación de la estigmatización de san Francisco. Barocci ya había representado anteriormente esta escena, al menos, en dos ocasiones (Roma y Florencia), pero en lo referente a la individualización del santo, el foco de atención cambia. Es algo que observamos en el lienzo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 5) realizado en torno a 1600-1604 y probablemente para un fraile capuchino. Aunque el núcleo expresivo sea el rostro del santo frente al crucifijo, tanto la composición como el intencionado uso de la luz provocan que nuestra mirada se centre en su mano, donde el estigma se materializa.

En la misma línea se encuentran las efigies de mano de Bernardo Strozzi. Ya sea adorando al crucifijo o en éxtasis, la representación del santo se configura como una suerte de imagen devocional donde la presencia del estigma es significativa, tal y como vemos en los lienzos de la Art Gallery of South Australia o el conservado en el Philbrook Museum of Art (Oklahoma). En otros casos también lo muestra de un modo inusual, destacando el reverso, con sus puntas redobladas, como el ejemplo del Dayton Art Institute (Ohio). Estas soluciones eran parte inequívoca de una *imago* capuchina bien conocida por ambos pintores ya que Barocci había ingresado en la orden de los Capuchinos en Roma en 1566 mientras Strozzi también pertenecía a la misma desde los 17 años, tanto así, que era apodado *il cappuccino*.

¹⁴ San Buenaventura, *Leyenda Mayor de San Francisco*, XIII, 3. Recogido en Guerra, ed., *San Francisco de Asís*, <https://www.franciscanos.org/fuentes/lma05.html> (consultado el 14/08/2022).

¹⁵ Chatterjee, *The living icon*, 164.

¹⁶ Leticia Ruiz Gómez, ed., *El divino Morales* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 183.

¹⁷ Al final de su vida ingresó en los capuchinos de Barcelona, donde estuvo por periodo de 10 meses. A los pocos días de regresar a Valencia murió, el 23 de diciembre de 1583.



Fig. 5. Federico Barocci, *San Francisco*, hacia 1600-1604, óleo sobre lienzo. 89,9 x 78,4 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2003.281.

Es ciertamente paradójico cómo la comunidad franciscana no solo no mostraba rechazo a esta ambigüedad visual, sino que se situaba en el terreno de la indiferencia. Tal comportamiento fue aprovechado por los dominicos en relación con la crisis de la representación de los estigmas de santa Catalina de Siena. Cordelia Warr alude al uso de los escritos de dos apologistas dominicos en el seno de este debate visual. Uno de ellos, Gregorio Lombardelli, publicó en 1601 el *Sommario della disputa a difesa delle sacre stimate di Santa Caterina de Siena* donde argumentaba “que si los franciscanos no tenían objeciones a las representaciones de su fundador que no mostraban los estigmas como fueron descritos, ¿por qué deberían oponerse a que los estigmas de Santa Catalina se visualicen en imágenes?”¹⁸.

La autonomía de las artes visuales o la emancipación de la literalidad

Se ha considerado que Boverio y sus crónicas se configuran en una suerte de reivindicación iconográfica¹⁹. Sin embargo, lo que lleva a cabo el capuchino es una maniobra de legitimación a través del texto y la imagen, en parte similar a la de Buenaventura. Bien es cierto que los ejemplos del san Francisco capuchino se remontan a la centuria anterior y son una prueba fehaciente del distinto rumbo que tomaron las artes visuales con relación a sus fuentes escritas. Hans Jonas en *El principio vida* manifiesta que “la función re-

¹⁸ Warr, “Visualizing Stigmata”, 244.

¹⁹ Castro Brunetto, “Los grabados de la crónica”, 382-5.

presentativa puede ir apoyándose cada vez más en la mera reconocibilidad de la intención y prescindiendo progresivamente del parecido real²⁰, llegando a una emancipación de la literalidad donde en el ejercicio de la libertad de la representación “se puede llegar a abandonar por entero la norma de lo dado en favor de la creación de formas nunca vistas: la facultad de hacer imágenes abre el camino para la invención”²¹.

Resulta sintomático cómo en estos años de reinención de la imagen de san Francisco, la escena de su particular milagro sufra, asimismo, un proceso de sofisticación. El canon giottesco deja paso a una nueva manera de plasmar la estigmatización en base a las prácticas religiosas, contemplativas y místicas relacionadas con esta nueva rama de la orden franciscana; una inflexión iconográfica, ya presentada por Louis Réau, que deriva en una forma de representación postridentina donde el hábito capuchino sustituye al franciscano. Según las pesquisas de Aldilene Marinho, esta mutación apunta a la elaboración de un nuevo arte centrado tanto en las resoluciones de la Contrarreforma como en la propia religiosidad capuchina²².

Esta nueva iconografía surge en los conventos capuchinos²³ españoles y flamencos para su posterior difusión internacional²⁴ en la que el recurso del grabado ocupará un lugar central. En 1587 se fecha la serie de veinte estampas de la vida de san Francisco²⁵ de uno de los impresores y grabadores más importantes de los Países Bajos meridionales y de toda Europa: Philip Galle. En la portada hace su aparición la imagen del santo de cuerpo entero, en un estado de éxtasis místico mientras sostiene una cruz con su mano diestra en la cual se adivina el extremo de un clavo. No obstante, de mayor interés es la estampa número quince donde el milagro de los estigmas es representado de un modo un tanto peculiar (fig. 6). Alejado de las descripciones de san Buenaventura, cuya *Leyenda Mayor* experimentó la fortuna de la continuidad textual gracias a la *Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine y los *Flos Sanctorum*, Galle traiciona la distancia física entre Francisco y el Cristo seráfico para clavar su cruz en el mismísimo suelo que pisa el santo. Así, encontrándose ambos al mismo nivel, la composición permite que sus manos se toquen en un gesto que humaniza a Cristo y diviniza a Francisco.

¿Qué se buscaba con el gesto? ¿Por qué las manos de Cristo y Francisco se tocan? ¿Se persigue convertir a Francisco en una reliquia del propio Jesús? Recordemos que existía un valor añadido en aquellos artefactos sagrados en los que se verificara que hubieran estado en contacto físico con la matriz, esto es, tocados del original. Luisa Elena Alcalá nos recuerda que “las copias de las imágenes milagrosas tocadas del original podían transformarse en milagrosas y originar nuevos cultos. La situación paradójica de las copias [...] era precisamente esa, que dependían de otra imagen para su identidad y que, sin embargo, si iban a funcionar debían ser independientes de ella”²⁶. Por lo tanto, el hecho de que Francisco y Cristo se toquen implica la conversión del primero en reliquia del segundo y dota al grabado de Galle de una gran trascendencia simbólica llena de intenciones que, además, enlaza con la nueva forma de acercamiento hacia la imagen sagrada que propugnaba la *devotio moderna*. El origen de esta original solución hemos de rastrearlo en los intentos franciscanos por equiparar a su santo fundador con el propio Cristo a través de los textos. Gracias a la imprenta va a recuperarse

²⁰ Hans Jonas, *El principio vida: hacia una biología filosófica* (Valladolid: Trotta, 2000), 222.

²¹ Jonas, *El principio vida*, 223.

²² Aldilene Marinho Cesar, “Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato - Séculos XIII-XVI”, *Ars Historica* 2 (2010), 11.

²³ Hemos de citar que la transformación de la imagen no es exclusivamente capuchina. Sirvan como botón de muestra las representaciones del santo conservadas en el convento romano de San Pietro in Montorio, regentado por los Hermanos Menores Recoletos. Para este particular véase Silvia Canalda Lobet, *Francisco de Asís en san Pietro in Montorio. Los frescos de la Real Academia de España* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, 2019).

²⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. Tomo 2, vol. 3* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), 529.

²⁵ De esta serie se conserva una primera edición, fechada hacia 1585, que fue censurada y corregida por parte del provincial de los Países Bajos. Véase: Servus Gieben, “Philip Galle’s original engravings of the life of St. Francis and the corrected edition of 1587”, *Collectanea franciscana* 46 (1976), 241-307.

²⁶ Luisa Elena Alcalá, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de las vírgenes negras”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, eds. M. Cruz de Carlos Varona et al. (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 184.

un manuscrito de finales del siglo XIII, el *Libro de las Conformidades* del fraile menor y profesor de teología Bartolomé de Pisa. Sin embargo, esto desató una verdadera controversia en torno a la consideración de san Francisco. En este “clásico olvidado de la espiritualidad franciscana”, como lo denomina en un revelador estudio William J. Short²⁷, se proponen cuarenta similitudes entre la vida de Jesús y la del santo de Asís lo que provocó, en las décadas centrales del siglo XVI, una fuerte controversia que llegó a implicar al propio Lutero y a su discípulo Erasmo Alber de Bruchenbrücken. Este último publicó en 1542 una mordaz crítica de las *Conformidades* que tituló *El bufón de los monjes descalzos*, donde se las consideraba como un claro ejemplo de las exageraciones de la devoción católica a los santos. Este polémico tratado provocó el renacer de la obra de Pisa al igual que un sinfín de réplicas a favor y contrarias que se desarrollaron hasta bien entrado el siglo XVIII y en un marco geográfico global con ejemplos en Alemania, Francia, Flandes o Inglaterra.



Fig. 6. Philippe Galle, *Stigmatum origo sumaeqz sa(n)ctimoniae paradigmata*, 1587, grabado al aguafuerte y buril. 16 x 24 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1456.

Los ciclos grabados de la vida de san Francisco se sitúan en este campo de batalla donde el fuego cruzado entre defensores y detractores de la obra de Pisa era incesante. Desde su ámbito, la imagen cumpliría una función ilustrativa. No obstante, debemos incluir otra variable que se encontraba muy presente en el sustrato mental de la época. Europa estaba experimentando una intensa crisis visual. Stuart Clark²⁸ plantea algo diametralmente opuesto al discurso del poder totalizador de la visión afirmando que, entre 1430 y 1670, Europa sufría una crisis de la hegemonía ocular y no como un rechazo a esta, sino entendida como una falta de confianza en su poder. La teoría visual se basaba en un modelo aristotélico donde se privilegia-

²⁷ William J. Short, “A Neglected Classic of Franciscan Spirituality: The Book of Conformities of Bartholomew of Pisa”, *Berkeley Journal of Religion and Theology* 2 (2016), 75-98.

²⁸ Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

ba el sentido de la vista por encima de los demás. Lo que comenzó siendo un proceso claro, racional y consistente se tornó en vulnerable ante los errores de malentendido y corrupción moral. La percepción visual cambiaba según el estado corporal del espectador, donde una enfermedad ocular provocaría una distorsión o alteración; incluso su estado mental, al que podría atribuirse desequilibrios y perturbaciones dentro de la facultad de la imaginación. Por ende, la complejidad de la experiencia visible se acentuaba pues, en este caso, la vista ya no requería de la existencia de un objeto para ser visto. Esas ilusiones o efectos ópticos, tan en boga en la magia natural del momento y que provocativamente Francis Bacon incluía en lo que llamaba casas de los engaños de los sentidos, se erigieron en uno de los temas más significativos del debate religioso, filosófico y moral: la confusión del espectador. Esta confusión entrañaba un gran peligro, ya que la duda ante la fiabilidad de su percepción podía hacer que los espectadores descartaran la verdad espiritual como una aparición fingida: la incertidumbre sobre el estado de la Resurrección y la ambigüedad en tanto en cuanto su experiencia visual eran imágenes complicadas que desafiaban su propia respuesta.

Al igual que la vista sufrió una gran crisis en la Modernidad, por su parte, el tacto ya era considerado apto y consistente siendo un sentido humilde. Sin embargo, también padecía una negativa cara opuesta, pues el contacto podía conducir al vicio y la lujuria. Lejos de ser un tema totalmente claro, existen multitud de consideraciones paradójicamente opuestas que lo relacionaban con la Salvación, a la cual se llegaba, indefectiblemente, a través del tacto, como se deduce de los evangelios de Marcos y Lucas.

La relación ambigua del ver y tocar fue tratada por los teólogos medievales. Niklaus Largier analiza el tratado de Gerson *De probatione spirituum* detectando una desconfianza ante la experiencia sensorial y, de forma particular, ante la táctil, por lo que pretende demostrar cómo durante la Edad Media existieron tradiciones espirituales que ubicaron al tacto en una posición elevada de la jerarquía de los sentidos en contraposición a otras que lo relacionaron con el pecado de la carne²⁹. Según Largier, el encuentro con lo divino no sería exclusivamente visual sino también como realidad táctil. De ahí que ilustre sus consideraciones a través del *Soliloquium de arrha animae* de Hugo de San Víctor donde tacto y gusto aparecen privilegiados³⁰ en tanto en cuanto son camino hacia la experiencia divina, contrariamente a la mayoría de los Padres griegos que encuentran en la vista la experiencia más sublime³¹.

Sin embargo, la problemática que sufrirá posteriormente la visión no será la única, pues el propio tacto y su retórica, como ya adivinara Largier, experimentarían una escisión –tocar o no tocar– a través de dos pasajes elementales: el *Noli me tangere* de la Magdalena y la Duda de santo Tomás. Ambos son la prueba de la controversia de la búsqueda de la fe a través de los sentidos en una jerarquía específica donde el tacto, como hemos visto, sería el vehículo para llegar a la Salvación³².

Por lo tanto, el contacto entre Francisco y Cristo del grabado de Galle respondería a toda esta casuística sensorial de trasfondo profundamente alegórico y, aunque no pueda hablarse de una total codificación de la escena, sí es cierto que este gesto táctil sería empleado en más de una ocasión. Justus Sadeler lo interpretará en *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, de hacia 1600 y su modelo motivará manifestaciones verdaderamente fascinantes. En el departamento de manuscritos

²⁹ Niklaus Largier, “*Tactus spiritualis*. Remarques sur le toucher, la volupté, et les sens spirituels au Moyen Âge”, *Micrologus* 13 (2005), 233-49.

³⁰ Recordemos que el propio Aristóteles afirmaba que “la facultad del gusto es una forma de tacto”: Aristóteles, *Del sentido y lo sensible. De la memoria y del recuerdo* (Buenos Aires: Aguilar, 1980), 42.

³¹ Claudia Puebla, “La valoración del tacto como recurso retórico en las imágenes de la Edad Media. Los ejemplos emblemáticos del *Noli me tangere* y *La duda de santo Tomás*” (Trabajo Fin de Máster, Universitat de Lleida, 2016), 138, <http://hdl.handle.net/10459.1/59761>.

³² Erin E. Benay y Lisa Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas* (Londres: Routledge, 2015). Aquí se interpretan estos pasajes en clave sensorial e insertándolos en el farragoso terreno de la lucha de géneros proponiendo como la mujer, encarnada en la figura de María Magdalena, no pudo tocar a Cristo Resucitado, prueba pericial que sí le estuvo confiada a santo Tomás quien, como hombre, comprobó la veracidad de la llaga del costado de Jesús tocándolo con sus propios dedos.

de la Biblioteca de la Academia de Ciencias de la República de Lituania se conserva un manuscrito que contiene una pieza musical junto a grabados en cobre con escenas de la vida de san Francisco de Asís muy probablemente del pintor y grabador francés Jean Messenger (fig. 7). Fechada hacia 1626, el exlibris atestigua el vínculo entre el manuscrito y los Sapiegos, una familia noble del Gran Ducado de Lituania. En el folio cuarenta se muestra la estigmatización del santo con una traducción al polaco del título de lo representado, así como una descripción de lo que sucede. El ademán, es cierto, puede evocar el grabado de Galle, aunque aquí la solución es más original: el Cristo seráfico aparece de frente mientras que Francisco lo hace parcialmente de espaldas. Su mano izquierda ya no roza la de Jesús, sino que descansa en ella, lo toca abiertamente, mientras que la derecha se apoya en su torso concretamente ocultando la llaga del costado. Esta actitud adquiere una gran significación simbólica dado que en su referente visual³³, el grabado de Sadeler, se trata de una escena espejo donde es la mano derecha de Francisco la que toca la izquierda de Cristo mientras la siniestra descansa en su pecho ocultando la llaga que, en este caso, se encuentra en el flanco contrario³⁴. Esta alternancia en cuanto a la ubicación de la llaga costal, consecuencia natural de la impresión del negativo al positivo, paradójicamente motiva alguna que otra controversia en el seno de la tratadística de arte ya en el siglo XVIII.



Fig. 7. ¿Jean Messenger?, *Estigmatización de san Francisco*, hacia 1626. Lituania, Biblioteca de la Academia de Ciencias.



Fig. 8. Salvatore Vitale, *Teatro serafico delle stimate di Christo, imprresse nel santo, immacolato, e virginal corpo del glorioso padre san Francesco* (Florencia: Per Zanobi Pignoni, 1629), 98. Los Ángeles, Getty Research Institute.

³³ Aunque existen distintas versiones de la serie de Galle, nos parece ciertamente elocuente la de Thomas de Leu, publicada en 1602 y 1614, en el sentido que la forma de representar la estigmatización sería hipotéticamente el germen visual de la escena ideada por Vitale que abordaremos a continuación, donde el contacto físico entre Cristo y Francisco es evidente a la par que desconcertante. Véase Claudio M. Strinati y Simonetta Prospero Valenti Rodino, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (Roma: Quasar, 1982), 179-84.

³⁴ En interpretaciones posteriores, la ocultación de la llaga de Cristo desaparecerá como se aprecia en la obra de Matthaeus Hemer *Vita et admiranda historia Seraphici S.P. Francisci*, de 1694, quien la inserta en la composición en el flanco derecho.

La literalidad de la representación se esfumaba y solo la presencia del Cristo seráfico es suficiente para reconocer qué estaba pasando. Tres años más tarde de la estampa de Messenger se publicaba en Florencia *Teatro serafico delle stimmate di Christo* del sacerdote, teólogo y predicador de la Regular Observancia Salvatore Vitale. La página noventa y ocho se ilustra con un grabado de la estigmatización claramente ambiguo (fig. 8). Jesús ya no se encuentra en el aire ni crucificado; ahora pisa el mismo suelo de Francisco, a quien abraza fuertemente. Nada indica la impresión de los estigmas, pero la vehemencia de los gestos y actitudes nos conduce a un plano sensorial, puramente físico. El abrazo y la mirada entre ambos así lo evidencia.

Los cimientos de la tradicional representación del milagro se tambaleaban. Ciertamente es que los estigmas de san Francisco suponen el comienzo de una nueva forma de mística donde la experiencia no es exclusivamente espiritual, sino que va emparejada a fenómenos y transformaciones que son físicos. Ahora, con esta mutación, se buscaba una representación persuasiva del pasaje, tanto retórica como pictórica³⁵ aunque esto pueda desembocar en controversias figurativas en cuanto al decoro. Un caso sorprendente es el de Filippo Paladini. Y digo sorprendente por la peculiaridad en la forma de plasmar la *Estigmatización de san Francisco* (fig. 9), lienzo que llevó a cabo hacia 1610 para la iglesia de los capuchinos de Messina (Sicilia). La representación es insólita y el contenido profundamente simbólico³⁶, algo que pudo deberse a una petición expresa de los comitentes³⁷. La habitual equiparación entre el santo y Cristo aquí pasa a ser una asimilación, si me apuran, sustitución, pues el cuerpo de Francisco adquiere una morfología de cruz, al modo del crucificado. Sin embargo, lo interesante en este caso es la forma a través de la cual experimenta el milagro. Mientras varios angelotes perforan manos y pies, otro atraviesa su costado con una lanza. Francisco no está siendo estigmatizado, sino que sufre alegóricamente una crucifixión.

Es sintomático cómo esta representación se encuentra totalmente ajena a la habitual iconográfica de la escena que se adopta en la pintura manierista de la región donde está codificada de acuerdo con la tradición oficial desde el siglo XIII³⁸. No obstante, el lienzo de Paladini será un referente claro para otra representación de mano de Giovanni Fulco que, con total seguridad, tuvo que contemplarlo. Su boceto se conserva en el British Museum³⁹ (fig. 10) y muestra al santo de forma similar: un grupo de ángeles lo están crucificando a la par que otro ángel clava su lanza en el costado derecho. La retícula del dibujo indica su transferencia a una obra mayor que identificamos con el simulacro custodiado en la iglesia de santa Maria della Lettera en Torre Faro (Messina), procedente del templo de santa Clara, para el cual fue ejecutado⁴⁰. A pesar de lo excepcional de esta forma de representación hemos de recordar que, ya en el siglo XIII, se cita una suerte de crucifixión del santo de Asís en la encíclica epístola del hermano Elías. Sin embargo, el riesgo interpretativo que entrañaba la escena provocaría el desuso, si no rechazo, de esta forma tan alejada del decoro oficial.

³⁵ Arnold I. Davidson, "Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata", *Critical Inquiry* 35 (2009), 455, <https://doi.org/10.1086/600094>.

³⁶ Federico Zeri y Francesca Campagna Cicala, *Messina. Museo Regionale* (Palermo: Novecento, 1995), 111.

³⁷ Teresa Pugliati, "San Francesco Stigmatizzato di Filippo Paladini el Museo Regionale si Messina", en *Francescanismo e cultura nella provincia di Messina*, eds. Carolina Miceli y Agostina Passantino (Palermo: Biblioteca Francescana, Officina di Studi Medievali, 2009), 270.

³⁸ Alessandra Migliorato, "«Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno/ da Cristo prese l'ultimo sigillo / che le sue membra due anni portarno». San Francesco stigmatizzato in due dipinti cinquecenteschi di nuova attribuzione", en *Francescanismo e cultura nella provincia di Messina*, eds. Carolina Miceli y Agostina Passantino (Palermo: Biblioteca Francescana, Officina di Studi Medievali, 2009), 173.

³⁹ En el margen inferior del dibujo aparece una inscripción que reza "B Murillo f" mientras que en el reverso puede leerse "Giovanni Fulcho", "N 166". Aunque esta obra se aleje de los dibujos del sevillano, nos resulta sugerente la incorporación de esta referencia, quizás de mano de algún coleccionista, y en esta precisa iconografía, siendo de sobra conocida la estrecha relación del pintor con capuchinos hispalenses. Agradezco a Pablo Hereza sus acertadas indicaciones sobre este particular.

⁴⁰ *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX* (Messina: Presso Giuseppe Pappalardo, 1821), 165. Al semblar a Fulco se cita que "de sus óleos tenemos la *Estigmatización de san Francisco* en S. Clara" (traducción del autor).



Fig. 9. Filippo Paladini, *San Francisco estigmatizado*, hacia 1614, óleo sobre lienzo. 265 x 164 cm. Messina, Museo Interdisciplinare Regionale, inv. 1020. “Su concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Museo regionale interdisciplinare di Messina”. Queda expresamente prohibida la reproducción o duplicación a través de cualquier medio, técnica o procedimiento.



Fig. 10. Giovanni Fulco, *San Francisco*, 1620-1680, pluma y tinta marrón, con aguada marrón, sobre tiza roja. 27,6 x 18,9 cm. Londres, The British Museum, 1984, 0724, 22. © The Trustees of the British Museum.

La representación de san Francisco en los tratados artísticos: paradojas visuales

Uno de los pretendidos objetivos de los tratados artísticos fue el de asesorar a los artífices en la correcta representación de las historias sagradas. Sin embargo, tal autonomía motivará distintas casuísticas sometidas a un interminable debate estético y decoroso. En su célebre *Arte de la Pintura*, Francisco Pacheco aborda las representaciones de san Francisco en el capítulo XIV de las *Adiciones*, donde dictamina, secundando a Boverio, que el hábito original que utilizó fue el capuchino, preocupándose, además, por dos aspectos concretos: fisonomía y llagas. En cuanto al primero, en la correcta plasmación de su verdadero retrato del

natural considera que los pintores “italianos llegan más a la verdad”⁴¹. De mayor interés son los párrafos dedicados a la manera en que se han de pintar las llagas en manos, pies y costado pues, como refiere, es en este aspecto donde “comúnmente faltan los pintores”⁴². Tras aludir a lo descrito en el texto canónico de Buenaventura, probar la veracidad del asunto y reseñar algunas personalidades que han dedicado escritos a ello, introduce un colofón crítico a manera de invectiva replicando que

si las pinturas han de testificar la verdad ¿por qué Bartolomé Carducho, siendo tan gran pintor, en san Gerónimo de Madrid, en la segunda capilla a mano derecha, pintó, año 1600, en las palmas de las manos de san Francisco recibiendo las llagas, las puntas de los clavos, como yo lo he visto año 1625, debiendo pintar las cabezas, conforme testifica la Historia?; cosa que, si yo fuera su hermano, hubiera reparado fácilmente, por su reputación y por ser cuadro tan valiente⁴³.



Fig. 11. Bartolomé Carducho, *San Francisco en éxtasis*, 1600, óleo sobre lienzo. Madrid, colección Santamarca.



Fig. 12. Vicente Carducho, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, 1604, dibujo sobre papel agarbanzado verjurado, pincel, tinta y aguada pardogrisácea y realces de albayalde. 26,2 x 14,5 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/13/1/44.

⁴¹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2009), 698.

⁴² Pacheco, *Arte de la pintura*, 581.

⁴³ Pacheco, *Arte de la pintura*, 700.

Efectivamente, en este lienzo (fig. 11), ahora conservado en la colección madrileña Santamarca, los clavos aparecen al contrario de como dictan las fuentes, aspecto que fue utilizado por Pacheco para atacar indirectamente al hermano del pintor, Vicente Carducho quien, por esos años, ya configuraba un texto clave en la tratadística de arte, los *Diálogos de la Pintura*.

En este texto, impreso en 1633, comprobamos que Carducho es muy escueto acerca de la imagen de san Francisco, pero llama la atención sobre un modo específico de representación: cuando se pinta al santo con alas y levantado en el aire. Aunque se considera tema de teólogos y doctos, es porque estos santos fueron llamados ángeles “y que pinten al seráfico Patriarca San Francisco con ellas, es porque el Ángel que vio el Evangelista San Juan en su Apocalipsis en el Oriente con la señal de Dios vivo [...] lo entienden a la letra por san Francisco”⁴⁴. Tal afirmación justificaba la presencia de un Francisco elevado y así aparecerá en ciertas obras de su mano. Quizá la más conocida sea la inaudita⁴⁵ estigmatización conservada en el hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de Madrid, ahora fechada entre 1628 y 1636⁴⁶, donde, al contrario de otras soluciones vistas anteriormente, ya no es Cristo quien baja a conceder el milagro a Francisco, sino que es este quien se eleva hasta llegar al crucificado. La composición muestra una gran proximidad entre ambos y con un ademán en el que se adivina que sus manos llegarán a tocarse. Algo similar sucede en el retablo relicario procedente del convento de san Diego de Franciscanos Descalzos de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de Escultura. Es elocuente cómo Carducho, en una fecha cercana al lienzo anterior, utiliza la misma solución en la que el santo se va elevando, esta vez, a través del canal de luz que irradia Cristo. Finalmente, en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, encontramos un dibujo donde san Francisco se encuentra elevado del suelo y, ahora sí, observamos la presencia de las alas (fig. 12). Resulta curioso cómo este modelo se extrapola de una manera mimética en el lienzo del pintor limeño Francisco de Escobar titulado *Profecía de la venida de san Francisco y su retrato anticipado* conservado en el convento de san Francisco de Lima (Perú) y fechado en 1671. La morfología angélica de Francisco se ha puesto en relación con una de las ilustraciones de la obra de Juan de las Llagas *Triumphos de la Sancta Evangelica pobreza en la religión Seraphica de Nuestro Padre San Francisco*, publicada en Lisboa en 1625⁴⁷. No obstante, consideramos que la relación entre el dibujo de Carducho y el lienzo de Escobar tuvo que ser más directa. Sobradamente conocida es la influencia de la obra del pintor florentino en la pintura limeña⁴⁸, pero el parangón con el lienzo de Escobar lo evidencia Francisco Stastny a través del *San Diego de Alcalá* de la Tercera Orden Franciscana en Lima, cuyo modelo establece para el san Francisco en levitación⁴⁹. De este modo, el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de España podría tratarse de un boceto para la creación del citado cenobio franciscano de Lima, aunque su iconografía claramente muestre a un san Francisco alado.

El resto de las representaciones del santo relacionadas con Carducho perpetúan el canon tradicional, lo que viene a demostrar la reflexión de Martin Jay en su obra *Campos de fuerza* sobre las consideraciones de Norman Bryson en *Word and Image*, pues lo que este último denomina “la disminución de la función

⁴⁴ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Imp. Francisco Martínez, 1633), f. 115v.

⁴⁵ Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2001), 172.

⁴⁶ Véase José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli, “Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras”, *BSAA. Arte* 88 (2022), 173-204, <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.173-204>.

⁴⁷ Ewa Joanna Kubiak y Pawel Drabarczyk, “Virgen Alada y los Santos Angélicos en la iconografía del arte colonial latinoamericano”, en *Los ángeles en el arte. «A la sombra de tus alas» (Sal 36)*, coords. María Cristina Velardi Nochebuena y Ewa Joanna Kubiak (Puebla: Benemérita Autónoma Universidad de Puebla, 2014), 148-149.

⁴⁸ Luis Eduardo Wuffarden, “‘Mirar sin envidia’. Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del virreinato del Perú”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fondo Cultural Banamex, 2008), 668-9.

⁴⁹ Francisco Stastny, “Vicente Carducho y la escuela madrileña en América”, en *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, eds. Margarita Guerra Martinière, Oswaldo Holguín Callo y César Gutiérrez Muñoz (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2002), 1033, <https://doi.org/10.18800/9789972424724.077>.

discursiva de la pintura, su capacidad para contarle una historia a la masa iletrada, a favor de su función figurativa, significó la creciente autonomía de la imagen de cualquier propósito extrínseco⁵⁰.

A pesar de sus consideraciones, Carducho escurre el bulto al declarar que “quien quisiere en esta materia discurrir, y saber de muchos autores deste parecer, lean el tratado historial que hizo de las llagas de nuestro Seráfico san Francisco el Reverendo Padre Fr. Antonio Daza, que allí lo dice con los fundamentos convenientes a tales materias y a quien yo me remito”⁵¹. El texto al que se refiere el tratadista no es otro que la *Historia de las llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, publicado en Madrid en 1617, donde se trata el tema de modo extenso. Aunque Daza coincide con los relatos canónicos del santo en la forma de las llagas, incide en su carácter milagroso “no pudiendo ser hechas por arte ni por naturaleza y meditación, ni por otra alguna industria humana”⁵². Cordelia Warr incide en que “la principal estrategia de Daza para disipar cualquier posible duda sobre la singularidad y el carácter milagroso de los estigmas de Francisco es remitirse a un abanico de fuentes lo más amplio posible. Se preocupa de incluir no solo a los autores franciscanos, de los que se podría esperar razonablemente que apoyaran esta línea de argumentación, sino también a escritores que pertenecían a otras órdenes religiosas”⁵³.

Nos encontramos, entonces, ante una paradoja en la cual se intenta dotar de carácter milagroso a algo que posee una naturaleza física férrea y manifiestamente perceptible por los sentidos. La legitimidad de las representaciones entronca con una cuestión crucial del arte sacro, a saber, la representatividad de lo invisible, un antiguo debate que se reaviva en el siglo XVI tras la ofensiva protestante. La consideración de Trento de la imagen como fundamento didáctico será recogida por los dominicos cuya respuesta remite a la primitiva función simbólica de las imágenes. Analizando el caso de la defensa de los estigmas de santa Catalina de Siena, Bartolomei afirma que para evitar la ambigüedad en las representaciones habría que instruir a los pintores pues

Es justo informar al piadoso lector que los franciscanos, estrictamente hablando, también estarían en falta porque ni siquiera los de San Francisco están pintados como fueron y como estaban en el sagrado cuerpo de él, pues como atestigua San Buenaventura que escribió su Vida, en el capítulo XIII de aquella, y el Papa Alejandro IV en dos breves que envió sobre dichos estigmas, también afirma que san Francisco tenía una herida en el costado pero, sin embargo, en las manos y en los pies no tenía heridas, sino solo divinos y milagrosos clavos de carne⁵⁴.

De nuevo la imprecisión visual del milagro franciscano lleva a la orden a ser ejemplo de una actitud errónea frente a la autoridad de la imagen del santo, monopolizada en el texto de san Buenaventura. Todo intento de justificación será polémico y la batalla dialéctica así lo corrobora. Ya hemos referido la controversia que generó el *Libro de las Conformidades* de Pisa entre los siglos XVI y XVIII. Sin embargo, los autores católicos no se dejaron intimidar por las críticas protestantes produciendo réplicas cada vez de mayor elaboración. Es el caso de la obra del fraile Pedro de Alva *Prodigio de la Naturaleza*, publicada en 1651 (fig. 13), en la cual se citan tres mil setecientos veintiséis conformidades entre la vida de Cristo y Francisco⁵⁵, un auténtico “homenaje barroco” a la figura del santo de Asís⁵⁶, que nos orienta a un contexto afín pero lejano: el Nuevo Mundo.

⁵⁰ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 227.

⁵¹ Carducho, *Diálogos de la pintura*, f. 115v.

⁵² Antonio Daza, *Historia de las llagas de nuestro Seráfico Padre San Francisco* (Madrid: Imp. Luis Sánchez, 1617), f. 46v.

⁵³ Cordelia Warr, “Proving Stigmata: Antonio Daza, Saint Francis of Assisi and Juana de la Cruz”, *Studies in Church History* 52 (2016), 289, <https://doi.org/10.1017/sc.2015.16> (traducción del autor).

⁵⁴ Alessandra Bartolomei Romagnoli, “Un trattatelo cinquecentesco in difesa delle stimmate di Caterina da Siena”, *Archivio italiano per la storia della pietà* XXVI (2013), 200 (traducción del autor).

⁵⁵ El frontispicio de la publicación, obra de Juan de Noort, supone una de las defensas visuales más férreas del paralelismo establecido entre las figuras de Cristo y san Francisco. Véase: De Carlos Varona, “Ante Obitum Mortuus”, 186.

⁵⁶ Short, “A Neglected Classic of Franciscan Spirituality”, 91.

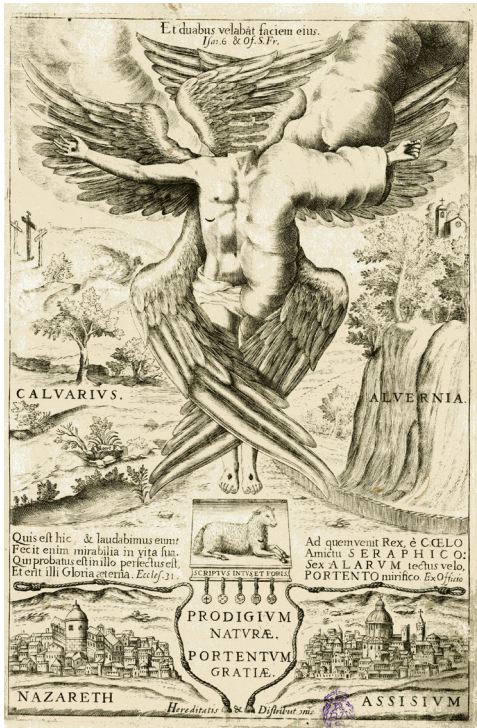


Fig. 13. Juan de Noort, frontispicio de la obra *Naturae Prodigium gratiae portentum* de Fray Pedro de Alva y Astorga, 1651, 26,8 x 17,5 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, GR-0393.

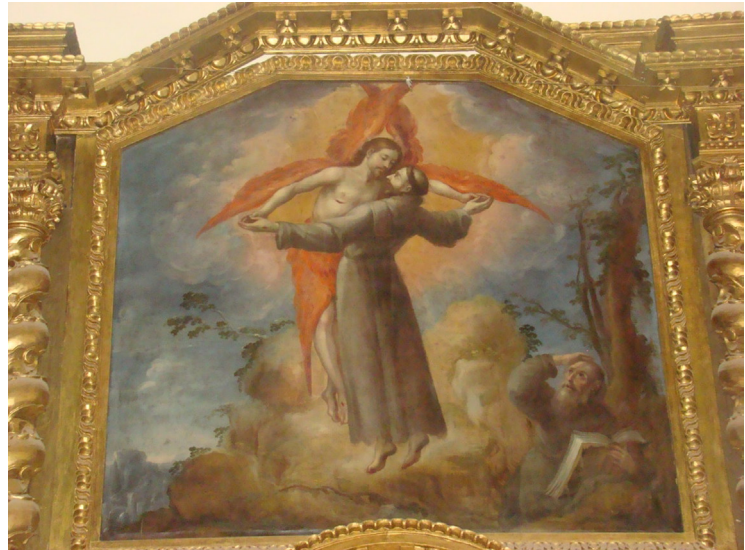


Fig. 14. Pascual Pérez (atrib.), *Estigmatización de san Francisco*, primera mitad del siglo XVIII. Ciudad de Puebla, Parroquia de San Miguel Canoa. © Tacho Juárez Herrera.

En un sugerente estudio, Myers y Roberts aluden a la presencia franciscana en América y a la utilización de grabados flamencos e italianos para evangelizar a los nativos. Basándose en la noción de variaciones creativas expuesta por la profesora Bargellini, señalan que “la singular adaptación andina consistente en ponerle alas a san Francisco fue un invento creativo inspirado en los dioses alados de los nativos andinos y la abundancia de coloridas aves nativas”⁵⁷. La obra de Alva y Astorga influirá también en estas imágenes de Francisco en el aire. El teólogo pasó gran parte de su vida en Perú y a pesar de su regreso a Europa hacia 1640, su presencia “estaba viva en el virreinato del Perú a través de sus alumnos y publicaciones y a través de la enseñanza de los eruditos [...]. En Cuzco, en la biblioteca del convento se guardaban ejemplares de los libros de Alva y Astorga, y cada uno de ellos ofrece alguna imagen de Francisco volando...”⁵⁸. Es posible que, debido a la asimilación angélica de Francisco, la representación de su imagen adquiriese la facultad de volar y diera alas –nada más apropiado– a los artistas para incluirla en su escena principal. Así, contemplamos un san Francisco que se eleva hacia el serafín en diversas pinturas de Guanajuato: en el sotocoro del templo del exconvento de San Diego, en el homónimo en Ciudad de León o el de san Francisco de Asís en Celaya. Sin embargo, ese afán de emulación para con Cristo llevará a estos artífices a hacer tocar sus manos. Sirvan como botón de muestra el simulacro del altar de la Virgen de la Luz en el templo de la Profesa en Ciudad de México o el de la parroquia de san Miguel Canoa en Puebla (fig. 14). A pesar de la distancia, tanto cronológica como geográfica, entre el grabado de Galle, la estigmatización del hospital de la VOT

⁵⁷ Diana Myers y Bennett Roberts, “Francis in the Sky”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 113 (2018), 207, <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2018.113.2661>.

⁵⁸ Myers y Roberts, “Francis in the Sky”, 211.



Fig. 15. Fray Juan Ricci, *Éxtasis de san Francisco*, hacia 1657-1658, óleo sobre lienzo. 240 x 135 cm. Catedral de Burgos.

ber sido eludido en favor de un enfoque más personal, incluso sensual. El tacto, tanto divino como insistentemente material, parece ser el tema: Ricci no solo enfatiza el contacto físico entre el santo y el serafín; el artista también destaca las superficies de la pintura⁵⁹.

Prokop apela a la intención de esta representación que, más que incitar miedo o asombro, nos lleva a la adoración, tal y como enfatiza la actitud del hermano Leo. “Tal vez esta imagen era demasiado personal, su intensa expresión de unión con lo Divino –los ojos muy abiertos y fijos del santo, la unión ensangrentada de sus palmas– de alguna manera desagradable para los canónigos de la catedral. [...] les resultaba ofensivo”⁶⁰. Nos encontramos, de nuevo, con una interpretación ambivalente.

En su magnífico libro, Chatterjee destaca precisamente este aspecto controvertido, el cuerpo de Francisco como libro y como artefacto elaborado, de naturaleza profundamente ambivalente⁶¹. Es en este terreno ambiguo, contradictorio e indeterminado donde introduciremos una cuestión peliaguda, antes esbozada, a través de las páginas de un texto capital rubricado por Antonio Palomino: *El museo pictórico y escala óptica*, obra considerada como una de las fuentes más importantes para el estudio de la pintura barroca española. Acercando el ascua a nuestros intereses, es curioso cómo el tratadista español sitúa las llagas en el epicentro de la representación de san Francisco, siendo una “metáfora instrumental”⁶² que determina la identidad de su figura. No obstante, ofrece al lector una disyuntiva tentadora acerca de la llaga del costado, concretamente su ubicación, aludiendo a dos particulares, uno abierto y otro enigmático. El primero de ellos

⁵⁹ Ellen Prokop, “Fray Juan Ricci, Mateo Cerezo the Younger, and the Commission to complete the Retrochoir of the Cathedral of Burgos”, *Hispanic Research Journal* 5 (2007), 421, <https://doi.org/10.1179/174582007X245285> (traducción del autor).

⁶⁰ Prokop, “Fray Juan Ricci”, 422 (traducción del autor).

⁶¹ Chatterjee, *The living icon*, 172-3.

⁶² Antonio Acisclo Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo I (Madrid: Por Lucan Antonio de Bedmar, 1715), 61.

es “si la herida del costado de Cristo nuestro bien fue en el lado derecho o en el izquierdo”⁶³; el segundo la correspondencia con la llaga de san Francisco. Lo interesante es que utiliza la imagen paradigmática del santo para evidenciar que la llaga de Jesús debe situarse en el flanco izquierdo manifestando que “Y siendo impresión, es forzoso inferir que Christo nuestro bien tiene la herida en el costado siniestro; pues éste llegando a imprimirse cara a cara, corresponde al lado derecho del recipiente, y no por eso deja de ser legítima, y puntual efigie de su original, como no lo deja de ser la estampa que se imprime en un papel”⁶⁴.

Tales apreciaciones no dejan de sorprender pues el propio término impresión relacionado con la estigmatización es muy elocuente. Dada la naturaleza tangible del milagro, la dificultad de los pintores radicaba en cómo representar el proceso físico y, desde Giotto, se utilizaron rayos de luz. Arnold Davidson considera que son una completa innovación del artista italiano pues, a través de ellos, se diviniza a Francisco. A partir de este momento se convertirían en una modalidad de transmisión que captura con precisión una sensación de impresión mientras que, al mismo tiempo, enfatiza pictóricamente que estas impresiones son sobrenaturales⁶⁵. Lo desconcertante es que Giotto altera la direccionalidad de estos rayos en las distintas representaciones de la estigmatización, a saber, tanto en la basílica de Asís como en la obra del Museo del Louvre (fig. 16), el rayo que emerge de la mano derecha de Cristo conecta con la mano izquierda de Francisco. Sin embargo, en una plasmación más tardía sita en la iglesia florentina de santa Croce, paradójicamente, el artífice conecta sendas manos diestras y siniestras sin una aparente explicación.

Tal problemática será recogida en un tratado posterior a Palomino, el del teólogo y predicador mercedario Juan Interián de Ayala. La obra en cuestión es *El Pintor cristiano y erudito* cuya primera edición latina fue impresa en 1730 teniendo que esperar a la traducción castellana de manos de Luis Durán y Bastero hasta 1782⁶⁶. Interián glosa esta controversia otorgándonos su juicio acerca de la misma: “Pero yo, que soy de parecer de no apartarnos fácilmente de las cosas, y costumbres que están ya recibidas, pienso de muy distinta manera, y afirmo, que el Señor recibió aquella herida tan admirable, no en el costado izquierdo sino en el derecho; [...] Muéveme a sentir así, el uso invariable



Fig. 16. Giotto di Bondone, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, 1300-1325, temple sobre tabla. 313 x 163 cm. París, Musée du Louvre, INV 309. © 2013 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado.

⁶³ Antonio Acisclo Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo II (Madrid: Por la viuda de Juan García Infançon, 1724), 222.

⁶⁴ Palomino, *El museo pictórico*, tomo II, 223.

⁶⁵ Davidson, “Miracles of Bodily Transformation”, 470.

⁶⁶ Véase al respecto María Antonia Argelich Gutiérrez, “El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado” (Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2014).

de las Imágenes, y de los Pintores, los cuales, si no me engaño, siempre, o casi siempre [...] lo representan de esta manera”⁶⁷.



Fig. 17. Lucas Emil Vorsterman, *San Francisco recibiendo los estigmas*, 1620, grabado sobre papel verjurado. Washington, National Gallery of Art, 1978.29.6.



Fig. 18. Gianbattista Tiepolo, *Estigmatización de san Francisco*, 1767-1769, óleo sobre lienzo. 278 x 153 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P007096.

Al igual que la ambigüedad visual del estigma, la situación de la llaga del costado se muestra como un tema de complicada interpretación al llevar implícita la veracidad de uno de los signos más relevantes de la Pasión. Un ejemplo elocuente de esta problemática se encuentra en una obra de la centuria anterior, un lienzo de la estigmatización de Rubens y, sobre todo, en su difusión americana. La obra fue realizada hacia 1616 para el altar mayor de la iglesia de los capuchinos de Colonia⁶⁸ (hoy en el Wallraf-Richartz Museum). Sin embargo, ajustaremos nuestro interés en la estampa grabada de Lucas Vorsterman en 1620 (fig. 17). Aunque en la obra original las cabezas de los clavos hacen acto de presencia en manos y pie derecho, la llaga, que se encuentra a la diestra, en el grabado pasa a ocupar el flanco izquierdo. Por ello, basándose en esta ilustración, algunos pintores de los virreinos plasmaron sin discusión alguna esta nueva composición.

⁶⁷ Juan Interian de Ayala, *El pintor christiano, y erudito* (Madrid: Por D. Joachin Ibarra, 1782), 442.

⁶⁸ Thomas L. Glen, “The stigmatization of St. Francis by Peter Paul Rubens”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42 (1981), 136.

En el caso novohispano, Sebastián de Arteaga, cuyo cuadro firmado en 1650 y conservado en el museo de la basílica de Guadalupe altera ciertos elementos siendo uno de ellos la llaga del costado, sugiriéndola en el lado derecho con una sencilla marca carmesí. Disponemos de otra interpretación de mayor libertad en los pinceles de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Ubicada en la iglesia de san Ignacio de Bogotá (Colombia) y con fecha de ejecución posterior a la novohispana, la obra lanza una referencia oblicua al grabado de Vorsterman colocando la llaga de Francisco en la izquierda, haciendo visible la del Cristo seráfico –ahora de mayor configuración angélica– en el derecho, aunque la ambigüedad hace acto de presencia en su catálogo dado que en otra de sus recreaciones del milagro –iglesia de santo Domingo de Tunja (Colombia)– Francisco vuelve a lucir su llaga en la diestra.

De vuelta a la península, en la línea de lo defendido por Palomino y tangencialmente Interián, podemos destacar la estigmatización del veneciano Giovanni Battista Tiepolo (fig. 18). Ejecutada para la iglesia conventual de san Pascual de Aranjuez y fechada entre 1767 y 1769, hoy podemos admirarla en el Museo del Prado. Resulta cuanto menos curioso que aquellos que han abordado esta pintura hayan incidido con mayor profundidad en los valores plásticos y técnicos, incluso estéticos, desdeñando la curiosidad iconográfica que comporta la representación de la llaga en el flanco “equivocado”. Obvia decir que Tiepolo se apoya en las tesis de los textos de estos dos afamados tratadistas, cuyo vínculo con la tradición justifica de por sí esta valentía figurativa⁶⁹.

A modo de epílogo

El control de la imagen de san Francisco ha ido jalonando, a través de los siglos, una gran variedad de manifestaciones tanto visuales como literarias cuyo fin no era otro que legitimar su legado. San Buenaventura monopolizó la representación del santo a través de la escritura siendo Giotto el artífice del ámbito visual. Sin embargo, la vida de las imágenes no se puede encorsetar y se encuentra constantemente expuesta a diferentes contextos y condicionantes que provocan, como así fue, potentes divergencias que llegan a alterar el origen de su testimonio. Los capuchinos, desde su creación, centraron sus esfuerzos para hacer propio el legado de san Francisco y ejercer el control tanto de su imagen visual como el de su más preciado atributo: las llagas. Así, la escena de la estigmatización, un milagro en duda sempiterna, fue adquiriendo unos matices diferenciadores que lo dotaron, por un lado, de una gran autonomía y, por el otro, provocaron problemáticas en el seno del decoro y la correcta representación. Sea como fuere, se afanaron por la defensa de una figura que conformaba su identidad como orden y legitimaron, a toda costa, la veracidad de un milagro único que equiparaba a su santo fundador con el mismísimo Jesucristo.

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES es profesor de Geografía e Historia de la Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla con calificación de Sobresaliente Cum Laude con la tesis “El arquitecto Vicente Traver Tomás (1888-1966)”. Es miembro del grupo de investigación HUM-1030: Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla.

Su interés se centra en las representaciones escultóricas de los siglos XVI y XVII, su proceso de creación, recepción e historia material, a la par que sus condicionantes teóricos, conceptuales y físicos. Ha sido ponente y miembro del comité científico de los congresos internacionales sobre escultura virreinal “Encrucijada”, organizados por el Instituto

⁶⁹ Bien es cierto que la manera en que se representa esta estigmatización se encuentra más cercana a la escena del ángel que sostiene a san Francisco tras el suceso milagroso. Podemos citar como referente remoto el lienzo de Caravaggio, de hacia 1595, hoy en el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut), donde el autor elude cualquier dramatismo en pos de un ambiente sereno y sosegado.

de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México junto a otras importantes instituciones culturales del país como el Instituto Nacional de Antropología e Historia o el Museo Amparo de Puebla de los Ángeles. Ha participado en congresos de distinto alcance con temas que abarcan desde la escultura hasta la pintura o la Teoría del Arte. Ha publicado en revistas como *Temas de Estética y Arte* (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla), *Laboratorio de Arte* (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla) o *Atrio* (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla).

Email: jcperezmorales@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6146-8980>