

“Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus”. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco¹

María Cruz de Carlos Varona
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 18 de junio de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 179-192
ISSN: 1130-551

RESUMEN

Este artículo analiza el ejemplo de las representaciones del cuerpo de San Francisco de Asís en su sepulcro tal y como, según la tradición franciscana, fue contemplado por el papa Nicolás V. Ello permite reflexionar sobre el concepto del cuerpo santo en la sociedad hispana de la época Moderna. El artículo se centra en las pinturas de este tema realizadas por Francisco de Zurbarán hacia 1640-1650, considerándolas no sólo una innovación iconográfica, sino un paso más en la elaboración de la idea del *Alter Christus* y, debido a las peculiares circunstancias de los restos de Francisco, como sustitutas de sus reliquias originales.

PALABRAS CLAVE

Francisco de Zurbarán. San Francisco de Asís. *Alter Christus*. Incorruptibilidad. Reliquias.

ABSTRACT

This article discusses the particular example of the representation of the dead body of St. Francis of Assisi as it was contemplated –according to the franciscan tradition– by Pope Nicholas V in order to explore the concept of the saintly body in Hispanic society of the Early Modern period. The article focusses in the depictions of this subject by Francisco de Zurbarán c. 1640-1650, considering them not only an iconographical innovation, but a further step in the early modern elaboration of the idea of the *Alter Christus* and, due to the particular circumstances of Francis' remains, as substitutes for his original relics.

KEYWORDS

Francisco de Zurbarán. St. Francis of Assisi. *Alter Christus*. Incorruptibility. Relics.

Desde el clásico trabajo de Louis Réau, es bien sabido que la iconografía de san Francisco de Asís sufrió importantes transformaciones con posterioridad al Concilio de Trento. El historiador francés estableció dos etapas en la creación de la imagen del *Poverello*: las que denominó “Giottesca”, básicamente protagonizada por artistas italianos y “Tridentina”, por artistas hispanos y franceses². Efectivamente, la Edad Moderna supuso una época dorada para la iconografía de san Francisco, caracterizada por la interpretación de viejos temas a la luz de un nuevo espíritu, por el predominio iconográfico del

episodio de la estigmatización y por la incorporación de conceptos y temas novedosos³. Algunos de éstos últimos, como la *Consolación angélica* han recibido atención pormenorizada por parte de los estudiosos⁴.

Este artículo propone una reflexión sobre un tema que se incorporó a la iconografía franciscana a finales del siglo XVI, *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V*. Se trata de imágenes del cuerpo del santo tal y como estaba en el sepulcro según la leyenda franciscana, que no suponen tan sólo una novedad iconográfica, sino que permiten reflexionar

sobre otras cuestiones importantes en la mentalidad colectiva de la época. En primer lugar, sobre la creencia en la transformación física de los cuerpos santos tras su fallecimiento y su posterior incorruptibilidad, conceptos cuya expresión visual resultaba, sin duda, compleja. En segundo lugar, las representaciones del cuerpo de san Francisco en el sepulcro suponen un paso más en la configuración de su imagen como la del *Alter Christus*. Este artículo se centra en las realizadas por Francisco de Zurbarán en las décadas de 1640-1650, tratando de clarificar las decisivas aportaciones del maestro extremeño a esta particular iconografía y, a la vez, reflexionar sobre el sentido de estas imágenes.

I. San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V: génesis de un tema

El episodio que representan tuvo lugar, según la tradición franciscana, en 1449 cuando el Papa Nicolás V quiso descender a la tumba donde se hallaba san Francisco en la basílica inferior de Asís. Allí, el Pontífice y sus acompañantes descubrieron el cadáver del santo en pie y con los ojos abiertos, con las heridas de los estigmas todavía sangrantes. El acontecimiento se recogió en una carta dirigida por el Cardenal Astorgio, uno de los acompañantes del Papa, al abad Jacopo de Cavallino pero no se difundió públicamente hasta 1562, en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa, siendo incluido a partir de entonces en las fuentes hagiográficas y franciscanas⁵. Su incorporación al repertorio iconográfico del *poverello* se produjo también por estos años, concretamente en la segunda edición de la *Vita* de Philip Galle (Amberes, 1587)⁶, de la que el grabador Thomas de Leu (1560-1612) realizó una copia que se publicó en París entre 1602-1614.

La representación de san Francisco de Asís en su sepulcro conoció una particular fortuna en el mundo hispánico del siglo XVII. El ejemplo más antiguo del que se tiene noticia es un cuadro pintado por Eugenio Cajés para el claustro del convento de San Francisco el Grande de Madrid antes de 1613, que conocemos por un dibujo preparatorio⁷. Al igual que la estampa de Galle, el cuadro de Cajés formaba parte de un ciclo dedicado a la historia de san Francisco y, por ello, en la representación prima el sentido narrativo, siendo la historia de la invención del cuerpo del santo el asunto principal. Así, mientras uno de sus acompañantes sostiene una antorcha, el Pontífice levanta el hábito de san Francisco, para contemplar los estigmas de los pies. La misma intención narrativa preside la estampa atribuida a Pedro Perret y realizada en 1616 (Fig. 1)⁸. El Pontífice se arrodilla para besar el pie del santo, mientras sus acompañantes rodean el cuerpo, iluminado por seis lámparas que hacen

visibles los estigmas en pie derecho, mano izquierda y costado.

Diversas obras pictóricas y escultóricas realizadas en la década de 1620 prescinden de este sentido narrativo y muestran el cuerpo tal y como, según los textos que describían el acontecimiento, se encontraba en el sepulcro. Así lo hizo Alejandro de Loarte en el cuadro realizado en 1626 para el convento de Capuchinas de Toledo, en el que la primacía del cuerpo-reliquia de Francisco es absoluta, recortándose su figura, situada sobre un plinto como si se tratara de una escultura colocada sobre un nicho o tapiz en el muro (Fig. 2)⁹. Dos lámparas arden a cada uno de los lados, permitiendo contemplar la herida del costado y la del pie que el santo deja ver por debajo del hábito.

También hacia mediados de la década de 1620 se realizaron en el taller de Gregorio Fernández al menos dos esculturas de este tema, conservadas en el convento de las Descalzas Reales de Valladolid y en la parroquia de Santo Domingo de Silos en Arévalo, ésta última procedente del convento de franciscanos menores observantes de la misma ciudad¹⁰.

Mucho más tardía, de la década de 1660, es la escultura realizada por Pedro de Mena para la catedral de Toledo, de la que existen numerosas versiones y copias. Fue a propósito de su estudio cuando Sánchez Cantón, en 1926, identificó por primera vez la correcta iconografía del tema, considerado hasta entonces como *San Francisco en éxtasis*¹¹. Para esta identificación iconográfica, Sánchez Cantón partió de los textos recogidos en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa que describen el aspecto del cadáver del santo que, como se verá, coinciden casi exactamente con la presentación del cuerpo en las pinturas de Zurbarán. A ello se unen testimonios de época, como el de Francisco Pacheco, que hablan de esta escena y demuestran que estaba ya incorporada al imaginario religioso y cultural hispano del siglo XVII, u otros todavía más explícitos como el de fray Francisco Calderón quien en 1679 describió la escultura de Gregorio Fernández en los franciscanos de Arévalo como “una efigie al natural, en la forma que está hoy en el sepulcro, tan perfecta y acabada que es la admiración y devoción de toda aquella tierra...¹²”. Por todo ello, y por las particulares circunstancias del culto al cuerpo y reliquias del santo que analizaré a lo largo de este artículo, asumo aquí plenamente la iconografía propuesta por Sánchez Cantón¹³.

La secuencia de implantación y desarrollo de esta iconografía en la Península arrancarían, pues, en los artistas castellanos (Eugenio Cajés, Gregorio Fernández y Alejandro de Loarte), continuaría en las obras de Zurbarán y, a partir del prototipo creado por éste, en el relieve del coro de la catedral de Málaga de Pedro de Mena, para culminar en la escultura del mismo Mena



Fig. 1. Atribuida a Pedro Perret. Hallazgo del cuerpo de San Francisco de Asís por el papa Nicolás V. 1616. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

para la catedral toledana y sus múltiples variantes y copias¹⁴.

2. El muerto vivo. Una creación zurbaranesca

En las dos décadas centrales del siglo XVII, Francisco de Zurbarán realizó al menos tres representaciones de *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V*. Se consideran obras seguras cuyas las conservadas en el Museo de Lyon (Fig. 3), Museo de Bellas Artes de Boston (Fig. 4) y Museo Nacional de Arte de Cataluña (Fig. 5)¹⁵. Se añaden a este grupo otras dos obras, la variante existente en las Descalzas Reales de Madrid y la réplica que perteneció a la colección Carvalho (Chateau de Villandry, Francia)¹⁶.

En las tres representaciones autógrafas, Zurbarán muestra al santo en la más absoluta soledad, su cuerpo recortándose sobre el fondo neutro del cuadro, en imágenes impactantes de tamaño natural. Nada hay que distraiga al espectador del hecho fundamental del cuadro, que no es otro que la contemplación del cuerpo milagrosamente incorrupto de Francisco. Las obras de Zurbarán



Fig. 2. Alejandro de Loarte. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V 1626. Toledo, convento de Capuchinas.

se ajustan parcialmente a la descripción de la visita papal al sepulcro incluida en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa,

“Estaba en pie, derecho, no allegado ni recostado a parte alguna, ni de mármol, ni de pared ni en otra cosa. Tenía los ojos abiertos, como de persona viva, y alzados contra el cielo moderadamente. Estaba el cuerpo sin corrupcion alguna de ninguna parte, con el color blanco y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del hábito delante de los pechos, como las acostumbran a traer los frailes menores; y viendole así el Papa...alzó el hábito de encima de un pie, y vio él, y los que allí estábamos, que en aquel santo pie estaba la llaga con la san-

gre tan fresca y reciente como si en aquella hora se hiciera¹⁷”

Si las comparamos con los ejemplos anteriores, en seguida advertiremos que las representaciones de Zurbarán se aproximan más al modelo de Alejandro de Loarte que al de Eugenio Cajés o Pedro Perret. Loarte nos presenta una *Vera effigies* del cadáver del santo, al igual que lo hace Zurbarán. Pero el pintor extremeño no se limita a esto, pues en los ejemplares de Lyon y Boston la sombra del santo se recorta sobre el nicho del fondo, a consecuencia de la antorcha que porta el espectador, que ha sustituido al Papa y que es quien ahora “descubre” el cuerpo¹⁸. Se otorga así una participación al espectador que no existía en el cuadro de Loarte y la representación de la figura de tamaño natural posibilita un diálogo directo entre el devoto-espectador y el cuerpo. El arco que rodea a la figura del santo en los ejemplares de Lyon y Boston está pintado con intención ilusionista para crear la sensación de existencia de un nicho en el que se inserta la figura¹⁹.

Zurbarán elimina completamente cualquier elemento narrativo del episodio. En las representaciones de Galle-Leu y de Caxés, el Papa, tal y como refiere el texto de fray Marcos de Lisboa, levanta el hábito del santo para ver los estigmas del pie derecho, mientras en las de Loarte y Gregorio Fernández, es Francisco quien adelanta el pie para permitir al pontífice la contemplación de los estigmas. Así, en todas ellas podemos apreciar las heridas en pies, manos y costado.

En tercer lugar, y marcando una importante diferencia con las restantes representaciones que comentaremos en detalle más adelante, en los cuadros de Zurbarán el santo sólo deja ver la llaga del costado, una pequeña herida apenas perceptible, estando las manos completamente ocultas por las mangas del hábito. El ejemplar de Boston deja ver también los dedos del pie izquierdo por debajo del hábito, aunque no se ven los estigmas. De esta forma, Zurbarán insinúa sutilmente el movimiento del pie mencionado por los textos y presente en las estampas de Galle-Leu y en los ejemplos escultóricos de Fernández, pero sin llegar a mostrarlo.

En las representaciones del cuerpo del santo por Zurbarán llama la atención el rostro de san Francisco, diferente de la mayoría de las representaciones del pintor que lo muestran en vida. En estas últimas, el pintor extremeño muestra al *Poverello* como un penitente de aspecto cadavérico consumido por la mortificación física y espiritual; sin embargo, en los cuadros que representan su cadáver, su rostro es bien distinto: presenta buen color, mejillas y labios sonrosados y ojos luminosos hacia el cielo. Varios testimonios escritos que describen el cuerpo del santo en su sepulcro, contemporáneos a los cuadros de Zurbarán, inciden en este aspecto, que el pintor extre-



Fig. 3. Francisco de Zurbarán. *El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650*. Lyon, Musée des Beaux-Arts, A. 115. ©Lyon MBA / Photo Alain Basset.

meño resalta en sus pinturas. Veamos, por ejemplo, el de Miguel Carvajo, un religioso que pudo contemplar el cadáver en 1636 y que establecía la siguiente diferencia entre el aspecto del cuerpo del santo antes y después de su muerte,

“...no parece muerto, sino vivo. La carne, aunque en la vida era palida, y negra, con todo no esta negra, ni arida, seca ni aspera, sino blanda y de divinissimo color, blanda y delicada como la de un niño. Y ninguno

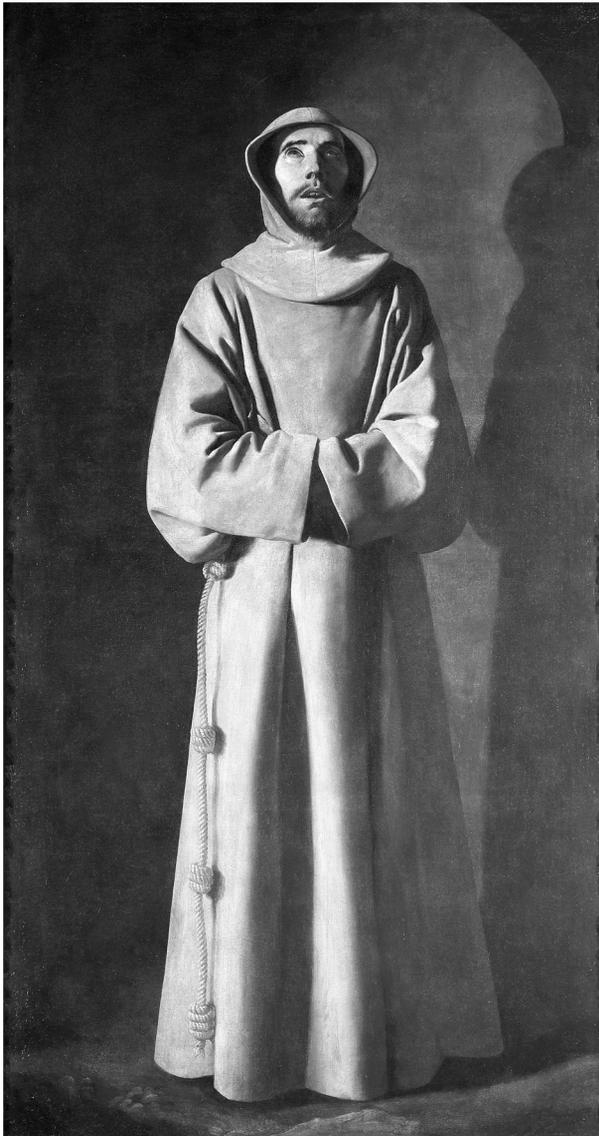


Fig. 4. Francisco de Zurbarán. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650. Boston, Museum of Fine Arts, Herbert James Pratt Fund, 38.1617. © 2009, Museum of Fine Arts, Boston.

se debe admirar de esto, porque de la misma manera quedo al punto que murio, como afirma San Buenaventura...²⁰

Existen numerosos testimonios en la literatura franciscana que exaltan esta contraposición entre el aspecto físico del santo cuando estaba vivo y la apariencia de hombre “vivo” que cobró tras su muerte, partiendo de la carta de fray Elías de Cortona, quien afirma que, en vida, los miembros del cuerpo de san Francisco eran rígidos, como los de un hombre muerto, rigidez que desapareció tras su

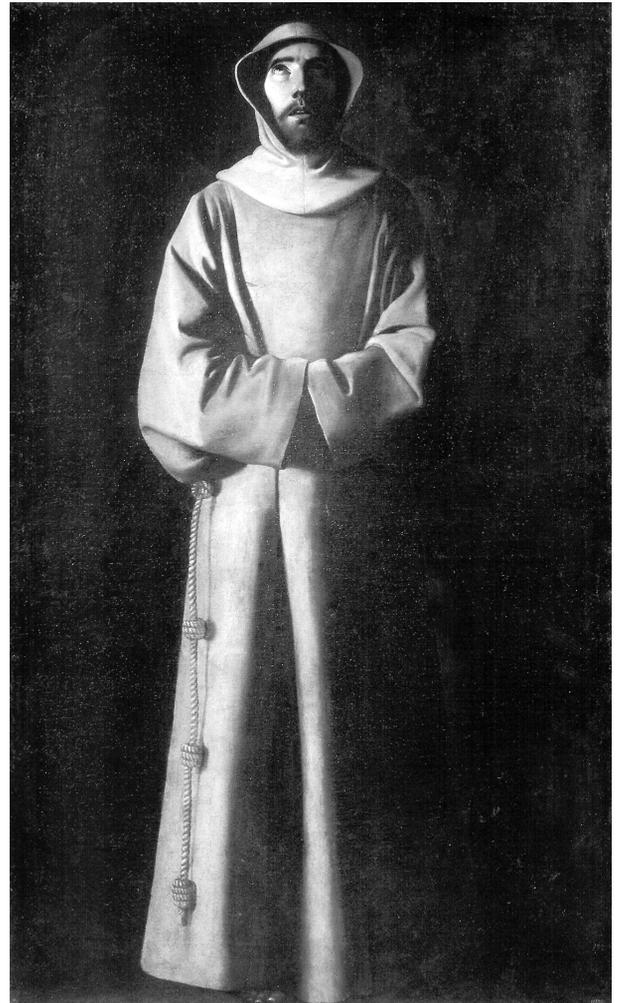


Fig. 5. Francisco de Zurbarán. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. © MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2009. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà.

fallecimiento²¹. Los autores de la Edad Moderna insisten en esta idea; así fray Marcos de Lisboa describe el rostro de Francisco como “blanco y colorado” y, en general, los testimonios recogidos en la obra de Alva y Astorga, señalan el aspecto de persona “viva” que presentaba el cadáver, tal y como refleja Zurbarán en sus pinturas. La carta del Cardenal Astorgio que describe la visita papal al sepulcro señala que sus ojos parecían los de un hombre vivo (*Ambo autem ita lucidos, & splendentes habebant oculos, ut nulla a vivos esse differentia*) y la misma idea señala otro testimonio fechado en 1509 (*Ego Galeottus à Galeottis de Bistochio vidi sanctissimum corpus mei Patris sancti Francisci, quod adhuc vivuum aparet, & oeperimentum eius intactu, atque immaculatum*)²².

En la representación del difunto Francisco como un hombre vivo, Zurbarán marca una importante diferencia respecto a sus predecesores, como puede comprobarse al comparar el rostro del santo en sus cuadros con el ejemplo de Loarte o con las esculturas de Gregorio Fernández. Todos ellos reflejan el cuerpo incorrupto del santo muchos años después de su muerte y, por tanto, dan fe de la transformación de los “cuerpos gloriosos” tras la muerte física y de la característica esencial de los mismos: su incorruptibilidad. Pero sólo estas representaciones de Zurbarán expresan la misma idea que el epitafio colocado por Gregorio IX en la tumba del santo en 1228 y, si muchas de sus imágenes de Francisco vivo son las de un muerto, sus imágenes de Francisco muerto son las de un vivo²³.

De hecho, este aspecto “vivo” del cadáver del santo fue uno de los más apreciados al momento del redescubrimiento de estas imágenes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Un aterrorizado Santiago Rusiñol narra en sus *Impresiones de arte* su encuentro con la escultura de Pedro de Mena –que él creyó de Alonso Cano– en una sombría catedral de Toledo²⁴. Pedro de Madrazo recoge también la reacción, en términos muy similares, de Juan E. Hartzenbusch ante la escultura expuesta en la tienda madrileña de Pedro Bosch antes de su traslado a París: “¡Este Santo vive!”, sentenció el escritor tras contemplarla²⁵. Sin duda los espectadores coetáneos a Zurbarán y Pedro de Mena interpretaron esta “vida” de las imágenes de san Francisco en términos muy distintos a quienes pudieron contemplarlas a finales del siglo XIX, pues para los primeros constituía la expresión visual de una idea muy presente en el imaginario colectivo de la Edad Moderna: la incorruptibilidad de los cuerpos santos.

3. Una propuesta sobre el sentido de estas imágenes

Lo expuesto hasta aquí nos permite comprobar que Zurbarán se enfrentó a la representación de este acontecimiento con una visión absolutamente novedosa y que sus obras, más allá de suponer un paso más en el desarrollo de esta iconografía, se distancian de las de sus predecesores y crean de hecho un prototipo, que, quizá a través de la escultura perdida de su maestro Alonso Cano, después siguió sólo Pedro de Mena.

Y ello no ha de valorarse únicamente desde el punto de vista de la aportación iconográfica que supone. La representación del cuerpo de san Francisco por Zurbarán remite también a cuestiones teológicas de máxima relevancia en el momento en que se realizaron las obras. Nuestro siguiente punto de interés se centrará, pues, en ofrecer una hipótesis sobre el sentido de estas representaciones y tratar de explicar qué circunstancias

motivaron que Zurbarán se enfrentara al tema como lo hizo.

No sabemos quién encargó al pintor las obras y tampoco la ubicación original de ninguno de los lienzos, excepto el de Lyon, y sólo desde fines del siglo XVIII, en que se hallaba en el convento de las Colinettes de la misma ciudad, fundado en 1665²⁶. Es muy probable, considerando la existencia de la variante en las Descalzas de Madrid y la procedencia de las obras de Loarte, Fernández y Cajés, que fueran obras destinadas al ámbito conventual. Esta falta de información obliga a la cautela a la hora de pensar en posibles interpretaciones. Pese a ello, la atenta comparación de las representaciones de Zurbarán con las de los artistas precedentes permite aventurar algunas hipótesis.

Tal y como señalé al comienzo, las imágenes de Francisco de Zurbarán pueden interpretarse como un paso más en la idea, defendida a ultranza por los franciscanos, de Francisco como un *Alter Christus*. Como es sabido, ésta tiene su origen en la obra de fray Bartolomeo de Pisa, *De Conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, que data de 1390 donde básicamente se defiende que el fundador de los franciscanos se transformó en otro Cristo a partir de la estigmatización²⁷. El argumento sufrió un importante refuerzo cuando en 1590 fue reeditado en Bolonia con extenso comentario por Geremia Bucchio y fue ampliamente contestado, primero en el seno del franciscanismo y después especialmente por los dominicos a lo largo de los siglos, defendiendo la estigmatización de santa Catalina de Siena y, en consecuencia, su equiparación con Francisco.

La polémica entre franciscanos y dominicos por el privilegio de los estigmas se mantuvo siempre activa, pero desde finales del siglo XVI había cobrado nuevo impulso como se verá en el siguiente resumen²⁸. Por bula de 6 de septiembre de 1472 el Papa –franciscano– Sixto IV había prohibido las representaciones de la santa dominica con los estigmas y a ello siguieron otra serie de documentos pontificios, suyos y de sus sucesores, sobre este particular. En noviembre de 1598 Clemente VIII anuló las disposiciones de Sixto IV sobre la representación de Catalina de Siena, derivando el caso a la Sacra Congregación de Ritos y estableciendo en decreto de *non innovando* la prohibición, no sólo a los miembros de ambas órdenes sino a la Iglesia Universal, de disputar o predicar sobre la cuestión hasta que la Congregación se hubiera pronunciado al respecto²⁹. Pese a ello, los franciscanos ya debían ver seriamente amenazada la pervivencia de la exclusividad de los estigmas para su fundador, pues el Pontífice no dudó en encargarse al dominico sienés Gregorio Lombardelli una obra que recogiera los argumentos dominicos a favor de Catalina³⁰. Por fin, en 1630, durante su aprobación del oficio litúrgico en la festividad de Santa Catalina de Siena, Urbano VIII aludió

sin reservas al episodio de la estigmatización de la santa, lo que implicaba el pleno reconocimiento de su autenticidad por la Iglesia Católica.

La polémica que tal decisión suscitó entre franciscanos y dominicos se extendería durante más de un siglo y medio si bien era, como decimos, una vieja polémica. Desde el siglo XIII, la representación del *Poverello* con los estigmas lo transformó en un caso insólito y en el altar que se desplegaba en Santa Croce de Florencia el día de su festividad, Francisco aparecía estigmatizado y bendicente como Cristo, desplegándose sobre él un texto con la “voz” de Dios Padre, en clara alusión a la *Transfiguración* de Cristo en el Monte Tabor. Esta identificación con Cristo, desde sus primeras imágenes, dejaba a la otra gran orden mendicante con muy poco que ofrecer en contrapartida, pese a que anteriormente, en Pisa, habían comisionado un impresionante icono de Catalina de Siena para ser expuesto el día de su festividad³¹. Las primeras representaciones de san Francisco quieren demostrar su indiscutible santidad, pues el episodio de su estigmatización había provocado la incredulidad de numerosos miembros de la Iglesia. Imágenes como la florentina o la existente en San Francisco de Pisa fueron empleadas por sus partidarios para reafirmar la veracidad de los estigmas y su adhesión a esta idea. Había necesidad de ello en un tiempo en que la orden intentaba prolongar su influencia³².

Las obras de Francisco de Zurbarán se realizaron en un contexto de tensión muy similar. Nuevamente, en virtud del giro de los acontecimientos acaecidos entre 1598-1630, el privilegio que los franciscanos siempre quisieron reservar en exclusiva para su fundador se ponía en peligro. Y ya entrado el siglo XVII la polémica se zanjó, en lo que a la Santa Sede tocaba, con un elemento importante y diferenciador respecto a la situación anterior: el reconocimiento pontificio revestía a la estigmatización de Catalina de una autoridad de la que había carecido hasta entonces.

Sólo en 1651 se publicaron tres obras que dan fe de lo intenso del debate. La primera en imprimirse fue el ya citado libro del dominico Doménec Sunyer, publicado en Perpignan, a quien respondería en su texto impreso en Barcelona el guardián del convento franciscano de Lérida, fray Francisco Subirats³³. En Madrid, este mismo año, se imprimía la monumental obra del franciscano Pedro de Alva y Astorga, de la que hablaremos un poco más adelante. Como señalé al comienzo, las obras de Zurbarán se consideran realizadas en torno a 1640-1650, es decir, eran estrictamente contemporáneas al debate y a estas fuentes impresas. En el marco del mismo las imágenes tuvieron siempre un papel protagonista; de hecho los documentos pontificios de época de Sixto IV se dirigían a ellas en particular, estableciendo penas para quienes pintasen o hiciesen pintar a la santa dominica con los

estigmas, pues las imágenes podrían “leerse” como elementos probatorios de su autenticidad. La misma idea señala Francisco Subirats,

“Dos generos de Predicadores hallo yo: el Evangelico, en sus sermones y el Pintor en sus Imágenes. Y si entre ellos ay diferencia como de lo vivo a lo pintado: en este caso, el vivo predica menos, y el pintado continuamente habla... Si el Orador Evangelico una hora enseña; aunque no tenga lengua la Imagen, noche y día esta enseñando³⁴.”

Es muy posible que Zurbarán estuviera al tanto de este debate pero, quienes sin ninguna duda lo estaban, fueron los comitentes de estas obras. Y ello nos obliga a retomar un aspecto señalado con anterioridad. En sus representaciones del cuerpo de san Francisco, a diferencia de quienes le precedieron, Zurbarán no muestra todos los estigmas, únicamente la llaga en el costado derecho de san Francisco, el elemento *clave* en su identificación con Cristo. El texto del Evangelio de san Juan que describe el momento en que Cristo recibió el lanzazo en el costado demuestra que fue esto lo que permitió reconocer el cumplimiento de las Escrituras y, por tanto, al Mesías, en el hombre crucificado³⁵. En su estudio sobre la estigmatización de san Francisco, Chiara Frugoni explica cómo, desde la bula de Alejandro IV de 1255, la herida en el costado de Francisco se transformó en el elemento esencial en su identificación con Cristo³⁶. La herida en el costado, pues, identificaba a Francisco con Cristo y, especialmente ahora, marcaba la diferencia del primero respecto a Catalina, en el momento en que la Iglesia había reconocido que también ella había recibido los estigmas. El episodio de la estigmatización de Catalina es conocido por el relato de su biógrafo y confesor, Raimundo de Capua. En él la monja, a requerimiento de éste, señala claramente que ella había recibido las heridas, en forma de rayos sanguinolentos –transformados posteriormente en rayos dorados– sobre manos, pies y corazón³⁷. Catalina, pues, tenía la herida en el lado izquierdo de su cuerpo, mientras la de Francisco estaba en el lado derecho, en el mismo lugar en que había estado la llaga de Cristo³⁸. En el nuevo contexto, es posible pensar que Zurbarán y los comitentes de estas obras estuviesen presentando en ellas una visión renovada del Francisco estigmatizado, que enfatizara su identificación con Cristo y estableciera en ello el elemento diferenciador respecto a santa Catalina. Este énfasis en la herida del costado se percibe también en textos contemporáneos como el de Subirats:

“En las circunstancias de esta llaga cargan la consideración los Historiadores, mas que en las llagas de las manos, y pies, no por no ser estas cruentas, o san-

grientas, sino por ser mayor el milagro, el ser cruenta la llaga del costado, y manar sangre, viviendo NPS Francisco con ella, por espacio de dos años, siendo moralmente imposible³⁹.”

Como dijimos, el mismo año de la publicación de esta obra veía la luz en Madrid el libro de Pedro de Alva y Astorga, escrito como defensa tras haber sido acusado ante la Inquisición por las conclusiones que presidió en el Capítulo General de la orden en 1645 en las que se aludía, rozando la herejía, a la idea del paralelismo Cristo-Francisco. Pero sobre todo Alva plasmó en el libro su ingente trabajo de años, destinado a superar, en cierto modo, la obra clásica sobre el tema: el *De Conformitate* de fray Bartolommeo da Pisa, pues su libro recoge nada menos que 3.726 conformidades entre Cristo y Francisco⁴⁰.

La intención del autor se evidencia no sólo en el texto, sino en la misma concepción tipográfica del libro cuyo frontispicio, realizado por Juan de Noort, supone la más rotunda defensa visual de este paralelismo (Fig. 6)⁴¹. La estampa tiene como motivo central a un ser híbrido, cuyo rostro velan las alas, mitad Francisco y mitad Cristo, que gravita sobre los escenarios de la vida de ambos: Nazareth y Asís, el Calvario y el Monte Alvernia. La misma idea preside la disposición tipográfica del libro, donde los paralelismos se presentan en dos columnas en una misma página, guardando el orden y título que vemos en la estampa: Cristo (*Naturae prodigium*) en la izquierda de la página y Francisco (*Gratiae Portentum*) en la derecha.

Si volvemos a las pinturas de Zurbarán, observaremos que el artista organizó sus cuadros de forma muy similar: el santo se muestra en rigurosa frontalidad, la figura dividida en dos partes simétricas, marcadas por la costura de la capucha, una de ellas bañada en luz y la otra sumida en la penumbra. Ello, y la herida del costado, permiten evocar la idea del paralelismo Cristo-Francisco y considerar los cuadros como visualizaciones de la idea desarrollada por extenso en el texto de Alva y Astorga.

Existe, además, un segundo aspecto a resaltar en la interpretación de estas imágenes. Las obras de Francisco de Zurbarán suponen auténticas *Veras effigies* de las reliquias de Francisco tal y como parecen avalar sus propias características materiales. En primer lugar, son representaciones de tamaño natural. Es importante considerar la idea de las dimensiones de las representaciones, tanto desde el punto de vista artístico como teológico. Respecto a lo primero, es lógico pensar que se trate de un recurso encaminado a dotarlas de dimensiones acordes con las proporciones humanas y, por tanto, de un carácter de mayor verosimilitud pero, además, las dimensiones de las imágenes religiosas suponían frecuentemente un valor añadido a su significado. Es el caso de las llamadas

“Medidas de la Cruz”, comparables de algún modo a las mismas reliquias de la Vera Cruz pues permitían a su portador un contacto privilegiado, aunque sólo fuera mediante una relación “de escala” con Cristo Crucificado⁴². Existe una representación de san Francisco de Asís, de autor anónimo, en la que el santo aparece representado de cuerpo entero y junto a él la siguiente inscripción: *Vera SS Francisci Effigies et Estatura*, lo que evidencia la existencia de imágenes que, conscientemente, se quisieron hacer de tamaño natural y así reflejar con exactitud las proporciones del *poverello*⁴³.

La contemplación del cuerpo de Francisco, y no la historia de su invención o descubrimiento, es el tema de los cuadros de Zurbarán. El santo se presenta en posición rigurosamente frontal en todos los ejemplos conservados, a excepción de la variante existente en las Descalzas Reales de Madrid, en que la cabeza aparece ligeramente inclinada hacia un lado. Todos los textos que describen el cadáver de Francisco señalan que su cabeza miraba hacia Occidente, es decir, estaba ligeramente ladeada como en el ejemplo de las Descalzas⁴⁴. En las tres versiones consideradas autógrafas, Zurbarán ignora este detalle y la estricta frontalidad en que muestra al santo evoca las más antiguas imágenes de la tradición cristiana, señalando al devoto-espectador cómo debe actuar ante ellas: postrándose y venerándolas⁴⁵. La disposición de san Francisco en los cuadros de Zurbarán sugiere la presentación a los fieles de un elemento sagrado.

Las tres representaciones autógrafas son prácticamente idénticas. Parece clara la intención del pintor de crear en ellas un verdadero icono de las reliquias de Francisco, una representación milagrosa de su cuerpo incorrupto y estigmatizado, que podríamos comparar con sus numerosos cuadros de la *Santa Faz*. La justificación teórica de este tipo de representaciones se sustentaría, una vez más, en el paralelismo Cristo-Francisco. Uno de los argumentos más contundentes para diferenciar a Francisco de los demás santos y presentarlo como un *Alter Christus* incidía en el hecho de que su cuerpo se conservaba íntegro en el sepulcro de Asís y no existían fragmentos del mismo diseminados por todo el mundo católico⁴⁶. En esto, también el santo era igual a Cristo, como señala Alva y Astorga al enumerar pacientemente las reliquias de Francisco en iglesias y conventos: sandalias, fragmentos de hábito y similares; es decir, objetos que habían tenido contacto con el santo durante su vida, nunca fragmentos de su cuerpo, a excepción del aludido al final del texto anterior.

En el mundo católico de mediados del Seiscientos, el recurso a los sepulcros de los santos, escenario de acontecimientos milagrosos y sobrenaturales, había cobrado un nuevo impulso tras la reafirmación del culto a las reliquias por el concilio de Trento y tras las posteriores normativas pontificias de las décadas de 1620 y 1630 que

vinieron a definir las nuevas vías de acceso a la santidad. Los miembros de las clases privilegiadas se enterraban cerca de las reliquias de los santos y numerosos fieles acudían a sus sepulcros en busca de curaciones y acontecimientos milagrosos. El sepulcro constituía, pues, un espacio físico privilegiado en la relación con lo sagrado.

El caso de Francisco era distinto al de los restantes santos: no sólo su cuerpo se conservaba íntegro en el sepulcro en Asís, imposibilitando el recurso a posibles reliquias diseminadas por numerosas iglesias, sino que su enterramiento estaba en un lugar desconocido dentro de la basílica y cerrado a los fieles, por lo que el contacto directo con sus restos materiales era imposible para sus devotos⁴⁷.

Es fundamental tener en cuenta este hecho para valorar el carácter y la función de las imágenes de Zurbarán, que pueden contemplarse así como el reemplazo de las inaccesibles reliquias del santo. El cuerpo se hizo desaparecer; pero el mito de que estaba escondido en algún lugar de la basílica y que, desde allí, ejercía su poder, revivía periódicamente con leyendas como la de Nicolás V y, en plena Edad Moderna, con imágenes como las de Zurbarán.

Algunas de las representaciones de *San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V* anteriores a los cuadros de Zurbarán tuvieron un origen que podría avalar esta idea. Por ejemplo, en 1613 un tal Pedro Rens encargó a Eugenio Caxés una copia del cuadro de san Francisco que hemos mencionado al comienzo para su capilla privada, una capilla funeraria⁴⁸. La referencia documental no deja lugar a dudas, pues el contrato específica que el pintor debía realizar una representación de san Francisco “...como le vio el Papa Nicolas IV [sic] en el sepulcro...⁴⁹”. Por referencias bibliográficas, también conocemos la descripción de un cuadro de este tema de escuela de Vicente Carducho para la iglesia de Villanueva de Gómez (Ávila), si bien en este caso se especifica que el donante de la obra y sus dos hijos asistirían en primera fila al descubrimiento del cadáver incorrupto de Francisco⁵⁰. De este último tipo existe una obra firmada por el artista español Antonio de Montúfar, activo en Perú y Bolivia, en 1628⁵¹. En el cuadro un matrimonio y su hijo –quizá el virrey Diego Fernández de Córdoba y su familia– asisten con el papa y su séquito al descubrimiento del cuerpo del santo en la cripta. A la derecha, el gesto de uno de los cardenales acompañantes del Papa incide en ese carácter de presentación del cuerpo-reliquia de san Francisco a los fieles que señalamos con anterioridad⁵². Estos ejemplos indican la existencia en la época de un deseo de cercanía a las ocultas reliquias de san Francisco, bien representando el hallazgo de su cuerpo en imágenes destinadas a capillas funerarias o, incluso, con los fieles protagonizando el momento de este hallazgo del cuerpo.



Fig. 6. Juan de Noort. Frontispicio para Pedro de Alva y Astorga, *Naturae prodigium, Gratiae Portentus: hoc est seraphici P.N.F. Francisci vitae acta...* Madrid, Julián de Paredes, 1651. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Por todo ello y teniendo en cuenta las características de las imágenes de Zurbarán, es posible sugerir que fueran concebidas en la época como sustitutos de las reliquias originales del santo, inaccesibles para los fieles. Las representaciones de Francisco de Zurbarán reflejan con absoluta fidelidad el estado del cuerpo incorrupto de Francisco en su sepulcro: su aspecto “vivo” pese a tratarse de un cadáver y la presencia de los estigmas como si fuesen heridas recientes que, además, presentan diferencias respecto a los de santa Catalina. En posición rigurosamente frontal el cuerpo del hombre-Cristo, de tamaño natural, se despliega ante los fieles, que veneran en su imagen lo que no pueden venerar en su sepulcro.

El carácter paralelo de reliquia e imagen es un fenómeno estudiado por los historiadores de épocas anteriores, pero apenas ha llamado la atención de los historiadores del arte europeo de la Edad Moderna. André

Vachez habló de una “deslocalización de las devociones”, en el proceso que tuvo lugar a finales de la Edad Media, durante el cual, las peregrinaciones a las tumbas de los santos fueron sustituidas por la veneración a sus imágenes para impetrar favores, ya que las imágenes participaban también de los efectos beneficiosos del original⁵³. Tal y como señaló Hans Belting,

“The image, with the bodily appearance of a sculpture, was an agent of religious experience as it represented the reality of the presence of the holy in the world, on terms similar to those of the relic. Image and relic explained each other⁵⁴”

Al considerarse equivalentes o similares a las reliquias, las imágenes se consideraron transmisoras de la presencia real del santo que existía en sus restos materiales. Y ello especialmente en el caso de Cristo y la Virgen que, a diferencia de los santos, no dejaron tras de sí reliquias corporales⁵⁵. A diferencia de los santos, excepto Francisco.

La equivalencia reliquia-imagen está muy presente en la religiosidad de la edad moderna. Junto al decreto emanado en la última sesión del Concilio de Trento sobre la veneración de las santas imágenes, que alude en paralelo a éstas y a las reliquias, numerosas fuentes escritas de la época mencionan ejemplos concretos de ello, como demuestra el siguiente ejemplo extraído del *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra:

“De donde parece que resultó estar la imagen de san Christobal en todos los templos, más que la de ningún otro santo. Y assí fue, *que no pudiendo alcanzar en todas partes a tener su cuerpo, o reliquia suya, ponen su imagen*, para acudir allí en tiempo de semejantes

torbellinos, y tempestades, y ser libres por intercesión de este Santo...⁵⁶”

Para los devotos de san Francisco en el siglo XVII, no existían posibilidades de contacto con las reliquias del santo, custodiadas en el sepulcro inaccesible y, por tanto, quienes se desplazaran a Asís podían presentar sus ofrendas en el altar mayor de la Basílica Inferior. Pero las representaciones de Francisco de Zurbarán que hemos analizado en este texto proporcionaban la representación fidedigna de las reliquias de Francisco y traducen al lenguaje visual conceptos como el de la incorruptibilidad y transformación física de los cuerpos santos tras su fallecimiento. Se trata de obras que reflejan, con extraordinaria fidelidad, el cuerpo muerto -pero vivo- de Francisco en el sepulcro, un cuerpo de tamaño natural que *es* el único protagonista de la obra. Este interés en representar de manera verosímil el cuerpo inaccesible es el que nos permite sugerir que las representaciones de Zurbarán ejerciesen una función sustitutiva de las reliquias originales.

Del tipo creado por Zurbarán deriva la escultura de Pedro de Mena para la catedral de Toledo, de tamaño notablemente reducido, como muchas de las posteriores a ella. El ejemplo de Mena parece ser el único rastro dejado en el arte hispano posterior, pues, que sepamos, ningún otro pintor siguió al maestro extremeño en una de sus más originales creaciones.

La escultura de Mena generó numerosas copias y variantes, algunas incluso reveladoras de la corrupción del tema al acabar el siglo XVII⁵⁷. Fue también la escultura toledana la que provocaría la revalorización de este episodio en la Europa de finales del siglo XIX, sin duda con ojos muy diversos a lo que vieron en estas imágenes los hombres y mujeres de mediados del Seiscientos.

NOTAS

¹ El presente trabajo se ha desarrollado gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (Programa *Juan de la Cierva*) en el marco del proyecto de I+D *En las fronteras de las imágenes: consideraciones metodológicas y fuentes para el estudio de la imagen religiosa en el Antiguo Régimen* (HAR2008-04324/ARTE). Una versión preeliminar de algunas de las ideas aquí expuestas se presentó en la Conferencia Anual de The Renaissance Society of America (San Francisco, 22-25 de marzo de 2006) en la sesión, *Imagery, Spirituality, and Ideology in Iberia and Latin America III: Embodying the Spiritual*.

² Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. III-I, 519.

³ Véase *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catálogo de exposición, Roma, Calcografía, 9 de diciembre de 1982-13 de febrero de 1983.

⁴ Pamela ASKEW, “The Angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-Tridentine Italian painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), pp. 280-306.

⁵ Así, entre otras, las publicaciones de Luis de REBOLLEDO, *Primera Parte de la Chronica General de N. Serafico P.S. Francisco y su apostolica Orden*, Sevilla, en el convento de San Francisco-imprensa de Francisco Pérez, 1598; Pedro RIBADENEIRA, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1599; y Lucas WADDING, *Annales Minorum*, Lugduni, Claudii Landry, 1625.

⁶ *L'immagine...*, p. 184, n° cat. 115.

⁷ El dibujo se encuentra en Viena, Albertina. Véase, Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969, p. 247, n°169.

⁸ La huella de la plancha mide 153 x 114 mm. Talla dulce. Incluida en la *Recopilación breve y devota de algunas colaciones y dotrinas de quatro singularissimos y esclarecidos Religiosos de la Orden del Serafico P.S. Francisco*, Madrid, Luis Sánchez, 1616 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, R-13744 (2). Recogida en Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985, n° 1669-26).

- ⁹ Óleo sobre lienzo, 188 x 103 cms. Véase *El Toledo de Dom^{co} Theotocopuly el Greco*, catálogo de exposición Toledo, Hospital Tavera-Iglesia de San Pedro Mártir, abril-junio 1982, p. 170, n^o 139.
- ¹⁰ Jesús URREA, *Gregorio Fernández 1576-1636*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, noviembre 1999-enero 2000, pp. 140-141. La escultura en la iglesia de Ávila mide 170 cms. de alto. El ejemplar en las Descalzas de Valladolid mide 104 cms. de alto (véase *Pedro de Mena y Castilla*, catálogo de exposición, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, diciembre 1989-enero 1990, n^o 1). Otro ejemplo escultórico, ya del siglo XVIII, existe en la iglesia de San Cosme y San Damián de Arnedo (La Rioja), procedente del Monasterio Franciscano de Vico en la misma localidad, obra probable de Luis Salvador Carmona. Véase Minerva SÁENZ RODRÍGUEZ y M^a Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *El Monasterio de Nuestra Señora de Vico en Arnedo (La Rioja). Proceso constructivo y patrimonio artístico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2007, pp. 216-217, lám. 104. Agradezco esta información a Ismael Gutiérrez Pastor.
- ¹¹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís en la escultura española*, Madrid, Tipografía Artística, 1926.
- ¹² *Crónica de la Santa Provincia de la Purísima Concepción...*, 1677-1679, fols. 230-231; cit. por Jesús URREA, 1999-2000, pp. 140-141.
- ¹³ No faltan, sin embargo, testimonios en la bibliografía reciente que insisten en señalar que se trata de representaciones del santo en éxtasis; véase al respecto Francisco REVILLA, “¿Pintó Zurbarán a San Francisco muerto?”, *Laboratorio de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 1998, n^o 11 (*monográfico en homenaje al profesor D. José Hernández Díaz*), pp. 485-492. Más recientemente, Xavier Bray en *The Sacred Made Real*, catálogo de la exposición, Londres, National Gallery. Yale University Press, 2009. n^o 31 y 32.
- ¹⁴ A este grupo de obras habría que añadir una escultura realizada por Alonso Cano, según noticias proporcionadas por Pedro de Madrazo, comprada por el sastre Mejía h. 1873-74 en el Rastro madrileño, expuesta por Pedro Bosch en su tienda de Platerías Martínez y vendida posteriormente a un coleccionista francés, quien la expuso en la Exposición parisina de 1876, cobrando desde entonces una gran fama (Pedro de Madrazo, *España artística y monumental. Monumentos arquitectónicos de España y esculturas*, Serie III. Cuaderno 2^o, n^o 13, Madrid, Viuda de Rodríguez, 1889). El barón Charles Davillier (*Les Arts Décoratifs en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance*, Paris, A. Quantin, 1879, pp. 49-50) comenta y reproduce fotograbado de la escultura, entonces en la colección de M. Odier. El París de finales del siglo XIX fue escenario de una época dorada para este tema iconográfico creado en la Edad Moderna: a la presencia de esta supuesta escultura de Cano en la exposición parisina de 1876 se une la copia por el escultor M. Astruch del ejemplar de Pedro de Mena en Toledo, copia que después fundió en tamaño reducido y puso a la venta la casa Christoffle (véase Ricardo de ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra de Pedro de Mena*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía, 1914, p. 163).
- ¹⁵ Todas ellas son óleo sobre lienzo y las medidas son las siguientes: 207 x 106 cms. (Boston); 209 x 110 cms. (Lyon); 177 x 108 cms. (Barcelona, n^o inv. 11528). Puede verse información sobre esta iconografía y referencias bibliográficas de cada una de ellas en la excelente ficha que Joan SUREDA I PONS dedicó al ejemplar de Barcelona en, *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catálogo de exposición, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1998, 104-109, n^o 7.
- ¹⁶ Sobre el ejemplar de las Descalzas (Óleo sobre lienzo, 184 x 106 cm., n^o inv. 00610691), véase María Luisa CATURLA, *Francisco de Zurbarán (traducción, adaptation et appareil critique par Odile Delenda)*, París, Wildenstein Institute, 1994, p. 228 (con fotografía). El que perteneció a la Colección Carvalho está reproducido en el anuncio incluido con motivo de su venta en la revista *Apollo* (Mayo 1963, lviii). Mide 191 x 104 cms.
- ¹⁷ Cito por SUREDA, 1998, p. 106.
- ¹⁸ Tal y como señala SUREDA, 1998, p. 107.
- ¹⁹ Ello es perfectamente apreciable en la parte inferior izquierda en el cuadro de Boston que, de los tres considerados con seguridad de Zurbarán, es el único que he podido examinar directamente. La figura del santo en la variante de las Descalzas Reales de Madrid aparece también inserta en un arco-nicho.
- ²⁰ Pedro de ALVA Y ASTORGA, *Naturae prodigium, Gratiae Portentus: hoc est seraphici P.N.F.Francisci vitae acta...* (Madrid: Julián de Paredes), 1651, CXXXII, *Tabula XIX, Relatio Quarta*. Es evidente que el supuesto “testimonio” de Miguel Carvajo se basa en lo contenido en los más antiguos textos dedicados a san Francisco, como la carta de fray Elías de Cortona (1226), donde se describe el estado del cuerpo en términos muy parecidos. Para el tema objeto de este estudio es importante tener en cuenta que, independientemente de la veracidad de estos testimonios, es un hecho cierto su inclusión en textos impresos contemporáneos a la realización de las pinturas de Zurbarán. Como es sabido, el cuerpo de san Francisco permaneció oculto en su sepultura (de cuya ubicación ni siquiera se tenía noción exacta) hasta el siglo XIX. Véase sobre ello, Richard C. TREXLER, “The Stigmatized Body of Francis of Assisi: Conceived, Processed, Disappeared” en, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Ar.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, pp. 183-226. El autor no menciona la supuesta visita de Nicolás V al sepulcro, que dio origen a las representaciones que estamos analizando.
- ²¹ TREXLER, 2000, nota 5 con el texto original de la carta en latín y p. 214 en traducción inglesa: “his limbs were rigid because of the contraction of his nerves, just as a dead man”.
- ²² Ambos testimonios en ALVA Y ASTORGA, 1651, (CXXVIII, *Tabula XIX, Relatio Prima* y CXXXII, *Tabula XIX, Relatio Tertia* respectivamente).
- ²³ La frase final del epitafio es la que encabeza el título de este artículo: “Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivuus”.
- ²⁴ “Cerraron aquel armario, y tanta era la vida que parecióme ver en aquella obra, que no creí que encerraran la figura; creí que emparedaban a un ser vivo, que condenaban al tormento á quien gozaba atormentado, que enterraban en la sombra una visión, y salí de la capilla con el peso que deja en el corazón la pesadilla de un sueño bruscamente interrumpido” (Santiago RUSIÑOL, *Impresiones de arte. Ilustraciones de Zuloaga, Mas y Fondevila, Rusiñol, Utrillo y Oller. Regalo de “La Vanguardia” a sus suscriptores*, Barcelona, s.n., s.a., p. 234).
- ²⁵ MADRAZO, 1889, n^o 13.
- ²⁶ Confinado, por cierto, al desván al considerarlo un “objeto espeluznante” (Odile DELENDA, en, *Zurbarán al Museu...*, p. 212) lo que revela el progresivo cambio de mentalidad en la consideración a estas imágenes más cercana ya, en el contexto francés de finales del siglo XVIII, a la de Rusiñol o Madrazo.
- ²⁷ Así lo señala entre otros Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Giulio Einaudi, 1993, p. 216: “Nelle fonti scritte la divinizzazione di Francesco, ancora una metafora in Bonaventura, sarà una dottrina accettata dai teologi francescani della fine del secolo XIII e sviluppata completamente appieno nel *De Conformitate*...a opera di Bartolomeo da Pisa.”
- ²⁸ Sobre ello, véase L. BIANCHI y D. GIUNTA, *Iconografia di Santa Caterina da Siena*, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, pp. 79-80; también André VAUCHEZ, “Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 80 (1968), pp. 595-625 y FRUGONI, 1993, pp. 221 y 231, nota 78.
- ²⁹ Copia de este decreto en, Domingo SUNYER, *Vida y milagros de Santo Domingo de Soriano y favores que la Reyna de los ángeles María sacratísima á hecho á la illustre y preclara religión dominicana, y en retorno de ellos lo que han hecho sus frailes...* Perpiñán, Estevan Bartau, 1651, p. 193.
- ³⁰ *Sommario della disputa a difesa delle Sacre Stimate di Santa Caterina da Siena, del...Dottor Teologo dell'Ordine de'Fratr Predicatori, e un de' Consulor del Santo Offizio dell'Inquisizione in tutto lo Stato di Siena. Al Sereniss Don Ferdinando de'Medici, Granduca di Toscana*, Siena, Stamperia di Luca Bonetti, 1601.

- ³¹ Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 384.
- ³² BELTING, 1994, p. 381.
- ³³ Fray Francisco SUBIRATS, *Memorial apologético, verdad auténtica y satisfacción de los devotos de S. Francisco en sus llagas, dirigido al debido culto con que las veneran*, Barcelona, viuda de Mathevad, 1651.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 158.
- ³⁵ La cita en el Evangelio de San Juan, 19 (31-37): “Los judíos, como era el día de la Parasceve, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el día de sábado, por ser día grande aquel sábado, rogaron a Pilato que les rompiesen las piernas y los quitasen. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas al primero y al otro que estaba crucificado con él; pero llegando a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y, al instante, salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero; él sabe que dice verdad, para que vosotros creáis; porque esto sucedió para que se cumpliese la Escritura: “No romperéis ni uno de sus huesos”. Y otra Escritura dice también: “Mirarán al que traspasaron”.
- ³⁶ FRUGONI, 1993, p. 209: “La ferita al costato che identifica nel suppliziato sulla croce il Redentore, è la stessa che, mostrata in Francesco, ne avvia l’identità con Cristo” y p. 211: “Giotto, rendendo visibile la ferita al petto di Francesco, dal lato destro, promueve in modo decisivo quella identificazione di Francesco con Cristo che Bonaventura aveva solo suggerito...”
- ³⁷ “Allora io [Raimundo de Capua]: ‘Ma nessuno di quei raggi ti toccò a destra?’ E lei [Catalina de Siena]: ‘No, a sinistra invece, direttamente sul mio cuore’” (FRUGONI, 1993, p. 217).
- ³⁸ Chiara FRUGONI, *Francis of Assisi. A Life*, Nueva York, Continuum, 1999, p. 122, señala con razón que la cita del Evangelio de Juan no especifica que estuviera en el lado derecho, pero así lo estableció desde el principio la tradición iconográfica de la Iglesia.
- ³⁹ Subirats, 1651, p. 170.
- ⁴⁰ Miguel Ángel LAVILLA MARTÍN, “El *Naturae Prodigium, Gratiae Portentum* de Pedro de Alva y Astorga. Una colección franciscana barroca”, en, Marco Nobile y Lluís Oviedo (a cura di), *Sanctum Evangelium Observare. Saggi in onore di Martino Conti*, Roma, Pontificium Athenaeum Antonianum, 2003, pp. 211-246. Agradezco a Ronda Kasl que me haya dado a conocer este artículo.
- ⁴¹ Tal y como señaló Askew, 1969, p. 305 quien lo considera “the essential concern” sobre iconografía franciscana post-tridentina. Talla dulce, 268 x 177 mm (huella de la plancha). Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2-35845. Páez, *Repertorio*, nº 1505-67.
- ⁴² Gabriele FINALDI (ed.), *The Image of Christ*, catálogo de exposición, Londres, National Gallery, 26 de febrero a 7 de mayo de 2000, p. 164. Ello queda de manifiesto en un “Prayer Roll” inglés de fines del siglo XV, con decoración miniada alusiva a la Pasión de Cristo. Junto a la miniatura de la Crucifixión, una inscripción indica que su tamaño se basa en las medidas del cuerpo de Cristo: “This cros.XV tymes moten [measured] is the lenght of Our Lord IHU [Jesus] Criste and that day that ye bere it upon you ther shal no evyl spirite have power of you on lande ne on watter ne with thonder ne litynyng be hurt...” (Id., n. 64)
- ⁴³ Se encuentra en la Iglesia del Carmen de Antequera (Málaga). San Francisco lleva una cruz patriarcal y un libro en la mano izquierda y son perfectamente visibles todos sus estigmas. Agradezco a Felipe Pereda que me haya indicado la existencia de este cuadro y que me facilitara una fotografía del mismo.
- ⁴⁴ Por ejemplo, en la Epístola del Cardenal Astorgio: “...supra quam ex Orientali latere corpues illud sacrum Francisci seraphici erectum stabat facie ad occasum tendens...” (ALVA Y ASTORGA, 1651, CXXVIII, *Relatio Prima, Tabula XIX*); “...sopra la quale dalla banda di Oriente, era il Sacro Corpo di San Francesco, comme habbiamo detto, in piedi, che con la faccia era volto à Ponente...” (Id., CXXX, *Relatio Secunda, Tabula XIX*).
- ⁴⁵ Sobre la frontalidad como característica de los iconos de los primeros santos, estableciéndose así la diferencia respecto a los retratos de individuos comunes, véase BELTING, 1994, p. 80.
- ⁴⁶ ALVA Y ASTORGA, 1651, p. 310: “Christus Dominus per triduum in Sepulchro corpus suum integrum, & incorruptum servavit, & sic permanebit per infinita saecula” / “Seraphici Francisci corpus in Sepulchro integrum, & incorruptum servatur post tot saecula” y p. 355: “Ex Christi Domini sacratissimo corpore, solum extat in mundo pretiosissima illa reliquia praeputii, quod Romae summa veneratione, ac religione servatur” / “Ex Francisci beato corpore nulla alia pars extat in mundo, nisi solum dens qui servatur Florentiae in Conventu & reliquiarum Monasterii omnium Sanctorum”.
- ⁴⁷ El 25 de mayo de 1230 se celebró en Asís un capítulo general de la orden franciscana que culminaría con la solemne traslación del cuerpo de Francisco desde la iglesia de San Giorgio, donde estuvo depositado durante cuatro años después de su muerte, a la nueva y suntuosa basílica. Lo que en principio se presentaba como una solemne ceremonia protagonizada por frailes y representantes pontificios, desembocó en un tumulto en el que las fuerzas civiles de la ciudad quisieron llevar la voz cantante. A consecuencia de ello, el cuerpo fue introducido en la basílica a marchas forzadas y escondido en algún lugar de la iglesia inferior. Las fuentes hagiográficas franciscanas silencian el escandaloso hecho que, tal y como señaló Richard Trexler, ha sido ignorado también por la bibliografía franciscana moderna (TREXLER, 2002, pp. 217-221). El autor se pregunta “How many pilgrims from around the world who have visited this church [la Basílica de San Francisco en Asís] before its recent devastation by an earthquake, have realized that from that day until 1818, for almost six hundred years, no one knew, or was willing to say, where the body of the poor man of Assisi was located?” (id. p. 221)). Las razones que llevaron a los franciscanos a ocultar el cuerpo, según el autor, se debieron probablemente al temor a encontrar un cuerpo consumido y sin rastro de estigmas.
- ⁴⁸ Probablemente el mismo Pedro Rens oriundo de Alost (Malinas) casado con María de la Puente y padre del arquero real Nicolás Rens (Federico NAVARRO, Conrado MORTERERO y Gonzalo PORRAS, *Catálogo de la Noble guardia de Arqueros de Corps*, Madrid, Hidalguía, 1962, p. 153).
- ⁴⁹ Cristóbal PÉREZ PASTOR, “Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, *Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI (1914), p. 144, n. 739.
- ⁵⁰ Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila (Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera, eds.)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alva-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p. 419, nota 2.
- ⁵¹ Óleo sobre lienzo, 107.95 x 87.63 cm. Los Ángeles Ca., Los Angeles County Museum of Art (M.2008.85). Agradezco a Ilona Katzew, conservadora de Arte Latinoamericano en el LACMA, la información y fotografías proporcionadas sobre esta obra.
- ⁵² Véase Ilona KATZEW, “Saint Francis of Assisi Appearing before Pope Nicholas V, with Donors”, en, Ronda KASL (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Golden Age*, Yale University Press / Indianapolis Museum of Art, catálogo de exposición, 11 de octubre 2009-3 de enero de 2010, nº 44.
- ⁵³ André VAUCHEZ, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 524-529.
- ⁵⁴ BELTING, 1994, p. 302.
- ⁵⁵ BELTING, 1994, p. 302.
- ⁵⁶ Pedro RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos...en el qual se contienen las vidas de Christo nuestro Señor y de su Santissima Madre y de todos los santos...van añadidos en esta segunda impresión los santos extravagantes*, Madrid, Luis Sánchez, 1604 (La cursiva es mía).

⁵⁷ Por ejemplo, la recogida por Lázaro GILA MEDINA, *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*, Madrid, Arco Libros, (Colección *Ars Hispanica*), 2007, p. 122 en el Museo de Antequera considerada por estudiosos anteriores como M^a Elena Gómez Moreno obra de Pedro de Mena. La escultura (167 cm de altura) presenta, sin embargo, importantes diferencias como el hecho de que la llaga se encuentre en el costado izquierdo y es también el izquierdo el pie que adelanta el santo. Gila considera este detalle como indicativo de la costumbre del escultor de introducir variaciones para “individualizar” sus obras. Sin embargo, se trata de detalles tan significativos para el sentido de estas imágenes que no es posible pensar que Mena los alterara a propósito, sino más bien indicativos de que no se trata de una obra suya sino de una de las múltiples réplicas posteriores.

