SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA SILLERÍA CORAL DE SU CONVENTO DE TARAZONA.

Rebeca Carretero Calvo

TVRIASO XVII
pp. 63-93
ISSN: 0211-7207-2002

En los años finales del siglo XV se produjo el traslado del coro de la iglesia conventual de San Francisco de Tarazona a la parte alta de los pies de su nave. Asimismo, entre 1493 y 1494 se confió la realización de un nuevo órgano al maestro Enrique Alemán.[1] Para completar el conjunto coral, en torno a 1500 se contrataría la ejecución de su sillería de nogal, llevada a cabo posiblemente por carpinteros locales.[2]

Se trata de una sillería en forma de U que en origen estaría compuesta por treinta y tres asientos en un solo orden. Cada sitial está constituido, desde abajo hacia arriba, por un tablero inferior liso; un escaño abatible con misericordia; un respaldo inferior también liso, así como los tableros laterales en los que puede apreciarse la marca del arco del movimiento del asiento. Los apoyabrazos se presentan igualmente libres de decoración. Sin embargo, los apoyamanos, de forma circular, aparecen ornamentados con diversos motivos geométricos propios del lenguaje gótico. El espacio existente entre el apoyabrazos y el apoyamanos se guarnece mediante tres pequeñas columnas que comparten basa y capitel.

La zona superior, modificada con seguridad en el siglo XVII, se compone de respaldos altos y dosel, y presenta el grueso de la decoración, constituída por una serie de pinturas enmarcadas, plasmadas directamente sobre sus tableros, a razón de una cada dos sitiales, con la excepción del primer asiento que posee una sola. Cada panel está separado por piezas triangulares adornadas mediante una sucesión de arcos secantes. Éstas soportan el sencillo dosel corrido que remata el conjunto. Es en esta última parte donde se encuentran las cartelas

1. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, y Jesús CRIADO MAINAR, "El antiguo órgano (1493-1494) de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) y otras noticias sobre la actividad de Enrique Alemán", *Nassarre*, XVI, 1, (Zaragoza, 2000), pp. 169-186.

2. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 57-58.

Vista general de la sillería coral de la iglesia de San Francisco de Tarazona. Foto José Latova.

que ayudan a identificar los temas de las pinturas de los respaldos.

Esta sillería tardogótica es deudadora desde un punto de vista tipológico del orden bajo de estalos del coro de la catedral de Tarazona, elaborado por los zaragozanos Salvador y Antón II Sariñena entre 1483 y 1486,[3] si bien las similitudes más estrechas se pueden establecer con la desaparecida del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Rueda.[4]

En la actualidad sólo se conservan las secciones laterales de la sillería, pues la central fue desmontada en 1929-1930 para instalar el órgano que ha llegado a nuestros días.[5] Dicho tramo, compuesto por diez sitiales, por no estar *en buen estado de conservación y por ser de todo punto innecesarias a la Iglesia corren el riesgo de perderse*, debido a lo cual era *muy conveniente y aun necesaria la enajenación de las descritas sillas*, hecho llevado a cabo en julio de 1958.[6]

3. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, y Jesús CRIADO MAINAR, "Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza). 1483-1486", en esta misma publicación.

4. En particular, en el repertorio ornamental de los apoyamanos y en la solución del dosel. Sobre la sillería rotense véase Isabel ROMANOS CÓLERA, "La desaparecida sillería coral del monasterio de Nuestra Señora de Rueda", *Aragón Turístico y Monumental*, 357, (Zaragoza, 2004), pp. 32-33.

5. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia...*, ob. cit., p. 56.

6. Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], *Bienes, Caja 583: Tarazona (D. 1868), Terrer (H. 1854)*, doc. nº 583,119.

EL CICLO PICTÓRICO DE LOS RESPALDOS

Como ya ha quedado dicho, en toda la sillería los respaldos de dos sitiales se unen para cobijar una pintura sobre tabla encuadrada en un sencillo marco, excepto el primer asiento. Cada pintura muestra un episodio de la vida de San Francisco de Asís, protagonizado por el Seráfico Padre,[7] igualmente con la única excepción de la primera, que en seguida analizaremos.

La fuente directa de estas representaciones fue la serie titulada *D. Seraphici Francisci Totivs Evangelicae Perfectionis Exemplaris, Admiranda Historia* cuyas estampas realizó el grabador holandés, pero afincado en Amberes desde 1557, Philip Galle. Se imprimieron en tres ediciones: la primera hacia 1585, compuesta por dieciséis grabados; la segunda, que corregía la anterior, en veinte estampas, en 1587; y la última en 1875,[8] todas al aguafuerte y buril. Este repertorio alcanzó gran difusión, conociéndose versiones de diversos artistas, entre ellos la de Thomas de Leu, cuya obra fue publicada entre 1602 y 1614.[9]

En cada estampa Galle ha representado varios episodios de la biografía franciscana tomando uno como principal que ocupa uno o dos tercios de la obra, y los demás, que pueden llegar hasta siete, en planos diferentes y de muy reducidas dimensiones, cuyos temas se explican brevemente en un cartucho situado en la parte baja del grabado.[10]

A continuación pasamos a analizar cada tablero pictórico comenzando por el título, que aparece en el dosel dentro de una cartela rectangular u ovalada, prosiguiendo por la descripción de la pintura, y concluyendo con el comentario iconográfico de cada una de ellas.

---

7. Como sucede en otras sillerías, por ejemplo en la del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Veruela, en la que una serie de relieves representa la vida de San Bernardo en el orden alto, según la *Vita et Miracula D. Bernardi Claravalen. Abba. Opera et Industria. Congregationis regularis observantiae eiusdem hispaniarum ad alendam pietatem universi ordinis cisterciensis. Aeneis formis expressas. Pars Prior. Cum privilegio et superiore permissu. Impensis Marcelli clodi. Incidebatur Romae MDLXXXVII*, y la de San Benito en el bajo, tomando como modelo la *Vita et miracula Sanctissimi Atris Benedicti. Ex Libro Dilaogorum Beati Gredorii Papae et Monachi collecta, et ad instantiam Devotorum Monachorum congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispaniarum aenis tupis accuratissime delinata. Romae MDLXXVIIII.* Sus restos se conservan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Véase Concepción LOMBA SERRANO, "La sillería del coro del monasterio de Veruela", *Museo de Zaragoza. Boletín*, 5, (Zaragoza, 1986), pp. 319-354.

8. Al parecer, se desconoce la fecha exacta de edición de la primera serie (Germán ZAMORA, "La infancia de San Francisco en su iconografía menor. Arte, leyenda, historia", *Collectanea Franciscana*, 52, (Roma, 1982), p. 387), a pesar de que Agüera Ros indique que salió a la luz en 1582 (José Carlos AGÜERA ROS, "De Galle a Leu para iconografía pictórica franciscana seiscentista", *Carthaginensia*, 35, (Murcia, 2003), p. 113).

9. *Ibidem*, pp. 113-114; Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, Quasar, 1982, pp. 179-184.

10. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's original engravings of the life of St. Francis and the corrected edition of 1587", *Collectanea Franciscana*, 46, (Roma, 1976), pp. 241-307; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., pp. 179-184. Todos estos grabados aparecen reproducidos en esta última obra, de donde los hemos extraído.

1. Título: NVLLVS IN MIRA/ CVLIS SALVATORI/ DE HORTA SIMI/ LIS.

Descripción: Un personaje masculino, ataviado con el burdo hábito franciscano en el que destaca el cordón ceñido a su cintura con los característicos nudos –representación de los tres votos: castidad, obediencia y pobreza–, nimbado e imberbe, situado sobre un fondo neutro, gira levemente su cabeza hacia la derecha a la vez que levanta su diestra en actitud de bendecir.

Comentario: El título que acompaña a esta tabla nos revela la identidad de la figura: *Salvador de Horta.*

San Salvador de Horta fue un lego franciscano que nació en Santa Coloma de Farnés (Gerona) en 1520 en el seno de una familia muy humilde. Tras profesar en 1540 fue trasladado al convento de Horta (Tarragona) en el que pasó la mayor parte de su vida.[11] Allí llevó a cabo numerosas curaciones milagrosas y fue conocido por sus rigurosas penitencias.[12] Parece ser que debido a su extremado reconocimiento popular pidió a su Orden ser trasladado. De esta forma, en 1565 llegó a Cagliari (Cerdeña) donde falleció dos años después. Su culto fue autorizado en 1606 y confirmado en 1711, aunque no le canonizaron hasta 1938.[13]

1a. NVLLVS IN MIRA/ CVLIS SALVATORI/ DE HORTA SIMI/ LIS. Foto José Latova.

Generalmente se le representa con un aspersorio pues sanaba con agua bendita, rodeado de enfermos, sobre brasas candentes o en éxtasis. Sin embargo, en la sillería de Tarazona lo encontramos de pie, bendiciente y solo, en idéntica posición al Beato Salvador de Horta que aparece en un grabado realizado en 1794 en Barcelona que se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad Condal y que Roig reproduce en su *Iconografía de los Santos.*[14]

Resulta cuanto menos curioso que se inicie un ciclo iconográfico dedicado a San Francisco de Asís con la represen-

11. Información extraída de www.elalmanaque.com/marz/18-3-san.htm.

12. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1991, p. 245.

13. www.elalmanaque.com/marz/18-3-san.htm.

14. Juan Ferrando Roig, *Iconografía...*, ob. cit., p. 245.

1b. Grabado de San Salvador de Horta de 1745 conservado en el Archivo Municipal de Barcelona. Juan Ferrando Roig, Iconografía..., *ob. cit., p. 245.*

tación de uno de sus seguidores y que, además, su efigie se acompañe con dicha inscripción, título que, aparentemente, no favorece mucho al de Asís. No obstante, la respuesta a esta circunstancia podríamos hallarla en que a mediados del siglo XVII encontramos la advocación del santo catalán en una de las capillas del convento franciscano de Tarazona,[15] cuyo culto fue autorizado ya en 1606, como mencionamos anteriormente. De este modo, quizá esta importante alusión ayudara a promover o a subrayar su devoción entre los religiosos de dicho cenobio.

2. Título: VT DOMVM REPARET SVAM/ FRANCISCO LOQVITVR CHRISTVS.

Descripción: El joven Francisco aparece en el interior de un recinto sagrado, con las manos en actitud orante, ataviado con ricos ropajes y luciendo una espada sobre su cinto. Tras haber dejado caer su sombrero delante de la mesa del altar y haber atado su caballo en el exterior del edificio, se arrodilla ante un Crucifijo resplandeciente.

De los labios de Jesucristo brota una cartela en la que se lee *Restaura Ecclesiam Meam.* A su izquierda, y a modo de fondo, vemos la representación de una ciudad, dentro de la cual destaca la imagen de un templo de planta central o el ábside hemiesférico de una iglesia.

Comentario: Se trata del diálogo de San Francisco con el Crucifijo de San Damián, episodio narrado con todo lujo de detalles por sus biógrafos, aunque en este caso sólo seguiremos la *Leyenda Mayor,* escrita por San Buenaventura en 1262,[16] cuando explica:

15. El labrador turiasonense Miguel de Muro ordena en su testamento ser sepultado en el convento de San Francisco *en la sepultura que tengo dentro de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad junto a San Salbador de Horta.* En Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Pedro Prudencio de Azagra, 1663, ff. 66-70, (Tarazona, 26-III-1663). Véase Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia...,* ob. cit., p. 131.

16. Sobre esta obra véase *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época,* edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m., Madrid, B.A.C., 1991, pp. 529-531.

2a. VT DOMVM REPARET SVAM/ FRANCISCO LOQVITVR CHRISTVS. Foto José Latova.

2b. Grabado nº 4 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

Salió un día Francisco al campo a meditar, y al pasear junto a la iglesia de San Damián, cuya vetusta fábrica amenazaba ruina, entró en ella –movido por el Espíritu– a hacer oración; y mientras oraba postrado ante la imagen del Crucificado, de pronto se sintió inundado de una gran consolación espiritual. Fijó sus ojos, arrasados en lágrimas, en la cruz del Señor, y he aquí que oyó con sus oídos corporales una voz procedente de la misma cruz que le dijo tres veces: "¡Francisco, vete y repara mi casa, que, como ves, está a punto de arruinarse toda ella!".[17]

Tras ello hizo lo que se le ordenó vendiendo todas sus pertenencias.

La composición de esta pintura sigue muy de cerca, aunque invertida, la del grabado nº 2 de la primera edición o el nº 4 de la segunda edición –que son prácticamente idénticos–, de la vida de San Francisco realizada por Philip Galle. En esta estampa, titulada *VITAE IN MELIUS/ COMMUTATIO*, el diálogo con el Crucifijo es el que dispone de mayor espacio. A la derecha, en un paisaje urbano, aparece el futuro Santo vendiendo su vestido y su caballo, regalando el dinero a un sacerdote para reparar la iglesia y dar limosna a los pobres, y apresado por su padre, mientras al fondo, acompañado por otros personajes, restaura un templo.[18]

3. Título: MINATVR PATER/ FILIO LARGIENTI DIVITIAS.

Descripción: A la izquierda, sobre un fondo urbanita similar al anterior, encontramos al joven Francisco, ya nimbado, de pie y con los brazos abiertos, que parece estar narrando algo a su padre, situado a la derecha, que no es de su agrado. Éste, barbado, levanta un dedo de la mano diestra en actitud amenazante y con la izquierda se apoya en un bastón.

Comentario: Tras reparar la iglesia de San Damián, Francisco decide mudarse a la casa de un sacerdote. Esta determinación llegó a oídos de su padre que no tardó en ir a buscarle. Francisco huyó, pero días más tarde, siendo consciente de su cobardía, se presentó ante su progenitor. Éste, según refiere San Buenaventura,[19] lo maltrató psíquica y físicamente para después encerrarlo. A continuación, su madre lo liberó de la prisión, pero su padre volvió a buscarlo:

Pero Francisco, confortado por Dios, salió espontáneamente al encuentro de su enfurecido padre, clamando con toda libertad que nada le importaban sus cadenas y azotes y que estaba además dispuesto a sufrir con alegría cualquier mal por el nombre de Cristo.[20]

Con toda probabilidad es éste el momento que el pintor turiasonense ha querido reflejar en este panel. Para ello se debió inspirar en una de las pe-

17. LM 2, 1. *Ibidem*, p. 388.

18. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 244 y pp. 265-266; Claudio M. STRINATI, y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 180; y Germán ZAMORA, "La juventud de Francisco de Asís en su iconografía menor. Arte, leyenda, historia", *Collectanea Franciscana*, 61, (Roma, 1991), pp. 60-61.

19. LM 2, 2. *San Francisco...*, ob. cit., p. 389.

20. LM 2, 3. *Idem.*

3. MINATVR PATER/ FILIO LARGIENTI DIVITIAS. Foto José Latova.

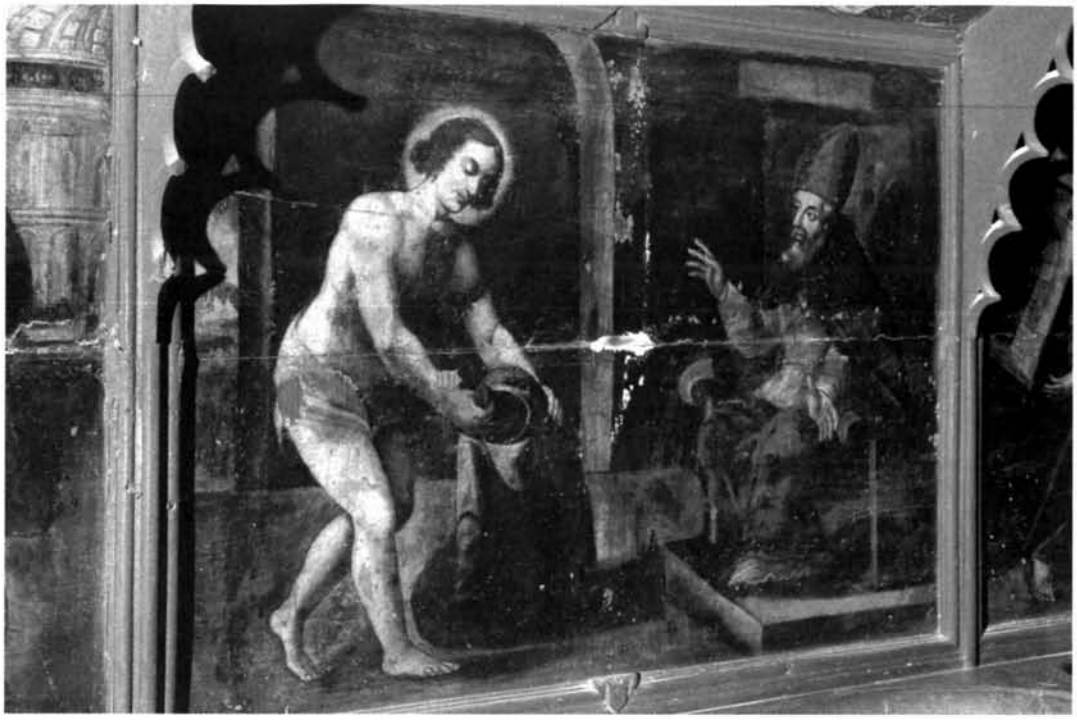
queñas escenas del grabado de Galle que hemos analizado antes –el nº 2 de la primera edición o el nº 4 de la segunda–, pues ningún otro de esta serie se asemeja en modo alguno a esta pintura. Sólo ciertos detalles de dicha estampa nos permiten ver esta similitud, como la apariencia física del padre –hombre barbado, tipo de vestimenta, sombrero–, o el edificio que el joven tiene tras de sí.

4. Título: IN COELO PATREM/ IN TERRA PATREM IN NOMINAT.

Descripción: La escena transcurre en un interior en el que vemos a Francisco desnudo con el cuerpo flexionado hacia delante mostrando lo que parece un cántaro y unas ropas a un personaje masculino. Éste último, sentado, abre los brazos en actitud de sorpresa y fija su mirada en el joven. Sobre su cabeza luce una mitra.

Comentario: San Buenaventura en su *Leyenda Mayor* relata que, tras renunciar a la herencia paterna, Francisco comparece ante el obispo de la ciudad para despojarse de todos sus vestidos y devolvérselos a su padre:

> Además, ebrio de un maravilloso fervor de espíritu, se quita hasta los calzones y se presenta ante todos totalmente desnudo, diciendo al mismo tiempo a su padre: "Hasta el presente te he llamado padre en la tierra, pero de aquí en adelante puedo decir con absoluta confianza: *Padre nuestro, que*



4a. IN COELO PATREM/ IN TERRA PATREM IN NOMINAT. Foto José Latova.

4b. Grabado nº 9 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

estás en los cielos, en quien he depositado todo mi tesoro y toda la seguridad de mi esperanza".[21]

Según dicha narración, comprobamos que es éste el momento representado en el coro turiasonense y el artista, sin lugar a dudas, ha seguido el grabado nº 6 de la primera edición o el nº 9 de la segunda de la Vida de Galle. En esta calcografía, titulada *CASTIMONIAE AC VIR/ GINITATIS EXEMPLA*, el holandés ha plasmado en primera instancia una de las tentaciones sufridas por el santo de Asís. Sin embargo, en el ángulo superior derecho vemos justamente su visita al obispo para apartarse de los bienes terrenales.[22]

La composición de modelo y pintura es idéntica, así como las actitudes de ambos personajes, aunque en Tarazona el pintor ha suprimido dos figuras masculinas situadas en segundo plano en el centro de la estancia, los cortinajes que adornan la silla episcopal y una pequeña estantería con tres jarrones que decora la pared. Además, en la estampa de la primera edición Galle dibujó entre las manos de Francisco unos calzones, mientras que en la segunda los sustituyó por unos ropajes sin precisar. Por el contrario, en el coro turiasonense el artífice ha hecho que el Santo sujete una especie de cántaro que incluso parece estar vaciando con ayuda de un cucharón.

21. LM 2, 4. *Ibidem*, p. 390.

22. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 247 y p. 270; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 181.

5. Título: SVSTENTANTE DORSO/ ECLESIAM GREGORIVS VIDET.

Descripción: Francisco, ataviado ya con el burdo sayal propio de su Orden, imberbe, con la tonsura realizada en su cabeza y luciendo el cordón con los tres nudos en su cintura, sostiene sobre su espalda un edificio de piedra. A la derecha y de menores dimensiones, observamos el interior de una alcoba en la que un personaje masculino barbado y de avanzada edad duerme. Al lado de la cama distinguimos una mitra.

Comentario: La *Leyenda Mayor* señala que en una ocasión el papa Inocencio III:

> ...refirió haber visto en sueños cómo estaba a punto de derrumbarse la basílica lateranense y que un hombre pobrecito, de pequeña estatura y de aspecto despreciable, la sostenía arrimando sus hombros a fin de que no viniese a tierra.[23]

Este episodio lo encontramos reflejado en el ángulo superior izquierdo del grabado nº 12 de la segunda edición de Philip Galle, bajo el título *ADMIRANDA/ EIUS ENERGIA*. Dentro de una estancia de reducidas dimensiones vemos al papa acostado en su lecho –una mitra y un orinal delante de la cama ayudan a identificar la escena–. Sobre él, rodeado por un haz luminoso a modo de aparición, vemos a un hombre intentando levantar un edificio: es el sueño de Inocencio III tal y como lo narra San Buenaventura.[24]

23. LM 3, 10. *San Francisco...*, ob. cit., p. 398.

24. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 248 y p. 272; y Claudio M. STRINATI

5a. SVSTENTANTE DORSO/ ECLESIAM GREGORIVS VIDET. Foto José Latova.

5b. Grabado nº 12 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

Aunque en el coro turiasonense la composición de la imagen es muy diferente, hallamos ciertas similitudes que nos llevan a pensar que el artista tuvo esta estampa como modelo de inspiración temática. Las semejanzas que advertimos son las siguientes: la apariencia física del papa, de su lecho y de la mitra en el suelo, así como el tipo de construcción que el Santo soporta sobre su espalda. Las minúsculas proporciones de Francisco en el sueño representado en el grabado no nos permiten saber si también viste su hábito, como ocurre en la pintura.

6. Título: REGVLAM QVAM SERVET/ CHRI[S] *TVS FRANCISCO DISPONIT.*

Descripción: San Francisco, cubierto con su sayal, se postra ante una visión celestial. En ella Jesucristo, rodeado de nubes, se le aparece con un gran libro entre las manos sobre el que señala un pasaje con el dedo índice de la diestra. El Santo abre las suyas esperando recibir el tomo. En el ángulo superior derecho distinguimos nuevamente un paisaje urbano en el que destaca un templo.

Comentario: San Buenaventura, en el capítulo III de su *Leyenda Mayor*, describe la fundación de la Religión y la aprobación de la Regla franciscana. En el punto tercero analiza la duda que invadió al hermano Bernardo, primer compañero del de Asís, y al propio Francisco cuando aquél acudió a consultar al Santo la forma de llevar a la práctica su intención de renunciar al mundo terrenal, a lo que le contestó:

> "Es a Dios a quien en esto debemos pedir consejo". Así que, una vez amanecido, se dirigieron juntos a la iglesia de San Nicolás, donde, tras una ferviente oración, Francisco, que rendía un culto especial a la Santa Trinidad, abrió por tres veces el libro de los Evangelios, pidiendo a Dios que, mediante un triple testimonio, confirmase el santo propósito de Bernardo.
>
> En la primera apertura del libro apareció aquel texto: *Si quieres ser perfecto, anda, vende todo lo que tienes y dalo a los pobres* (Mt 19, 21). En la segunda: *No toméis nada para el camino* (Lc 9, 3). Finalmente, en la tercera se les presentaron estas palabras: *El que quiera venirse conmigo, que cargue con su cruz y me siga* (Mt 16, 24). "Tal es –dijo el Santo– nuestra vida y regla, y la de todos aquellos que quieran unirse a nuestra compañía. Por tanto, si quieres ser perfecto, vete y cumple lo que has oído".[25]

Atendiendo a esta narración comprobamos lo poco que tiene que ver con la pintura que nos ocupa. Sin embargo, en esta ocasión debemos consultar la *Leyenda de los Tres Compañeros*, otra de las biografías franciscanas, para encontrar la clave: tras relatar el mismo hecho que San Buenaventura, los Tres Compañeros afirman que

> desde entonces vivieron unidos según la forma del santo Evangelio que el Señor les había manifestado. Por eso, el bienaventurado Francisco escribió en su testamento: "El mismo

y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 182.

25. LM 3, 3. *San Francisco...*, ob. cit., p. 394.

Señor me reveló que debía vivir según la forma del santo Evangelio".[26]

De esta forma, encontramos la fuente directa de esta interpretación iconográfica. A ella, además, debemos añadir de nuevo una de las estampas calcográficas que Philip Galle realizó para su Vida de San Francisco: la nº 3 de la primera edición o la nº 5 de la segunda, titulada *FRANCISCANAE FAMILIAE/ ORIGO.* En el tercio derecho de esta composición se refleja, de dos maneras diferentes, el momento en que Cristo entrega la Regla al de Asís: a la izquierda Jesús sobre unas nubes baja del cielo para acercarse al Santo; a la derecha Cristo ya ha descendido para mostrar al *Poverello* un gran libro.[27]

Ya hemos señalado que ni en la *Leyenda Mayor* ni en la de *los Tres Compañeros* se dice que Jesucristo baje de los cielos para proporcionar al Santo la Regla de su Orden. Sin embargo, sí podríamos afirmar que en la *Leyenda de los Tres Compañeros* se sugiere. Así, tenemos que alegóricamente fue el propio Cristo quien impulsó a San Francisco a tomar los Evangelios –representados por el gran libro que tanto en la pintura del coro como en el grabado de Galle sostiene entre sus manos– como su forma de vida, interpretación aquí manifestada.

No obstante, en la cartela explicativa ubicada en la zona inferior del grabado, el holandés refiere la fuente literaria de la que ha bebido para crear esta composición, que no es ninguna de las dos que hemos nombrado. Se trata del *fructus IX-pars secunda* del texto escrito por Bartolomeo de Pisa bajo el título *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu,* publicado en Milán en 1510,[28] aunque manuscrita entre 1385 y 1390, en la que se muestra al de Asís como *alter Christus.*[29]

El párrafo aludido dice:

> Quibus verbis non solum patet, quod regula nostra est a Christo instituta, sed etiam primum praemissum, quod ab ipso beato Francisco est data et monstrata. Sed istud secundum clarius patebit ex dicendis, ubi ostendetur, quomodo ipse Christus multos, ut istum ordinem introirent, clementer induxit. Sic ergo apparet ex dictis, quali modo est confecta regula nostra, quam profitemur, quia scilicet ieiunio et oratione; quali in loco, quia in monte; quali auctore, quia videlicet Domino Iesu Christo eam beato Francisco revelante; unde ad instar legis Moysi ieiunio [in] monte et Deo dictante facta est et data. Et sicut lex evangelica, de qua est regula ista, ut statim dicetur, confecta et ordinata,

26. TC 29. *Ibidem,* p. 549. Sobre esta obra cfr. *ibidem,* pp. 529-531.

27. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., pp. 244-245 y pp. 266-267; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...,* ob. cit., pp. 180-181.

28. Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 257.

29. Lázaro IRIARTE, o.f.m. Cap., *Historia franciscana,* Valencia, Editorial Asís, 1979, p. 18. Agradecemos a Luis Longás Otín, o.f.m. Cap., su ayuda a la hora de buscar ésta y otras citas bibliográficas sin las que este trabajo habría resultado incompleto.

6a. REGVLAM QVAM SERVET/ CHRI[S] *TVS FRANCISCO DISPONIT. Foto José Latova.*

6b. Grabado nº 5 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

promulgata est a Christo stante, sedente et docente in monte, Matth. 5, 1, sic regula fratrum Minorum facta est a beato Francisco stante et residente in monte, et Christo sibi eandem revelante. Patet etiam ex praefatis ipsius regulae praeeminentia et excellentia; quia Christo inclamante de caelo, se eam fecisse et sic velle stare, veridice declarante.[30]

Por último, es preciso señalar que este tema iconográfico se situaría cronológicamente antes del panel precedente, es decir, antes que el sueño de Inocencio III, pues, tal y como narran los biógrafos de San Francisco, primero definiría la Regla para después acudir ante la presencia del papa para que la aprobara. De esta manera, el prelado, tras haber padecido semejante revelación en sueños, no dudaría en autorizar dicha forma de vida como nueva Regla.

Esta alteración del orden de los tableros podría deberse a la mutilación que nuestra sillería coral sufrió durante el siglo XX, suprimiendo para siempre el lado largo de la misma.

7. AFFLIGENTEM RVSTICVM/ NIX [deteriorado] *SVO TACTV CALEFACIT.*

Descripción: Los respaldos de las sillas del flanco derecho son los que presentan un peor estado de conservación, en particular la pintura que ahora nos ocupa, pues prácticamente la mitad del tablero parece haber sido arrancado y vuelto a incorporar en su sitio, sin duda debido a la colocación del nuevo órgano entre los años 1929 y 1930. Sin embargo, su lamentable aspecto no evita que identifiquemos a San Francisco cubierto con la capucha de su hábito, a lomos de un burro, situado a la derecha, que da la mano a un personaje masculino barbado que sale a su encuentro. Del estrechamiento de manos surge una llama. La escena discurre en un paisaje frío y agreste.

Comentario: Podemos afirmar que ésta es la composición pictórica más cercana a uno de los grabados de la serie de Philip Galle entre las que hemos analizado hasta este momento. Se trata de la estampa nº 9 de la primera edición o nº 11 de la segunda titulada *INGENS RELIGIOSI AC DEO/ DEVOTI ANIMI ARDOR.*[31]

Ambos reflejan el episodio de la vida del *Poverello* en el que caminando

> durante el invierno montado en el jumentillo de un hombre pobre a causa de la debilidad del cuerpo y de la aspereza de los senderos, hubo de pernoctar al cobijo de la prominencia de una roca para evitar de algún modo las incomodidades de la nieve y de la noche, que se le echaban encima y le impedían llegar al lugar del albergue. Notando el santo varón que el hombre que le acompañaba se revolvía de una parte a otra murmurando quedamente con quejumbrosos gemidos, como quien mal abrigado no podía estar quieto a causa de la

30. Fr. Bartholomae de PISA, "De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu", *Analecta Franciscana*, IV, (Roma, 1906), p. 372.

31. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., pp. 248-249 y p. 271; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 182.

7a. AFFLIGENTEM RVSTICVM/ NIX SVO TACTV CALEFACIT. Foto José Latova.

7b. Grabado nº 11 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

atrocidad del frío, encendido en el fervor del amor divino, extendió su mano y le tocó con ella. ¡Cosa admirable! De repente, al contacto de aquella mano sagrada, que portaba en sí el fuego recibido de *la brasa del serafín* (Is 6, 6-7), huyó todo frío y se vio envuelto en tanto calor, dentro y fuera, como si lo hubiese invadido una bocanada salida del respiradero de un horno. Porque, confortado al instante en el alma y en el cuerpo, durmió hasta el amanecer tan suavemente entre piedras y nieve como jamás había descansado en su propio lecho, según él mismo declaraba más tarde.[32]

8. Título: CIBAT IN DESERTO/ FRANCISCVM FAMELICVM ANGEL.

Descripción: En el lado derecho de la composición, ataviado con su sayal, sentado y leyendo delante de un gran árbol, encontramos a San Francisco. Mientras, a la izquierda, un ángel se le aproxima para entregarle un objeto de difícil identificación debido al mal estado de la pintura. A sus pies distinguimos una cesta. Ambas figuras se muestran de cuerpo entero, aunque el Santo presenta un canon mayor al del ser celestial.

Comentario: El capítulo IV de la *Leyenda Mayor* comienza con la narración del episodio en el que Francisco regresaba junto con sus compañeros de Roma:

> Fatigados y hambrientos después de la larga caminata, se detuvieron en un lugar solitario. No había allí modo de proveerse del alimento necesario. Pero bien pronto vino en su socorro la divina Providencia, pues de improviso apareció un hombre con un pan en la mano y se lo entregó a los pobrecillos de Cristo, desaparecido súbitamente sin que se supiera de dónde había venido ni a dónde se dirigía.[33]

Comprobamos que San Buenaventura señala que ese inesperado ser entregó el pan a todos los viajeros. Sin embargo, en la pintura turiasonense el grupo de franciscanos se reduce a la figura del de Asís, sin duda para no distraer al espectador, pues si este hecho milagroso sucedió, fue gracias a San Francisco.

Lo mismo ocurre en la estampa nº 4 de la primera edición y nº 10 de la segunda de Galle, titulada *TENTATIO DAEMONIS ET DI/VINI SOLATII REFOCILLATIO.* En ella la escena principal es una de las tentaciones del *Poverello*, pero entre los cinco episodios de minúsculas dimensiones que la completan, en particular el situado casi en el centro de la composición, en lo alto de un montículo, distinguimos al de Asís recibiendo un presente de manos de un ángel, es decir, Dios, que a través de un ser angélico alimenta y conforta a un San Francisco hambriento mediante un pan, tal y como la *Leyenda Mayor* narraba.[34]

32. LM 13, 7. *San Francisco...*, ob. cit., pp. 464-465.

33. LM 4, 1. *Ibidem*, p. 399.

34. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 246 y pp. 270-271; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 181.

8a. CIBAT IN DESERTO/ FRANCISCVM FAMELICVM ANGEL. Foto José Latova.

8b. Grabado nº 10 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

Con seguridad es éste el modelo en el que el artífice de nuestras pinturas se basó para llevar a cabo este tablero: tanto el ángel como el Santo se muestran en la misma posición y el frondoso árbol que decora el fondo lo encontramos en ambas obras.

9. Título: AMPLEXANTUR ROMAE/ FRANCISCVM, PETRVS, ET PAVLVS.

Descripción: En la mitad izquierda de la composición, en un espacio abierto, identificamos a San Francisco que está siendo abrazado simultáneamente por otros dos personajes masculinos nimbados que, además, parecen estar susurrándole algo al oído. Ocupa la mitad derecha un pórtico columnado de orden corintio que bien pudiera tratarse de una iglesia.

Comentario: En la parte izquierda de la estampa nº 10 de la primera edición de Galle, titulada *SUMMAE SANCTIMO/ NIAE PARADIGMATA*, se nos muestra el abrazo de tres personas bajo el pórtico de un templo. De igual manera, en el grabado nº 15 de la segunda edición se refleja, esta vez en su tercio derecho, esta misma escena resuelta de forma similar. Éste se titula *STIGMATUM ORIGO, SUMMAEQUE/ SANCTIMONIAE PARADIGMATA*. Las dos tienen como tema principal la estigmatización de San Francisco, aunque tratados de forma muy diferente. En ambas ocasiones las tres figuras se ubican debajo del pórtico y no al lado, como en el panel turiasonense.

El abrazo de los tres personajes masculinos representa el encuentro del *Poverello* con los apóstoles Pedro y Pablo en Roma.[35] La fuente literaria que Philip Galle ha seguido para componer esta calcografía es el *fructus VIII-pars secunda* del *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*. En él Bartolomeo de Pisa nos describe la reunión de los tres santos:

> Postea Romam pergentes, beatus Franciscus fuit a sanctis apostolis Petro et Paulo dulciter amplexatus, ut dicetur fructu XXIII et conformitate. Et quia beatus Franciscus a sanctis apostolis Petro et Paulo petierat, ut pro ipso et sociis custoditionem thesauri paupertatis impetrarent a Christo, beati apostoli sibi dixerunt: "Frater Francisce, quia hoc tu petis et desideras, quod ipse Christus et eius sancti apostoli hic servaverunt, ideo notificamus tibi ex parte Domini nostri Iesu Christi, quod tuum desiderium est adimpletum; et ipse Dominus Iesus Christus nos misit ad te, ut annuntiemus tibi, quod oratio tua est exaudita, et thesaurus sanctissimae paupertatis tibi et te sequentibus perfectissime est concessus. Et tibi ex parte Christi dicimus, quod quicumque hoc desiderium tuum exsequentur, de regno beatitudinis sunt securi; et tu et omnes tui sequaces erunt a Domino benedicti".[36]

35. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., pp. 250-251 y pp. 274-275; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 182.

36. Fr. Bartholomae de PISA, "De conformitate...", ob. cit., p. 196.

9a. AMPLEXANTUR ROMAE/ FRANCISCVM, PETRVS, ET PAVLVS. Foto José Latova.

9b. Grabado nº 15 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

10. Título: VINDICTAM VT SUMAT/ FRANCISCO DAT PAVLVS ENSEM.

Descripción: En primer término y en el centro distinguimos un personaje masculino calvo y barbado acostado en una cama que parece estar herido de muerte, pues una mancha roja le brota del pecho. En los extremos, en segundo plano, encontramos la representación de dos figuras también masculinas dentro de sendas hornacinas: ambas visten hábito franciscano, la de la izquierda, barbada y nimbada, porta entre sus manos un crucifijo, la de la derecha, imberbe y con tonsura, porta en su diestra una espada con rastro de sangre en su filo. Este último personaje lo identificamos con San Francisco de Asís. Al fondo, en el centro, creemos discernir la basa de una rica columna.

Comentario: Ninguno de los grabados de Philip Galle muestran este episodio. Sin embargo, es la *Leyenda Mayor* la que nos explica de qué asunto se trata:

> Es cierto que los soberbios demonios huyen de las excelsas virtudes de los humildes, fuera de aquellos casos en que la divina clemencia permite que éstos sean abofeteados para guarda de su humildad, como de sí mismo escribe el apóstol Pablo (2 Cor 12,7), y Francisco llegó a probarlo por propia experiencia.
>
> Así sucedió, en efecto, cuando fue invitado por el señor León, cardenal

10. VINDICTAM VT SUMAT/ FRANCISCO DAT PAVLVS ENSEM. Foto José Latova.

de la Santa Cruz, a permanecer por algún tiempo consigo en Roma. El Santo condescendió humildemente con sus deseos movido por la reverencia y amor que le profesaba. Mas he aquí que la primera noche, cuando después de la oración quiso entregarse al descanso, se presentaron los demonios en plan de atacar ferozmente al caballero de Cristo, al que le azotaron tan duramente y por tan largo espacio de tiempo, que le dejaron medio muerto. Apenas huyeron los demonios, el Santo llamó a su compañero, a quien refirió todo lo sucedido, y añadió después: "Pienso, hermano, que el hecho de haberme atacado tan cruelmente en esta ocasión los demonios -que nada pueden hacer fuera de lo que la divina Providencia les permite- es una prueba de que no causa buena impresión mi estancia en la curia de los grandes".[37]

De igual manera, el versículo del Nuevo Testamento al que este párrafo alude resulta muy significativo para dilucidar el mensaje del novedoso tema iconográfico que nos ocupa:

> Y para que la grandeza de las revelaciones no me exaltase desmedidamente, me fue dado un aguijón en mi carne, un mensajero de Satanás que me abofetee, para que no me enaltezca sobremanera.[38]

Quizá estas palabras del apóstol San Pablo, extraídas de su segunda epístola a los Corintios, sea justamente lo que aquí se representa relacionándolas con el momento de la vida de San Francisco que vivió en Roma y que San Buenaventura nos revelaba. De esta forma, *il Poverello* se sentiría como un nuevo Pablo.

Por último, hemos de reconocer que no hemos logrado identificar al santo representado en la hornacina izquierda de la composición.

11. Título: VT PEDIBVS CALZET/ FRANCISCVS BERNARDVM IVBET.

Descripción: Prácticamente en el centro de la escena, un franciscano, con las manos cruzadas sobre el corazón, se sitúa, en pie, encima del pecho de otro religioso que aparece tumbado en el suelo. A la izquierda encontramos un libro cerrado y colocado en posición vertical. Detrás, varias edificaciones enmarcan el suceso.

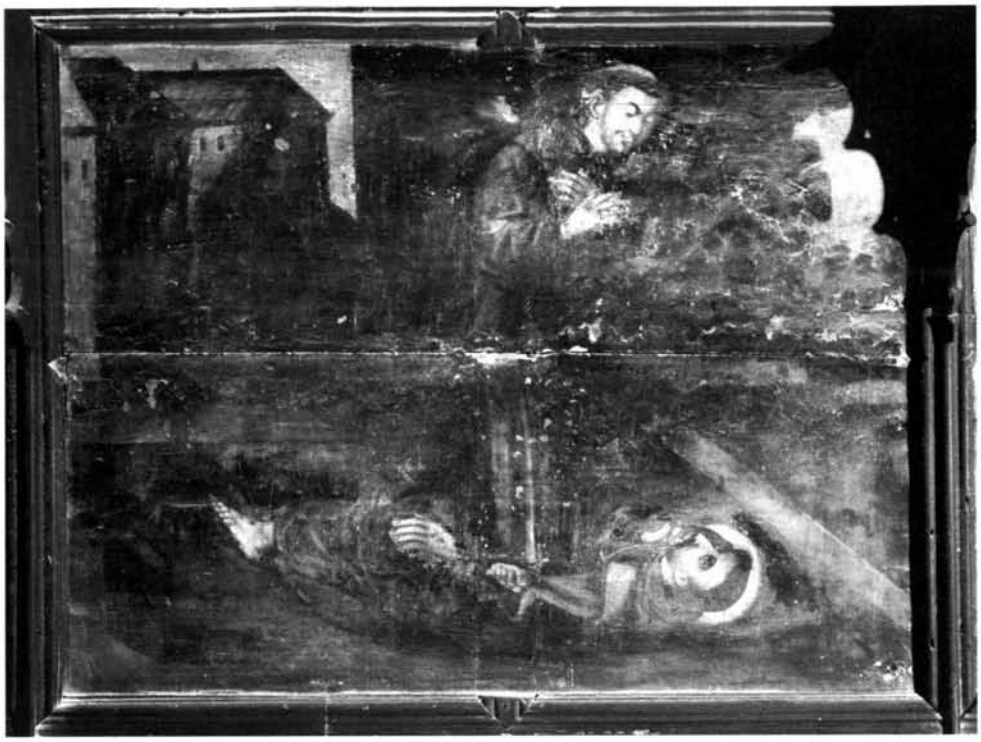
Comentario: De nuevo uno de los grabados de Philip Galle nos brinda la fuente de inspiración del correspondiente tablero de Tarazona. En este caso se trata del nº 5 de la primera edición o del nº 7 de la segunda que se titulan de forma levemente distinta: para el primero, *INSIGNIS HUMILITATI/ ANIMI INDITIA*, y para el segundo *INSIGNIS HUMILITATIS/ ANIMI INDICIA*. Su tema principal es igual al que nos ocupa –un franciscano "pisando" a otro que aparece tendido en el suelo–, aunque invertido.[39] Fr. Bartolomeo de Pisa narra este curioso episodio en su *fructus VIII*.[40] Sin embargo, si acudimos a las *Florecillas de*

37. LM 6, 10. *San Francisco...*, ob. cit., p. 410.

38. 2 Corintios 12, 7.

39. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., pp. 246-247 y pp. 268-269; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 181.

40. Fr. Bartholomae de PISA, "De conformitate...", ob. cit., p. 183.



11a. VT PEDIBVS CALZET/ FRANCISCVS BERNARDVM IVBET. Foto José Latova.

11b. Grabado nº 7 de la segunda ed. de Philip Galle. Claudio M. Striani y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'immagine..., *ob. cit.*

San Francisco y de sus compañeros lo encontramos igualmente y traducido al castellano. Así, en su capítulo III se refiere el instante en el que el hermano Bernardo, primer seguidor del *Poverello*, se hallaba *arrebatado en Dios*, razón por la cual no contestó a San Francisco cuando lo requirió. Éste, desconsolado, pidió al Señor la respuesta a tal desaire, a lo que le indicó que estaba hablando con él, por lo que no podía atenderle.

> Recibida esta respuesta de Dios, San Francisco volvió en seguida apresuradamente a donde estaba el hermano Bernardo para acusarse humildemente del pensamiento que había tenido acerca de él.
>
> Al verlo venir hacia sí, el hermano Bernardo le salió al encuentro y se echó a sus pies. San Francisco le obligó a levantarse y le contó con gran humildad el pensamiento y la gran turbación que había tenido contra él y cómo el Señor le había reprendido por ello. Y terminó:
>
> –Te ordeno, por santa obediencia, que hagas lo que voy a mandarte. [...]
>
> –Te mando por santa obediencia –dijo San Francisco– que, para castigar mi presunción y el atrevimiento de mi corazón, al echarme yo ahora boca arriba, me pongas un pie sobre el cuello y el otro sobre la boca, y así pasarás tres veces de un lado al otro insultándome y despreciándome; sobre todo, me dirás: "¡Aguanta ahí, bellaco, hijo de Pedro Bernardone! ¿De dónde te viene a ti semejante soberbia, siendo una vilísima creatura?".[41]

41. Florecillas, cap. III. *San Francisco...*, ob. cit., pp. 804-805.

Ahí tenemos la explicación a tan insólita representación iconográfica.

Aparte de lo ya señalado, algunos detalles más nos subrayan que el turiasonense se sirvió de esta estampa para resolver este tablero, tales como el poyete situado detrás de la cabeza de San Francisco o los edificios que se divisan al fondo, aunque también introdujo ciertas "licencias", entre las que encontramos la posición vertical del libro –en el grabado aparece en horizontal y dentro de una bolsa– o el hecho de que ambos religiosos no lleven puesta la capucha del hábito, pues en la estampa sí la llevan.

12. Título: TENTATVS A DEMONE/ SPINIS CORPVS CRVENTAT.

Descripción: En primer término, encontramos a San Francisco desnudo –sólo se cubre con un lienzo– tendido en el suelo en una postura imposible. Torna los ojos hacia el cielo y aparece rodeado de rosas. Detrás de él, a la derecha, aparece un franciscano y a sus pies creemos distinguir una figura demoníaca, aunque el lamentable estado de conservación de la pintura no nos permite confirmarlo.

Comentario: Es Réau quien nos informa de que tras el Concilio de Trento *el arte barroco de la Contrarreforma creó una segunda iconografía de San Francisco, muy diferente a la del Quattrocento*, transformando la imagen física del de Asís a *un asceta macilento y descarnado y expresión torturada*, en oposición con el tipo amable y dulce creado por Giotto.[42]

42. Louis Réau, *Iconografía de los santos A-F*, tomo 2/ vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 558-559.

Así, en este momento, se introdujeron ciertos temas que llevaban al *Poverello* al éxtasis y a los arrebatamientos,[43] además de adjudicarle algunos episodios que le habían sucedido a otros santos anteriormente para engrosar su lista de milagros.[44]

Esto último es lo que ocurrió con *San Francisco de Asís arrojándose a las zarzas* o *La visión de San Francisco en la Porciúncula*, tema tomado de la leyenda de San Benito hacia 1340, y recordado por el arte del Barroco.[45] Esta escena narra el hecho de que para huir de una tentación del diablo, San Francisco se arrojó a un zarzal. Milagrosamente, de las gotas de sangre de sus heridas brotaron rosas rojas que ofrecería después como exvoto en el altar de la Porciúncula. Más tarde, pidió al Papa que otorgara indulgencia plenaria a los pecadores que, arrepentidos, fueran en peregrinación a dicha iglesia, tal y como sucedería.[46]

Es Fr. Bartolomeo de Pisa quien nos relata este suceso en el *fructus XIV* de sus Conformidades:

> Cum esset beatus Franciscus in cella, quae erat in horto post ecclesiam sanctae Mariae, hoc anno de mense ianuarii nocturno tempore, quasi media nocte, et ecce sathan venit ad eum iuxta cellam. Et cum beatus Franciscus esset in oratione, dixit ei: "Francisce, quare tu vis mori ante tempus? Quare stas ad talia faciendum? Nescis tu, quod dormire est potius alimentum vitae corporis? Tu iuvenis es, cui dormire et quiescere potissimum est, et alias tibi dixi, quod tu iuvenis es, et poteris aliter facere poenitentiam de peccatis tuis. Ad quid ergo affligis te in vigiliis et orationibus?" Et beatus Franciscus spoliavit se tunica sua et femoralibus, et exivit de cella et intravit per grossam et clausam saepem, et ingressus est silvam durissimam et spinosam, quae erat iuxta praedictam ecclesiam Sanctae Mariae. Et cum ipse beatus Franciscus esset in medio silvae, carne tamen spinis concremata et sanguinolenta, dixit ad se: "Melius est inaestimabiliter, quod sic agnoscam passionem Salvatoris Domini Iesu Christi, quam obtemperem blanditiis deceptoris". Et statim fuit in medio silvae lumen maximum; et in maximo gelu, sicut in mense ianuarii, flores rosarum apparuerunt, et coetus angelorum innumerabilis apparuit tam in silva, quam in ecclesia, iuxta quam erat silva praedicta.[47]

Sin embargo, aunque en la pintura que ahora nos ocupa se refleje, sin ninguna duda, este tema, para representarlo nuestro artífice se ha servido, como en la mayoría de las ocasiones anteriores, de un grabado de Philip Galle. En particular, del nº 6 de la primera edi-

43. *Ibidem*, p. 560.

44. José Javier VÉLEZ CHAURRI y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Representaciones Postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*, San Sebastián, Editorial Etor, 1991, pp. 29-37.

45. Louis RÉAU, *Iconografía...*, ob. cit., p. 560; y Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 448-449.

46. Louis RÉAU, *Iconografía...*, ob. cit., pp. 560-561.

47. Fr. Bartholomae de PISA, "De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu", *Analecta Franciscana*, V, (Roma, 1912), p. 33.

12. TENTATVS A DEMONE/ SPINIS CORPVS CRVENTAT. Foto José Latova.

ción o del nº 9 de la segunda, ambos titulados *CASTIMONIAE AC VIR/ GINITATIS EXEMPLA.* En él, en primer plano y como escena principal, se muestra a San Francisco que, tentado por una mujer, se lanza a un lecho de carbón encendido. No obstante, es uno de los asuntos secundarios el que nos interesa, pues detrás distinguimos nuevamente al de Asís arrojándose sobre la nieve al ser perseguido por un diablo y acompañado por tres figuras femeninas y otras cuatro de menor tamaño que parecen niños.[48] De esta manera, el artista turiasonense ha tomado la figura de Francisco de esta estampa para incorporarla a otro tema ligeramente distinto ya que se trata de otra tentación.

Pese a esto, es preciso señalar que Philip Galle dedica un grabado a la instigación del zarzal: el ya nombrado nº 6 de la primera edición o nº 10 de la segunda, titulado *TENTATIO DAEMONIS ET DI/VINI SOLATII REFOCILLATIO.* En él encontramos la representación de San Francisco desnudo tendido sobre unas zarzas mirando al demonio, y detrás, escondido a la zaga de un árbol, la de un franciscano que lo presencia todo.[49] No obstante, nos

48. La narración de esta tentación la encontramos en LM 5, 4. En *San Francisco...*, ob. cit., pp. 408-409. Sobre este grabado véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 247 y p. 270; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 181.

49. Véase Servus GIEBEN, "Philip Galle's...", ob. cit., p. 246 y pp. 270-271; y Claudio M. STRINATI y Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'immagine...*, ob. cit., p. 181.

sigue pareciendo más acertada la semejanza con la estampa nº 6 de la primera edición o nº 9 de la segunda, aunque pudo servirse de las dos para dar forma a esta composición.

CONCLUSIONES

La plasmación de la Vida de San Francisco de Asís en los respaldos altos de la sillería del coro de la iglesia de su convento de Tarazona responde fielmente al contexto contrarreformista en el que fueron creadas las hagiografías en grabados. En el caso del *Poverello* ya había sido canonizado el 16 de julio de 1228 por Gregorio IX, tan sólo dos años después de fallecer,[50] pero es en la primera mitad del Seiscientos cuando más se difunden, siendo trasladadas a lienzos o tablas en los lugares de recepción. Además, durante los siglos del Barroco San Francisco fue objeto de una "renovación iconográfica" pasando a ser visto como un santo penitente cuyos éxtasis y visiones celestiales se convertirían en lo más representado de su biografía,[51] y equiparándolo con "nuevos santos" como Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola o San Felipe Neri, asimismo fundadores o reformadores de órdenes religiosas.[52]

La difusión de estos repertorios fue enorme y el ejemplo que acabamos de analizar es buena prueba de ello. Como ya se ha señalado, la serie calcográfica de Philip Galle contó con tres ediciones[53] –hacia 1585, 1587 y 1875–, siendo la segunda la más completa, la de mayor calidad y la más divulgada.[54] Creemos que fue justamente ésta en la que nuestro pintor se basó, pues en una ocasión toma un grabado que sólo aparece en la edición de 1587 –el nº 12, bajo el título *ADMIRANDA/ EIUS ENERGIA*, para el tablero denominado *SVSTENTANTE DORSO ECLESIAM GREGORIVS VIDET*–.

En el coro turiasonense, a pesar de la lamentable pérdida de diez sitiales –es decir, de cinco pinturas–, podemos clasificar los doce paneles conservados en tres ciclos: juventud, que englobaría las tres primeras obras; fundación de la Orden, las dos siguientes; y vida monástica y milagros, las restantes. Sin ninguna duda, las que faltan continuarían con la narración de la biografía de San Francisco, acogiendo temas tan importantes como la estigmatización o la predicación a las aves.

De igual manera, distinguimos dos procedimientos en la adaptación de los grabados de Galle a las pinturas de Tarazona. Así, unas veces el pintor se inspira en los temas de las estampas to-

50. *San Francisco...*, ob. cit., p. 979.

51. Louis RÉAU, *Iconografía...*, ob. cit., pp. 558-560.

52. José Javier VÉLEZ CHAURRI y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Representaciones Postridentinas...*, ob. cit., pp. 29-37.

53. Germán ZAMORA, "La infancia...", ob. cit., p. 387.

54. A modo de ejemplo podemos citar el caso del santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia) en el que todo el templo está decorado con pinturas y muchas de ellas tuvieron como modelo la Vida de San Francisco grabada por Philip Galle. En José Carlos AGÜERA ROS, "El gran ciclo pictórico del siglo XVII en Santa Eulalia de Totana, santuario de la encomienda de Santiago. Historia, autoría, estilo e iconografía", *Verdolay*, 8, (Murcia, 1996), pp. 89-103.

mando algunos detalles –vestimenta, características de los edificios, movimientos y expresiones de los personajes, etc.–, con los que crea nuevas composiciones –como en el panel nominado *MINATVR PATER FILIO LARGIENTI DIVITIAS* o en el llamado *REGVLAM QVAM SERVET CHRI*[S] *TVS FRANCISCO DISPONIT*–. En otras, sin embargo, sigue prácticamente al pie de la letra los originales, aunque en dos oportunidades las invierte –en el diálogo con el Crucifijo de San Damián y en la demostración de humildad frente al hermano Bernardo–.

Por último, sólo para una de las pinturas ha resultado imposible localizar la fuente iconográfica, aunque sí la literaria –en la titulada *VINDICTAM VT SVMAT FRANCISCO DAT PAVLVS ENSEM*–. Debemos señalar que es ésta también la única obra de las conservadas que formalmente está peor resuelta, más confusa. Asimismo, podemos indicar que los cuatro primeros tableros, exceptuando el de San Salvador de Horta, nos parecen de mayor calidad que los siguientes, percepción que al menos en parte pudiera responder a su mejor estado de conservación.

Cada estampa de Galle incluye entre tres y siete escenas de la vida del de Asís, sucesivas cronológimente, cuya lectura debe hacerse de izquierda a derecha, destacando la central, que suele ser la de mayor importancia. Sin embargo, nuestro pintor, seguramente asesorado por los comitentes –esto es, los frailes franciscanos de Tarazona–, va más allá pues toma un solo tema –principal o secundario– de cada estampa para cada respaldo coral.

Así, y a modo de ejemplo, el grabador en una misma composición reúne a San Francisco sobre un asno enseñando a un campesino el amor divino; rezando con Santa Clara el convento irradió luz de manera milagrosa; la Virgen le mostró a Jesús Niño; y orante levitaba con los brazos abiertos en un resplandor; todo acompañado con título y aclaración. Sin embargo, el artífice turiasonense escoge el encuentro del campesino y el fundador en el que incluye, dentro de una cartela situada en el dosel, una breve indicación de la escena. Lo mismo ocurre con la estampa que refleja a San Francisco junto a fray León recibiendo una misiva celestial, la estigmatización del Santo y su encuentro con San Pedro y San Pablo, mientras que en Tarazona encontramos en un solo tablero el abrazo del *Poverello* con ambos apóstoles bajo la reseña *AMPLEXANTUR ROMAE FRANCISCVM, PETRVS, ET PAVLVS.*

A raíz de lo comentado nos preguntamos sobre el margen de creatividad del autor de estas pinturas: ¿sufrió imposición por parte de los franciscanos a la hora de elegir y plasmar estos temas en los estalos o, por el contrario, las novedades comentadas surgieron de su imaginación artística? Seguramente se dieron las dos circunstancias: el pintor trabajó sobre las estampas que le facilitaron los religiosos, a lo que hay que añadir las orientaciones de los propios comitentes, pues, como ya hemos señalado, elige de los grabados de Galle escenas situadas en segundo término trasladándolas a los tableros como episodios principales. El hecho de que el artista fuera guiado por los religiosos para representar la vida de los fundadores de sus órdenes

fue muy habitual. Así le sucedió, por ejemplo, a Jusepe Martínez cuando creó las estampas sobre San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de Nuestra Señora de la Merced.[55]

Por último, atribuimos la realización de estas pinturas al artífice turiasonense Francisco Leonardo de Argensola y las datamos entre 1655 y 1665. Conocemos el estilo de Leonardo gracias a las documentadas puertas que protegían el órgano antiguo de la iglesia del propio convento de San Francisco de Tarazona, felizmente conservadas.[56] Su manera de pintar se caracteriza por la plasmación de figuras muy dibujadas, frías y académicas, poco expresivas en general e infantiles en ocasiones, de rostros amables y redondeados en los que destacan sus grandes ojos, aunque formalmente bien resueltas. Sus composiciones están creadas con pocos personajes sobre fondos no demasiado elaborados –un árbol o un edificio– o neutros, peculiaridades que nos han permitido atribuirle otras obras, como el retablo de la desaparecida capilla de San Pedro de Alcántara en este mismo convento, de la que, además, era patrono.[57] Su arte era tan particular que incluso el pintor y teórico aragonés Jusepe Martínez en 1648, llamado por el arzobispo zaragozano para certificar la autoría de tres retratos de San Pedro de Arbués, afirmó de uno de ellos *que le parecía, por el estilo, ser la pintura de Francisco Leonardo, pintor y vecino de la ciudad de Tarazona.*[58]

De esta manera, queda más que justificada la elección de este pintor para llevar a cabo este trabajo pues ya había realizado otras obras para los frailes franciscanos –las citadas puertas del órgano o el retablo de la capilla de San Pedro de Alcántara– y mantenía una estrecha relación devocional con dicho cenobio pues, no en vano, allí se ubicaba su panteón familiar.[59]

55. Mª Elena MANRIQUE ARA, *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del* Seicento, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, p. 118.

56. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, "El antiguo órgano...", ob. cit., pp. 174-175, nota nº 23.

57. Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia...*, ob. cit., pp. 138-141.

58. Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1981, pp. 73-74.

59. Tal y como expresa en su testamento, desea ser sepultado en la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona, *en mi capilla so la invocacion de San Pedro* [de] *Alcantara.* En A.H.P.T., Pedro Brun, 1673, ff. 177-179, (Tarazona, 18-V-1673). Véase Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia...*, ob. cit., pp. 138-139.