LA IMAGEN DEL FRAILE FRANCISCANO

Joaquín Yarza Luaces
Universidad Autónoma de Barcelona

La creación de las órdenes medicantes y su inmediato éxito en la sociedad de los últimos siglos medievales incidió muy pronto en todo lo que afecta a las formas artísticas, pese a la prevención de la iglesia secular[1] y, sobre todo, a la inicial del papado cauteloso y desconfiado ante la proliferación de movimientos espirituales con tendencia a la heterodoxia. En efecto, aunque se había aprobado poco antes la orden de San Francisco, en el IV Concilio de Letrán (1215) los cánones se pronuncian de un modo rotundo sobre nuevas fundaciones: "Por temor a que una variedad excesiva de órdenes religiosas produzca grave confusión en la Iglesia de Dios, prohibimos formalmente fundar en el futuro cualquier orden nueva; todo aquel que crea sentirse llamado a la vida religiosa debe elegir una de las órdenes ya aprobadas. De idéntica manera, quien desea fundar una nueva casa religiosa debe recibir la regla y la institución de alguna de las órdenes ya aprobadas", indica el canon 13 ("Acerca de la prohibición de las nuevas órdenes religiosas")[2]. Esto no obsta para que en esos mismos momentos se estuviera discutiendo la aprobación del reciente movimiento propugnado por Domingo de Guzmán[3], y aún que se le conceda estatuto legal porque ofrecía garantías de ortodoxia y obediencia al papado.

Muchas eran las novedades que tales órdenes aportaban, comenzando por su establecimiento en las ciudades, al contrario que los antiguos monjes que se alejaban de ellas, entre otras razones porque buscaban su propia perfección y un encuentro más directo con Dios, mientras se desentendían de los asuntos pastorales que dejaban en manos de la iglesia secular presidida por los obispos. Nadie mejor que San Bernardo expresaba esta idea aún en el siglo XII, cuando fustigaba la riqueza en los templos y las imágenes en todas partes. En el famoso y controvertido capítulo XII de la *Apología a Guillaume de Saint-Thierry* es muy

1. No sólo a la Iglesia secular, sino también los vieron con suspicacia las órdenes ya existentes. Un análisis sectorial,aunque sus conclusiones pueden extrapolarse a otras situaciones más generales, con las variantes propias de cada caso, en Yves DOSSAT, *Opposition des anciens ordres a l'installation des mendiants*, en "Cahiers de Fanjeaux" 8 (1973), *Les mendiants en Pays d'Oc au XIIIe. siécle*, pp. 263- 306.

2. FOREVILLE, R., *Lateranense IV* (Historia de los Concilios ecuménicos 6/2), Vitoria, 1972, p. 170.

3. Santo DOMINGO DE GUZMAN, *Su vida. Su Orden. Sus escritos*, ed. M. Gelabert, J.M. Milagro, J.M. de Garganta, Madrid, 1966, 2a. ed., pp. 75 y ss.

claro: "¿Para que sirve el oro en nuestra iglesia?. A la verdad, hay una razón respecto de los obispos y otra respecto de los monjes. Siendo aquellos deudores a los sabios y a los ignorantes, tratan de excitar la devoción de los pueblos groseros por los atractivos corporales no pudiendo excitarla lo bastante por los espirituales. Mas nosotros (los monjes), que hemos salido de los pueblos, que hemos dejado por el amor de Jesucristo todo lo que es precioso y agradable en el mundo, que hemos mirado como basura todo lo que hay de más resplandeciente, de más brillante, de más oloroso, de más dulce, de más grato al gusto y al tacto y, en fin, todos los placeres del cuerpo por ganar a Jesucristo, ¿con estas cosas, pregunto, pretendemos excitar la devoción?"[4].

Por el contrario, desde la primera Regla los franciscanos han decidido vivir de la limosna pública recogida en la ciudades, con lo que supone de contacto con la gente: "Procuren todos los frailes seguir la humildad y pobreza de Nuestro Señor Jesucristo y acuérdense que ninguna otra cosa nos es necesaria de todo el mundo...Y cuando fuere necesario, vayan a pedir limosna. Y no se avergüencen"[5]. Irán por el mundo, que quiere decir que no buscarán las soledades de los monjes, y predicarán de acuerdo con lo que manda la Iglesia, no sólo a sus compañeros de orden, sino a todos los que constituyen ese mundo del que parcialmente se han separado.

El compromiso de los dominicos todavía será mayor, porque serán por excelencia los frailes predicadores y aceptarán el pesado y comprometido encargo de la reciente Inquisición. De hecho la importancia de la predicación había sido señalada en el mismo concilio, dejando una puerta abierta a que no estuviera sólo a cargo de los obispos, quienes "como consecuencia de sus múltiples ocupaciones... no pueden dedicarse a proclamar la palabra de Dios, especialmente en las diócesis amplias y de población muy dispersa". Por ello, con los debidos permisos podrán hacerlo "personas capacitadas, ricas en obras y palabras"[6]. Adelantándose a los problemas de competencias que puedan surgir, y de hecho surgirán pese a ello en múltiples ocasiones, ambas nuevas órdenes dejarán claro que nunca se hará la predicación sin el permiso obispal. En la primera Regla franciscana se indica taxativamente: "Ningún fraile predique fuera de la forma e institución de la Santa Iglesia Romana, y si no le fuera concedido por su Ministro"[7]. Y otro tanto y aún de modo más rotundo expresa Santo Domingo: "Que ningún fraile se atreva a predicar en la diócesis de un obispo que se lo haya prohibido, a no ser que tenga cartas y mandato especial del sumo pontífice"[8].

Tan sólo estos compromisos les obligan a tener en cuenta las palabras que San Bernardo dedicaba a la iglesia secular, por tanto a no excluir la posibilidad de patrocinar un arte que se adecue a la mentalidad de los fieles cristianos medios, tan maltratados por el monje cisterciense. Pero además, a medida que pasa el tiempo, el propio éxito, la acumulación de unas riquezas que debieron haber rechazado, y nuevos compromisos pactados con laicos e iglesia secular, determinan una transformación radical que tendrá profunda incidencia en todos los terrenos artísticos, entre ellos las artes figurativas. Muy pronto, como tantos otros, verán la necesidad de modelar los perfiles de sus fundadores a través de escritos que hablan de su vida y ni aún olvidan su aspecto físico, escritos controlados desde la cúpula de las órdenes. De los textos se pasa a la imagen: Se crea una iconografía de Francisco de Asís y Domingo

4. San BERNARDO, *Obras completas, Apología*, ed. Gregorio Díez Ramos, Madrid, II, 1955, pp. 848-849.
5. San FRANCISCO DE ASIS, *Escritos completos. Primera regla de los frailes menores*, ed.J.R. de Legísima y L. Gómez Canedo, Madrid, 1965, 4 ed., cap. IX, p. 9.
6. FOREVILLE, *Op. cit.*, canon 10, p. 167.
7. San FRANCISCO, *Op. cit.*, *Regla primera*, cap. XVII. *De los predicadores*, p. 13.
8. Santo DOMINGO DE GUZMAN, *Op.cit.*, *Libro de las Costumbres*, cap. 32, p. 785.

de Guzmán y sus más inmediatos seguidores. El capítulo de la historia del arte que se encarga de explicar todo lo que de un modo u otro tiene que ver con ellos es inmenso e importantísimo, difícil de abarcar, aunque simplemente se ocupe de los últimos siglos medievales. Me limitaré a señalar algunas líneas generales que afectan a los franciscanos en su vertiente masculina[9].

LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO

"Es de advertir que el glorioso Padre San Francisco en todos los hechos de su vida fue conforme a Jesucristo"[10]. De esta simple forma las *Fioretti* ponen en evidencia lo que significó para muchos la existencia de San Francisco de Asís. Las dificultades que tal actitud comportó tanto a una parte de la orden como al papado supusieron cambios significativos al respecto. Aún Tomás de Celano en su *Vida primera*, al comentar la impresión de las llagas en el cuerpo del santo decía que " era el cuerpo del siervo de Dios verdadera copia de la pasión y cruz del Cordero inmaculado, que borró los pecados del mundo, cual si recientemente hubiese sido desclavado del santo madero, con las manos y pies atravesados con clavos y su costado derecho perforado por la lanza"[11]. Pero cuando San Buenaventura escribe la que será considerada como la única biografía oficial a partir de 1266, explica los estigmas como un acto de amor del santo en contemplación[12]. De todos modos, siempre al santo de Asís se le consideró como un ejemplo de "imitación de Cristo", de acuerdo con una tradición medieval bastante antigua[13].

Por otro lado, no sólo se quiso recuperar a través de las biografías hagiográficas la personalidad real del santo o crear una imagen nueva y maravillosa[14], sino que pronto se deseó poseer "retratos" pintados, quizás más como "memoria" del paso por ciertos lugares, que como efigies veraces, cuando todavía eran imposibles incluso en la misma Italia. A esta intención se han atribuído algunas de las primeras imágenes que no consta con seguridad que hayan servido como tablas centrando un altar[15]. Lo cierto es que desde tiempos muy tempranos, anteriores a la biografía oficial de San Buenaventura, existió una rica iconografía del santo llena de episodios de su vida real o de aquella parte convertida en maravillosa por la tradición.

9. Quiero que quede clara la imposibilidad de ofrecer un panorama detallado de la imagen de los frailes de las nuevas órdenes en las formas artísticas, incluso aún ciñéndome a un sólo país. En las páginas que siguen pondré de manifiesto el papel que juega Italia, sobre todo en lo que se refiere especialmente a los franciscanos, en la creación de una riquísima iconografía de larga vida que se hace más compleja con el paso del tiempo, pero sin dejar de lado otros países como el nuestro. Aprovecho incluso la ocasión para indicar que se han realizado o se están realizando numerosas tesis doctorales (Universidad Autónoma de Madrid, Santiago de Compostela, Universidad Complutense, La Laguna de Tenerife, etc.) dedicadas a estas órdenes, aunque las abarcan en su totalidad, con una dedicación especial a la arquitectura. Como mera muestra del interés por el franciscanismo desde una múltiple perspectiva, que incluye lo artístico, quiero recordar la traducción de una obra monumental: P. Victorino FACCHINETTI, *San Francisco de Asís en la Historia, en la leyenda, en el arte,* Barcelona-Madrid, 1925, 2 vols.

10. *Florecillas de San Francisco*, cap. I, en San FRANCISCO, *Op. cit.*,p. 83.

11. TOMAS DE CELANO, *Vida primera*, II, cap. IX, en San FRANCISCO, *Op. cit.*, p. 321.

12. San BUENAVENTURA, *Leyenda de San Francisco de Asís*, cap. XIII, en San FRANCISCO, *Op. cit.*, pp. 546 y ss.

13. G. CONSTABLE, *The ideal of the Imitation of Christ*, en *Three studies in medieval religious and social thought*, Cambridge, 1995, pp. 143-248, singularmente, pp. 218 y ss.

14. Una valoración sobre estas biografías y sobre lo que supuso la vida oficial escrita por San Buenaventura, con abundante bibliografía sobre el tema, Giovanni MICCOLI, *De la hagiografía a la historia: Consideraciones acerca de las primeras biografías franciscanas como fuentes históricas*, en *Francisco de Asís. Realidad y memoria de una experiencia cristiana*, Oñate, 1994, pp. 205-278.

15. Henk W. Van OS, *The earliest altarpieces of Saint Francis*, en *I Valori francescani*, Simposio, Amsterdam, 1985, pp. 7-16.

Figura 1.

Francisco de Asís muere en 1226 y es canonizado dos años más tarde por el papa Gregorio IX. Este mismo papa está detrás de los frescos que llenan la capilla de San Gregorio en el Sacro Speco de Subiaco. Allí se representa entre 1328 y 1329 por vez primera a San Francisco, aunque sin nimbo y con el apelativo de "Frater Franciscus"[16]. La imagen es importante porque reúne características que se convertirán en fijas. Lleva el hábito clásico ceñido por el típico cordón franciscano, con capucha que permite ver parte del pelo, aunque no se acusa la tonsura. El rostro es el de un hombre llegado a la edad adulta y con barba no muy larga. Está en pie. Pese a que muestra sus manos, no se acusan en ellas los estigmas[17]. Casi al mismo tiempo Bonaventura Berlinghieri le dedicaba una *retrotábula* centrada por su alta figura acompañada de seis escenas de su vida[18]. Aunque tampoco porta nimbo de santidad

16. Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino, 1993, pp. 269 y ss. Este importante estudio sobre la iconografía inicial y sus variantes del santo de Asís será citado de ahora en adelante FRUGONI, *Francesco*

17. Ver también, Hubert SCHRADE, *La peinture romane*, Bruselas, 1966, pp. 244 y ss., al margen de que incluya en lo románico el grupo de primeras obras góticas dedicadas al santo.

18. La pintura perteneció a la iglesia de San Francisco en San Miniato al Tedesco (Pisa), pero ha desaparecido y sólo se conserva un dibujo que la reproduce, donde se cita la fecha de 1228, aunque no se afirme que sea de Berlinghieri. Encargó el dibujo el fraile capuchino Zaccaria Boveri ya a comienzos del siglo XVII (FRUGONI, *Francesco*, p. 321)

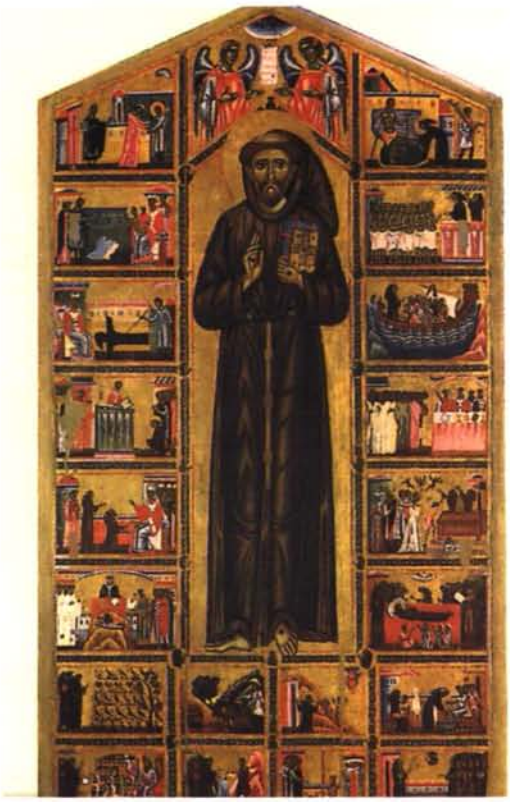

Figura 2.

las huellas de clavos se manifiestan en manos y pies. La capucha se inclina a la derecha, la tonsura se percibe bajo ella y es portador de un libro, en vez del rollo que figuraba en el fresco de Subiaco[19]. La similitud de ambas imágenes hace pensar que el aspecto del santo, sin afirmar ni mucho menos que estamos ante un retrato, no debía distar mucho del que tan reiteradamente se repite desde dos años después de su muerte.

Otro dato importante es que Berlinghieri nos presenta un primer ciclo de historias que le tiene como protagonista. Desde luego ninguna de ellas alude a cuestiones legales de aprobación de su orden o pactos con el papa. Se trata de milagros, de hechos prodigiosos de su vida. Dos de ellos destacan sobre todos, contienen un profundo significado y poseerán una larga e importante historia. Ante todo, la estigmatización ante el Cristo-serafín. Además, la predicación a los pájaros.

En 1235 el mismo artista firma otra *tabla* similar en san Francesco de Pescia (fig. 1). La composición es casi la misma. Se ha hecho más severo el rostro y el aspecto general del santo que adopta un cierto aire de icono oriental, pero nada nuevo se ha añadido a la imagen anterior. Otra vez se debe remarcar la presencia de los estigmas y la predicación a los pájaros, así como la ausencia de escenas institucionales, mientras cuatro milagros completan la

19. FRUGONI, *Francesco*, pp. 278 y ss.

Figura 3.

historia que se quiso contar. En ambos casos no debía estar escrita sino la *Primera Vida* de Tomás de Celano[20]. Este había proporcionado una detallada descripción de sus rasgos: "De mediana estatura, más bien pequeño que alto; cabeza redonda y bien proporcionada, cara un tanto alargada en óvalo, frente llana y pequeña; ojos ni grandes ni pequeños, negros y de sencilla mirada; cabellos de color oscuro, cejas rectas, nariz bien perfilada, enjuta y recta....; labios pequeños y delgados, barba negra, algo rala..., vestido áspero, sueño brevísimo y trabajo continuo"[21].

Si aceptamos la fecha más antigua propuesta de hacia 1240 sería la gran *tabla Bardi* (fig. 2) de la iglesia de la Santa Croce de Florencia de desconocido autor, con veinte escenas, número sin precedente hasta ahora. Se discute si sirvió como base la *Primera Vida* de Tomas de Celano o se recurrió a otras fuentes[22]. La amplitud del ciclo obliga a recurrir a episodios

20. Una explicación posible de la elección de milagros puestos en relación con Jesús y su actividad según Mateo, II, 2-6, en FRUGONI, *Francesco*, pp. 326 y ss.

21. Tomás de CELANO, *Vida primera*, Libro I, cap. XIX, 83, en San FRANCISCO, *Op.cit.*, pp. 301-302.

22. FRUGONI, *Francesco*, pp. 359 y ss., es partidaria de la fecha más antigua y de la tesis de Tomas de Celano, mientras J. STEIN, *Dating the Bardi St. Francis Master Dossal. Text and Image*, en " Franciscan Studies" XXXVI (1976), pp. 271-296, lo es de una data más tardía que permitiría el uso de otros textos.

Figura 4. Biblia, f.7 Génesis. Cesena, Biblioteca Malatestiana.

muy diversos. Me limitaré a señalar algunos, aparte los ya mencionados de la estigmatización y la predicación a los pájaros que no faltan. Parece que por vez primera se encuentra el Belén de Greccio[23]. Quizás sucede lo propio con el momento en que el papa Inocencio III aprueba la Regla. Finalmente, tampoco se ha olvidado la predicación al sultán de Babilonia. Serán estas historias en las que me fijaré un poco más adelante.

Entretanto he de referirme a la existencia de numerosas tablas dedicadas exclusivamente a la imagen del santo. El modesto Margaritone de Arezzo parece haber dedicado una parte destacada de su actividad y la de su taller a ello. Al menos siete pinturas suyas y de su taller le están dedicadas[24]. En todas ellas el aspecto es el que corresponde al llamado primer arquetipo, ya fijado por Berlinghieri: De frente y en pie, con la capucha sobre la cabeza, mostrando la tonsura, vistiendo la túnica ceñida con el cordón característico, haciendo visibles las huellas de los clavos en pies y manos, con un libro cerrado en una mano, mientras la otra se muestra abierta o porta una cruz (fig. 3). Siempre lleva barba[25].

23. FRUGONI, *Francesco*, pp. 364 y ss.
24. Reproducidas en FRUGONI, *Francesco*, figs. 100-106.
25. FRUGONI, *Francesco*, pp. 278-280.

De todos los momentos de su vida, la estigmatización se convierte en el principal o el más significativo, incluso cuando la explicación parte de grupos antagónicos, como son los observantes, luego espirituales, y los conventuales[26]. En las obras más antiguas mencionadas más arriba se encuentra la historia. También puede adquirir un protagonismo mayor convirtiéndose en el único momento representado para referirse al santo. Incluso se da una circunstancia muy especial en algunas Biblias de la segunda mitad del siglo XIII o inicios del siguiente, cuando se incorpora a la normal iconografía del Génesis.

La Biblia desde el siglo XII acostumbra a ilustrarse con una miniatura especial al comienzo del Génesis, donde se crea una gigantesca I ocupada por los días de la Creación. En el siglo XIII se convierte en tema común, pero en algunos ejemplares se concibe un programa iconográfico cerrado y completo, enfatizando la historia de la creación de Adán y Eva y aún de la caída, para contrarrestar el momento negativo con el valor soteriológico que supone la Crucifixión. Las variantes son muchas, llegando en ocasiones a crearse un conjunto de imágenes en la zona inferior de gran complejidad. Así, nos encontramos en la *Biblia de la Biblioteca Malatestiana* de Cesena (Ms. D XXI I, f. 7) (fig. 4) de c. 1280, con que en la zona inferior se sitúa la Crucifixión y la Anunciación o Encarnación, que tienen el significado comentado. Pero además, a la izquierda, se ve a San Francisco con los brazos abiertos ante el Crucificado-Serafín de los estigmas[27]. Prácticamente contemporánea es la *Biblia de Torino* (Biblioteca Nazionale, ms. lat. D.I.13, f.4), boloñesa, donde en medallones situados en la zona inferior se descubre la historia de los estigmas y la imagen que hemos considerado tradicional del santo (aunque aqui le falte la barba)[28].

Se trata, por otra parte, de introducir fuera de una lógica temporal a Francisco en el ámbito bíblico, no siempre con la misma intención. Así, en la llamada *Biblia Bentovoglio* (Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 10151, f. 5) figuran ya en el prólogo de Jerónimo al Pentateuco, añadiendo a la estigmatización, la predicación a los pájaros[29]. Más curiosa es la *Biblia de Venecia* (Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z.6 (= 1859), f. 410v.),supuestamente boloñesa, donde se colocan al inicio del Nuevo Testamento, con el evangelio de san Mateo, figurando estigmas y predicación, mientras en el Génesis todo concluye con la Crucifixión[30]. Se supone que el códice ha sido producido para un centro franciscano. Más lejos de la idea inicial se organiza la ilustración de una *Biblia de Asís*, que se dice haber pertenecido a Giovanni da Parma (1247-1257) (Biblioteca Comunale del Sacro Convento di Assisi, ms. 17, f. 5v.). La I del Génesis lo ocupan de arriba a abajo, Dios creador, Adán y San Francisco[31].

La situación es radicalmente distinta de la que se produce con las retrotábulas en cuanto a los destinatarios. La muestra y contemplación de éstas es pública y abierta a todos, mien-

26. Recuérdese que en el título de la obra de FRUGONI, *Francesco*, figura este momento clave. Entre los espirituales, cuando pretenden ofrecer una imagen del santo, uno de los distintivos que le caracteriza es la estimagtización y la asimilación a Cristo, aparte otros caracteres como el de que se le identifique con el ángel del sexto sello apocalíptico (Willibrord-Christian VAN DIJK, *La répresentation de Saint François d'Assise dans les 'écrits des spirituels*, en "Cahiers de Fanjeaux" 10. *Franciscains d'Oc. Les Spirituels ca. 1280-1324*, 1975, pp. 203- 230.)

27. *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, Milán, 1982, p. 325; FRUGONI, *Francesco*, p. 110.

28. Corta mención en el muy general, S. PETTENATI, *Alcuni codici bolognesi del XIII secolo della Biblioteca Nazionale de Torino*, en *La miniatura italiana in età romanica e gotica* (Cortona 1978), Florencia, 1979, pp. 328 y ss., fig. 6.

29. *Francesco d'Assisi. Documenti*, p. 325.

30. Lorenza NOVELLO, *Una Bibbia miniata bolognese del duecento alla Biblioteca Marciana*, en *Il Codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona 1988), Florencia, 1992, pp.77-84.

31. FRUGONI, *Francesco*, p. 110, fig. 2.

Figura 5.

tras que las Biblias serán exclusivamente utilizadas por la comunidades conventuales que las han encargado o adquirido. Se profundiza en esta vía. Francisco y, después, los franciscanos, van a comenzar a participar en los grandes momentos de la vida de Jesús. Así, en ciertos Antifonarios la frase "Ascipiens a longe" va precedida de una especie de Ascensión. En un *Antifonario de San Francesco de Cortona* (Biblioteca Comunale, ms. 4C, f. 2) (fig. 5), de ca. 1260-1279, donde la zona superior de la A la ocupa una Maiestas entre dos ángeles, abajo, el colegio apostólico copresidido por Pedro y Pablo, organizado en dos grupos separados entre si la contempla, dejando en medio un espacio donde se encuentra San Francisco en oración, bien impresas las marcas de las heridas incluso en el costado[32]. Sin embargo, la frase preferida para estos momentos es el "Ad te levavi animam meam" que corresponde al Salmo 24. No sólo se verá la A inicial dotada de la misma ilustración, sino que pasará a constituir el inicio de algunos Misales, en ocasiones con un sentido de Juicio Final[33]. Un nuevo *Cantoral* de la misma procedencia, ligeramente posterior (ca. 1280-1290), repite la escena casi por completo, aunque en relación al mencionado salmo[34].

32. *Francesco d'Assisi. Documenti*, nº 87, p. 335, fig. p. 336.

33. Gino CASTIGLIONE, *Per un' iconologia del Messale: l'"Ad te levavi"*, en *Il Codice miniato*, pp. 181-193.

34. *Francesco d'Assisi. Documenti*, nº 110, Cortona, Biblioteca Comunale, cod. 2A, f. 1, procedente de San Francesco de Cortona. No es obligada esta iconografía, como lo demuestra otro códice también de San Francesco

Entretanto ciertos importantes personajes de la orden se habían introducido debajo del Cristo crucificado con la intención de abrazar sus pies en un deseo de compasión, de padecer con él, idea ya presente en los cistercienses. Giunta Pisano había recibido en 1236 el encargo de un gran *Crucifijo* situado sobre la viga del iconostasis de la iglesia superior de Asís, tal como se ve hoy en el fresco del pesebre de Greccio del ciclo franciscano de la misma iglesia, donde el hermano Elías se hacía representar en la zona baja por ser el promotor y, tal vez, el propio San Francisco. Pero la obra se perdió y hemos de recurrir a pinturas más tardías para comprobar lo que esto supuso en la mentalidad de entonces. Así, un pintor aretino de fines del siglo XIII realiza para San Francesco de Arezzo un Crucifijo cuyo pie derecho abraza con emoción el santo[35]. Se trata de transgredir las leyes temporales y acercar a los santos de la nueva orden al ámbito sagrado de la pasión de Jesús, para compartirla con él, en una nueva forma de "imitatio".

Habiendo partido de épocas muy tempranas hemos llegado a una etapa avanzada donde ya la *Leyenda* de la vida redactada por San Buenaventura se ha convertido en la única historia reconocida como válida por los conventuales, mientras los problemas que los enfrentan a los observantes han desembocado en situaciones críticas que han determinado la escisión de éstos, constituídos en espirituales marginados, mientras los conventuales se han integrado en la estructura de la Iglesia de Roma. Pero volvemos de nuevo por un momento a otros temas destacados de la vida ya mencionados. El primero era el de la predicación a los pájaros.

Hemos visto que figura en lugar preferente en las primeras retrotábulas, junto a la estigmatización. Al menos se me ocurren dos razones para explicar su interés. En primer lugar, porque se elige la predicación como asunto destacado, siendo una de las actividades públicas que define a los nuevos religiosos regulares, aunque sea más evidente en los dominicos, puesto ya de manifiesto en la alusión que se hace en las respectivas reglas desde el comienzo. En segundo lugar, porque de las prédicas posibles se ha elegido la sorprendente dedicada a los animales. Seguramente es este segundo aspecto el que siempre se ha analizado y tratado de explicar, porque sería indicativo de una nueva valoración de la naturaleza y los seres que la pueblan, amada de modo especial por el santo en tanto que en todo ello ve la huella del Dios creador y amoroso con su creación. Por tanto, desde entonces, el hombre medieval tendrá en cuenta ese mundo natural en el que vive, será capaz de verlo y apreciarlo, como antes no lo hacía. Incluso los estudiosos llegaron demasiado lejos al valorar tal situación.

A mi juicio, tanto interés posee el hecho de que este contacto se establezca a partir de la predicación, por lo que implica de integración del monje en el entorno, no el aislamiento en busca del propio perfeccionamiento. Como de todas maneras, aunque la actitud del santo es excepcional en tanto que se dirige a los más sencillos animales, tras este comportamiento se encuentra el deseo de regularizar la relación con los fieles cristianos y el modo más normal de hacerlo es habitando en las ciudades, aunque sea en los arrabales. A consecuencia de esto el compromiso dará determinados resultados que se reflejan en una política de encargos artísticos importantísima, aunque los costes espirituales que comportarán con frecuencia se dejarán sentir pronto. Sin embargo, deja algo perplejo que la predicación tenga un reflejo escaso en la iconografía del santo, en primer lugar, y además en general en la iconografía de la orden.

de Cortona, un Gradual temporal (Cortona, Biblioteca Comunale, Cod. 1, f. 1) donde la Ascensión es en todo normal y es la Virgen quien centra la composición, flanqueada por los dos grupos apostólicos (*Francesco d'Assisi*, nº 111, pp. 361-363).

35. Miklós BOSKOVITS, *Inmagine e preghiera nel tardo medioevo: Osservazioni preliminari*, en *Immagine da meditare*, Milán, 1994, pp. 87-89.

Figura 6.

Otro momento en que se explicita tal hábito lo encontramos en el supuesto viaje de Francisco a Oriente. El encuentro con el sultán de Babilonia (entonces entendido en el contexto de un viaje a Siria y Egipto) se verá de dos maneras. No se encuentra aún en el primer biógrafo, Tomas de Celano, pero figura ya en las *Fioretti* o *Florecillas* . Allí, da la impresión de que lo más importante es la predicación ante tal personaje. Y así consta en la tabla Bardi antes mencionada (fig. 6). Seguido por algunos hermanos de la orden, se dirige a una amplia audiencia en la que se singulariza el atento sultán sentado en trono, tocado con una cierta corona y guardado por un soldado armado con lanza. Aunque el texto menciona la hoguera en la que pretendía hacer un juicio de Dios, en la imagen apenas se entiende qué quiere decir ("San Francisco, enseñado por el Espíritu Santo, predicó la fe católica con tal devoción, que en confirmación de ella quería entrarse en el fuego"). A consecuencia de su intervención obtiene permiso del sultán para predicar con sus compañeros en tierras de sarracenos ("le concedió que pudiesen predicar libremente él y sus compañeros donde quisiesen...Con este permiso, San Francisco envió a sus compañeros de dos en dos a predicar la fe de Cristo en diversos países de sarracenos")[36].

La escena cambia de modo radical en la *Leyenda de san Francisco* de San Buenaventura, la biografía oficial. Allí se establece un diálogo en el que el santo que ha convencido al sultán pretende además una conversión masiva de él y los suyos, hablándole de un terrible juicio de Dios en el que está dispuesto a arrojarse a una hoguera con los "sacerdotes" musulmanes ("ordena inmediatamente que se encienda una gran hoguera, y tus sacerdotes conmigo nos arrojaremos al fuego"). El sultán rechaza la viabilidad de la prueba, porque no cree que nadie entre los suyos la acepte, al ver a uno de ellos que se retira cautelosamente tan sólo al oir tal propuesta. La repite el santo como acto propio e individual, pero de nuevo es rechazada la oferta por cuestiones políticas[37]. Desaparece desde entonces la predicación y se insiste en la prueba del fuego. Así lo entiende Giotto o el artista que realiza los frescos francis-

36. San FRANCISCO, *Op.cit., Las Florecillas de San Francisco*, cap. XXIII, p. 121)
37. San BUENAVENTURA, *Leyenda de San Francisco*, cap. IX, p. 526, en San FRANCISCO, *Op.cit.*

canos de la iglesia superior de Asís: Francisco señala la hoguera al sultán, mientras los alfaquíes musulmanes inician la retirada por la izquierda, sin que se acuse la idea de predicación. Nada cambia en la soberbia escena de Giotto en la capilla Bardi de Santa Croce de Florencia, y hay que esperar a fechas mucho más avanzadas para reencontrarnos con la historia contada como se ve en la retrotábula mencionada.

Sin embargo, el propósito de ejercer misiones en tierra de sarracenos o paganos, fue una de las preocupaciones de franciscanos y dominicos desde los inicios. Establecerán casas en Oriente desde fechas muy tempranas y no las abandonarán mientras se les permita vivir en ellas. Por eso, cuando en 1655 un fraile español, fray Antonio del Castillo, escribe un libro para orientar a los que viajan a Tierra Santa les aconseja que recurran en todas partes a las comunidades franciscanas que encontrarán en cualquier lugar y que les proporcionaran orientación y refugio: "En llegando a tierra de Turcos, o a sus puertos, pregunte por el Convento de los Frayles Franciscos (que en todos los ay) aconsejese con ellos, y pidales, que pues son praticos en aquellos Paises, les avíen, y acomoden el viage lo mejor que pudieren, y tenga por cierto, que lo harán con toda caridad"[38].

Existe asimismo una iconografía, ligeramente posterior a la vista hasta ahora, de los franciscanos martirizados en tierras lejanas a donde habían sido enviados en misión[39]. Así, conocemos un ejemplar umbro de la segunda mitad del siglo XV profusamente ilustrado por tres miniaturistas de mediana calidad de la llamada *Franceschina* o *Specchio dell'Ordine*, donde en diversas miniaturas del tercero de estos artistas se dibujan diversos martirios de franciscanos de desigual crueldad[40]. Pero ya en el entorno de 1336 Ambrogio Lorenzetti había pintado en el claustro de San Francesco de Siena un ciclo de siete frescos muy admirados por Lorenzo Ghiberti , donde se contaba la historia del viaje y consiguiente martirio de cuatro franciscanos en Thânâh, la actual Bombay, en la India en 1321, destruídos casi por completo (sólo en tiempos recientes se recobraron contados fragmentos)[41]. De la sala capitular del mismo convento procede otro fresco con martirios de santos franciscanos, quizás los que sufrieron tal pena en Ceuta.

La nueva situación que se plantea en la orden después de los primeros enfrentamientos entre los dos grupos dominantes y a partir del triunfo institucional de los conventuales, tanto se manifiesta en la elaboración de la biografía oficial del santo, como en las grandes empresas artísticas emprendidas en la iglesia madre de Asís o en centros de gran influencia como puede ser el destacado convento de la Santa Croce en Florencia. La basílica de Asís se convierte en un centro básico de la pintura italiana y europea a fines del siglo XIII y durante los primeros años del siguiente, no tanto porque sea residencia de los grandes artistas, sino porque allí trabajan en diversos proyectos pintores destacados procedentes de Roma y Toscana. Estamos lejos de conocer los nombres de la mayoría e incluso se discute si el que debía

38. Fra ANTONIO DEL CASTILLO, *Devoto peregrino y Viage de Tierra Santa*, Madrid, 1656, p. 101.

39. En general, sobre la expansión de la orden en Occidente y Oriente, *Espansione del francescanesimo tra Occidente e Oriente nel secolo XIII*, Atti del VI Convegno Internazionale (Assis 1978), Asís, 1979 (de ahora en adelante = *Espansione*). Entre los estudios aqui recogidos interesa para lo dicho, Francesco GABRIELI, *San Francesco e l'Oriente islamico*, pp. 105-12; Miquel BATLLORI, *Teoria e azione missionaria in Raimondo Lullo*, pp. 187-211 y Luciano PETECH, *I francescani nell'Asia Centrale e orientale nel XIII e XIV secolo*, pp. 213-240.

40. Pietro SCARPELLINI, *I tre illustratori della Franceschina (Ms. 1238 della Biblioteca Augusta di Perugia)*, en *La Miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, Atti II Congreso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona 1982), Florencia, 1985, II, pp.701-718, singularmente figs. 9-13.

41. Max SEIDEL, *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Chiostro di San Francesco a Siena: ricostruzione e datazione*, en "Prospettiva" 18 (1979), pp. 10-20.

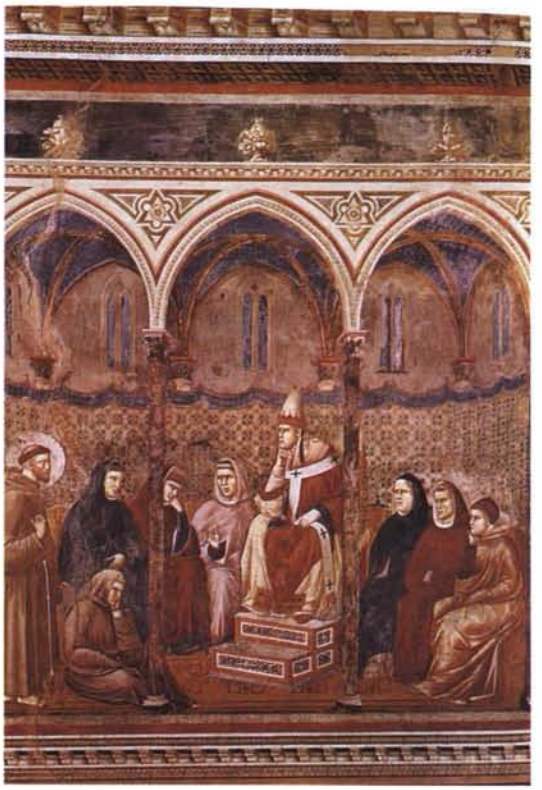

Figura 7.

ser el ciclo modelo para otros conventos de la orden que ocupa con la detallada historia de la vida del fundador la nave de la iglesia alta, fue pintado por Giotto o por un grupo de pintores procedentes preferentemente de Roma. En efecto, mientras durante un largo tiempo no existieron dudas mayores, aunque faltaban los documentos, de que era el joven Giotto el que había estado al frente de un taller en el que figurarían entre otros el anónimo Maestro de Santa Cecilia, los estudiosos anglosajones sobre todo han negado tal autoría, estableciendo diversas relaciones entre los que pintan en la zona superior y alguno de los que intervienen en el ciclo franciscano. Los italianos siguen mayoritariamente manteniendo la autoría tradicional.

Por una parte, al margen de ambas posturas, lo cierto es que nos encontramos ante una obra capital de la pintura italiana y aún más de la historia del franciscanismo. Se sigue la biografía oficial con muy ligeras variantes. Se eligen los temas, que son muchos, y entre ellos se destacan los institucionales, como corresponde a un momento en que los conventuales se han despegado por completo de los más radicales y mantienen excelentes relaciones con Roma. Por ello, entre las escenas elegidas, se encuentra el Sueño de Inocencio III, donde la iglesia de Letrán está sostenida por un pobrecillo (San Francisco). Inmediatamente, sigue el momento en que este papa confirma la Regla (fig. 7). En otro momento encontramos al san-

Figura 8.

to predicando ante la atenta mirada del papa Honorio III, que ha de confirmar aún lo aprobado por Inocencio III. Incluso está cerca de lo institucional un hecho maravilloso que sucede cuando los frailes están reunidos en capítulo en Arles y, advertidos por Antonio de Padua, el futuro santo, creen ver a Francisco que no se encontraba allí presidiendo la asamblea desde arriba. La canonización fue casi inmediata a la muerte y tampoco falta en Asís. Finalmente, de nuevo se establece un contacto con Roma a través del sueño que tiene el papa Gregorio IX, favorecedor decidido de la orden.

Por otra parte, Luciano Bellosi ha propuesto una ingeniosa explicación para un hecho que se produce en el arte figurativo italiano antes de 1296 y después de 1290. Hacia 1290 Jacopo Torritti presenta en el mosaico del ábside de Giovanni a Laterano de Roma un San Francisco barbado, como era normal hasta ahora y de acuerdo con lo que los textros nos decían del aspecto del santo. En 1296 en el mosaico que el mismo artista realiza para Santa Maria Maggiore el santo ha perdido la barba[42] (fig. 8).

La razón está, se apunta, en que en estos momentos sólo es un hombre indigno el que se atreve a llevar tal aditamento. Los más tradicionales conventuales, condicionados por la idea

42. El autor de la teoría es Luciano BELLOSI, *La barba di San Francesco. Nuove proposte per il "problema d'Assisi"*, en "Prospettiva", nº 22 (1980), pp. 11-34.

de ofrecer un santo más presentable, igual que la burguesía florentina o los poderes vinculados a Roma, intentan imaginarlo imberbe. Lo cierto es que en los frescos de Asís aún no ha desaparecido, mientras Giotto presenta un afeitado Francisco en las pinturas de la capilla Bardi de Santa Croce encargada por esta importante familia de la burguesía de Florencia. En Roma, Torritti cambia la imagen a sugerencia de sus promotores entre 1290 y 1296. Pietro Cavallini actúa de idéntico modo cuando ha de cubrir con un fresco el fondo del arco solio del sepulcro del cardenal Matteo d'Acquasparta en Santa María de Aracoeli, en Roma. Allí, el cardenal busca la ayuda del santo como presentador a la hora de la muerte, ante la Virgen y el Niño. Tan sólo Simone Martini transgrede la ley en la capilla de San Martín de la iglesia Baja de San Francisco de Asís, aunque esto se explica, porque detrás del encargo pueden estar los Anjou partidarios de los espirituales. La teoría ha sido discutida y aún puesta en cuestión por diversos estudiosos, sobre todo porque a través de ella se pretende dar una fecha más antigua al ciclo de San Francisco en Asís, situándola hacia 1290-1292, que lo distanciaría cronológicamente de la capilla Scrovegni, y haría más factible que la autoría correspondiera a Giotto[43].

No es éste el momento de discutir hasta qué punto es acertada la tesis de Bellosi en todos sus puntos. Lo único cierto es que hay un período de años muy significativo en la polémica que se plantea entre conventuales y espirituales y sus respectivos seguidores, que coincide con la desaparición de la barba del santo, hecho casi sin precedentes. Aparte de los textos a los que acude el autor para demostrar su tesis hemos de recordar aquel momento en la *Vida segunda* de Tomás de Celano en la que se condena a dos religiosos que, para hacer más ostensible, pero de un modo ocultamente vanidoso, su propia indignidad, se habían dejado crecer barbas muy largas ("bajo pretexto de mayor desprecio de sí mismos, dejaban crecer la barba más larga")[44], historia en apoyo de su tesis. En todo caso, si la explicación no fuera correcta habría que buscar otra, lo que nadie ha hecho[45].

Entre las obras más destacadas de este período, quizás también más significativas, estarían los frescos de las bóvedas de la iglesia inferior de Asís. Se trata de una glorificación en cuatro partes de la orden, de su fundador y de lo que más se aprecia de él. Así, orientado de acuerdo con el eje de la Iglesia se proyecta una glorificación del santo que hubiera sido considerada imposible en los tiempos primeros. Lleva ropas ricas (otro hecho inconcebible con anterioridad), está sentado en un trono cobijado bajo cortinajes ricos y está rodeado de una muchedumbre de ángeles. Es una visión maiestática. Va cuidadosamente rasurado. En el lado contrario, no se olvida la alegoría de la pobreza. El mismo Dios oficia las bodas del santo con la dama Pobreza. Se trata de una alegoría que reaparece en diversas ocasiones en el arte de los franciscanos. Siempre Pobreza, personalización femenina de un concepto, es una mujer poco atractiva y vestida con harapos. Las dos restantes alegorías afectan a la Obediencia y a la Castidad. En la primera, de nuevo se presenta a Francisco sin barba, pero al menos vestido con el hábito usual y mostrando las llagas, en un esceneario cargado de signos y símbolos, mientras en la alegoría de la Castidad no tiene el mismo protagonismo. En las pinturas que llenan las superficies de separación y los nervios de la bóveda, diversos sig-

43. Entre los que han mostrado cierto escepticismo están Ferdinando BOLOGNA, *The Crowning disc of a Duecento "Crucifixion" and other points relevant to Duccio's relationship to Cimabue*, en "Burlington Magazine", 1983, pp. 330-340, Miklós BOSKOVITS, *Studi recenti sulla Basilica di Assisi*, en "Arte Cristiana", 1983, p. 209, y FRUGONI, *Francesco*, p. 311, nota 83. A las objeciones de los dos primeros responde el autor en BELLOSI, *La pecora di Giotto*, 1985, traducida al castellano como, *La oveja de Giotto*, Madrid, 1992, p. 17.

44. TOMAS DE CELANO, *Vida segunda*, II, cap. CXVI, 156, en San FRANCISCO, *Op. cit.*, p. 427.

45. Al menos a mi personalmente no me consta.

nos apocalípticos indican que se ha aceptado una cierta identificación de Francisco con el ángel del sexto sello, de acuerdo con una teoría defendida desde diversas posiciones[46].

El proceso apuntado no paró aqui, porque hay un momento en que incluso la virtud de la pobreza deseada y programática de las nuevas órdenes se pone en duda. Se ha señalado como en 1307 se abre el proceso de beatificación de Luis de Tolosa y en él se exaltan entre las virtudes del futuro santo su actitud: "Despreciando las pompas y vanidades del mundo, siguió las trazas del Cristo pobre y, entrando en la orden de los frailes menores que profesan la pobreza, soportó de modo digno de alabanza el yugo de la observancia regular". Pero este modo de poner de manifiesto su deseo de ser pobre como lo eran en origen los franciscanos, desaparece de la bula de canonización emitida por Juan XXII en 1317, al alabar en él de modo especial su ciencia, piedad, castidad y austeridad de vida, tan sólo[47].

SANTOS Y TEMAS FRANCISCANOS EN ITALIA

La riqueza del pensamiento franciscano, las mismas diferencias que enfrentan a conventuales y espirituales, el éxito obtenido por la orden que se instala en todas las grandes ciudades de Italia, primero, y Europa occidental después, y que obliga a cambios destacados que no estaban previstos en los modestos inicios, se encuentran entre las causas que inciden sobre los temas espirituales con repercusión en las artes figurativas. Incluso el rechazo que provocan en parte del clero con la buena acogida y a partir de cuestiones que afectan a áreas propias de infuencia, unido al cambio que en los ideales de pobreza y austeridad primitivos produce la adquisición de tierras y rentas, las donaciones generosas de los fieles y los pactos que establecen con determinadas personas o entidades, determinan la aparición de motivos críticos que los tienen como protagonistas no deseados.

Al gusto por fórmulas de aprendizaje sencillas corresponde la creación de ciertos escritos destinados a ser traspuestos a imágenes artísticas. Aunque no existe otra constancia que la tradición que lo viene afirmando desde siempre, a nadie quedan dudas que el pequeño opúsculo dedicado al Arbol de la Vida (*Lignum vitae*), se debe a San Buenaventura, general de la orden, importante mente filosófica del siglo XIII y escritor devoto y emotivo, como corresponde al espíritu franciscano sea la que sea su orientación. Cual fue la intención al escribirlo lo indica claramente el santo en las primeras palabras del prólogo: " *Estoy conclavado con Cristo en la cruz* (Gálatas, II,19). El verdadero adorador de Dios y discípulo de Cristo, deseoso de conformarse perfectamente con el Salvador de los hombres, por él crucificado, debe ante todas las cosas y con todo el esfuerzo de su mente procurar llevar consigo la cruz de Cristo así en el espíritu como sobre su cuerpo, de forma que pueda sentir realmente en sí mismo la citada frase del apóstol. Pero un tan grande afecto y sentimiento sólo merece experimentarlo vivamente aquel que, reconocido a la Pasión del Salvador y recordándola de continuo, considere los trabajos y los dolores y el amor de Jesús crucificado".

Para hacer más fàcilmente inteligible esto imagina un àrbol, verdadera fórmula mnemotécnica, en cuya zona inferior situará su origen y vida. En la parte media, la pasión, para cul-

46. Martin GROSEBUCH, *Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "Vele" centrali della Chiesa Inferiore di San Francesco*, en *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Asís, 1979, pp. 129-198. No entramos aqui en la atribución al medio giotesco de estas pinturas.

47. André VAUCHEZ, *La place de la pauvreté dans les documents hagiographiques à l'époque des Spirituels*, en *Chi erano gli Spirituali*, Atti III Convegno Internazionale (Asís 1975), Asís, 1976, pp. 135-136.

Figura 9.

minar con la glorificación. En cada zona cuatro ramas a cada una de las cuales corresponde una estrofa, hasta componer un total de doce con sus respectivos frutos[48]. La complejidad de cada fruto puede dar lugar a numerosas ramas secundarias y multitud de escenas. O bien el esquema con sus versos sustituye a las imágenes. Lo cierto es que el texto tuvo un éxito indudable conservándose en cerca de doscientos manuscritos. La interpretación que se hizo no siempre fue coincidente, de manera que las variantes entre los árboles son muy grandes, aparte de que se no se siguió siempre el texto al pie de la letra.

Pacino di Bonaguida es autor de un tremendo *Arbol de la Vida* o de la *Verdadera Cruz* (Florencia, Academia), de principios del siglo XIV, tabla de enorme extensión y completa iconografía con numerosos medallones en los que se desarrolla sobre todo un extenso ciclo de Pasión. Se inicia su lectura en la zona baja con la creación y la historia de Adán y Eva. Como siempre, Jesús está situado sobre la cruz. Por encima de las ramas hay una visión celeste y la cruz está culminada por el pelícano simbólico[49].

Más importante fue el *Arbol* de Taddeo Gaddi, mural destinado al refectorio de la Santa Croce de Florencia, pero tardío en la obra del pintor (ca. 1360)[50]. Centra el muro oeste y está sobre una amplia Santa Cena con quien le une una comunidad de significados eucarísticos y soteriológicos (fig. 9). A partir de ahora será frecuente la Cena en esta parte de los conventos, aunque no es necesario que le acompañe el Arbol de la Vida[51]. Entre los hechos representados más interesantes está la inclusión a los pies de la cruz, no sólo de un diminuto donante femenino, probablemente miembro de la familia Manfredi, cuya heráldica se

48. En San BUENAVENTURA, *Obras de*——, II *Jesucristo*, ed. y trad. L. Amorós, B. Aperribay, M. Oromi, Madrid, 1958, *Lignum Vitae* (Arbol de la Vida), Prólogo, 1-3, pp. 292-295.

49. Richard FREMANTLE, *Florentine gothic painters. From Giotto to Masaccio*, Londres, 1975, fig. 33, p. 21.

50. Andrew LADIS, *Taddeo Gaddi*, Columbia y Londres, 1982, pp. 66 y ss., cat. nº 23, pp. 171 y ss.

51. Una interpretación iconográfica de este caso y otros en A.C. ESMEIJER, *Lignum vitae*, Assen, 1981. Muy elemental y general, Rab HATFIELD, *The Tree of Life and the Holy Cross*, en *Christianity and Renaissance*, ed. T. Verdon y J. Henderson, Siracusa (Nueva York), 1990, pp. 132- 160.

encuentra en diversos lugares, sino un grupo numeroso de franciscanos. Siguiendo lo que en esos momentos debía ser ya una tradición, San Francisco se abraza a la cruz. San Buenaventura, sentado en el suelo, escribe la obra, muchos de cuyos textos se encuentran en las ramas del libro. A la derecha, se agrupan otros santos. Dos de ellos son San Antonio de Padua y San Luis de Tolosa. El otro es Santo Domingo de Guzmán. En conjunto, los santos masculinos más significados que la orden ha tenido hasta ese momento, además del fundador, que participan así en el drama de la Pasión.

Pero interesa remarcar la presencia de santo Domingo de Guzmán, el fundador de la otra gran orden mendicante del siglo XIII. No consta de manera explícita que haya existido nunca un encuentro entre las dos grandes personalidades religiosas reformadoras. Sin embargo, ciertas tradiciones quieren que en un momento lo haya habido. En algún ciclo extenso de la vida de san Francisco se incluye. Ciertas imágenes que se han identificado genéricamente como encuentro y abrazo de un dominico y un franciscano, pueden aludir con más precisión a los santos Francisco y Domingo, como en un *Misal de Aviñón*, procedente del Convento de los Celestinos, ya de la segunda mitad del siglo XIV (Aviñón, Biblioteca Municipal, Ms. 136, f. 322), aunque no son fáciles de identificar por no asemejarse Francisco al fraile anciano que se ofrece en la miniatura[52].

No es el caso de la presencia de santo Domingo en el fresco de Taddeo Gaddi. Aqui se trata de una situación que se repite con harta frecuencia. La importancia de ambas órdenes es grande. Suelen ubicar sus casas en los arrabales de las ciudades, pero en lugares opuestos. De este modo se evitan problemas de jurisdicción, aunque no siempre se resuelven otros. La razón es que, partiendo de puntos de partida similares o complementarios, sobre ciertos asuntos mantienen opiniones contrarias, como sucederá con el problema de la Inmaculada Concepción de María. Ambas órdenes son reconocidas como especialmente preparadas para proporcionar ayuda espiritual en los últimos momentos, sus miembros son requeridos a la hora de la muerte y la gente desea verse consolado por ellos y enterrado en uno de sus conventos. A consecuencia de todo ello, en ciertas obras franciscanas se hace figurar a Santo Domingo y lo mismo sucede con obras dominicas. Se da con frecuencia la circunstancia de que en pinturas o miniaturas encargadas por particulares o entidades ajenas a los frailes se encuentran ambos fundadores uno frente al otro o flanqueando al personaje principal sagrado. Se trata del reconocimiento de una realidad social y religiosa.

Si la aproximación amorosa y compasiva al Crucificado pudo en origen ser propia de los franciscanos, con el tiempo los dominicos se apropian de ella o la comparten, de manera que en el siglo XIV pueden encontrarse ejemplos en los que al pie de Jesús se encuentra Domingo de Guzmán u otro fraile santo importante de su orden. Es más, el asunto acaba siendo asumido por otras asociaciones religiosas. Piénsese, por ejemplo, en una retrotábula umbra del primer cuarto del siglo XIV (Pinacoteca Vaticana), con cinco escenas de la Pasión, entre ellas una Crucifixión en la que a los pies de Cristo se arrodilla San Nicolás Tolentino de la orden de San Agustín[53]. Es de destacar que se venía anteriormente identificando con san Francisco, pese a que el hábito que lleva es negro, seguramente sobre la base de que no es al santo de Tolentino al que se espera encontrar en tal situación, sino al de Asís.

52. Marco PAOLI, *Il Messale avignonese dell'antipapa Clemente VII con miniatura di Niccolò di Giacomo*, en *Il Codice miniato*, pp. 169 y ss.,lám. 7.

53. Francesco ROSSI, *Per l'iconografia di San Nicola da Tolentino; Un dossale spoletino in Vaticano*, en *Arte e Spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento San Nicola a Tolentino*, Roma, 1992, pp. 93-100.

La muerte y su celebración es un asunto que preocupa a los hombres desde siempre, pero en los siglos del gótico muchos pretenden darle una dimensión sin precedentes, ritual y monumental. Es la época de los grandes sepulcros, de la celebración de los funerales complejos con procesionales acompañamientos que se justifican con muy diversas razones, aunque se antojan caprichosos tantas veces. La angustiosa necesidad de hallarse en la mejor de las situaciones en el momento en que llega el final lleva a algunos a desear tener cerca a los mendicantes que cree que le sirven de ayuda. Hemos mencionado ya el caso del cardenal Mateo d'Acquasparta en Santa María de Aracoeli, que se hace acompañar como abogado de San Francisco, cuando se presenta ante María, en la pintura de Cavallini. De igual manera algunos abandonan sus vestiduras normales y desean morir vistiendo el hábito áspero de San Francisco. Esta costumbre se hace pasar de la realidad al sepulcro monumental, apareciendo algunos yacentes bien vestidos únicamente con tales ropas, bien añadiendo a las habituales el cordón franciscano.

No se trata de imágenes de frailes, ni aún de historias del fundador, pero es necesario recordar como la creación de ciertas obras por parte de las comunidades franciscanas incide en la configuración de un arte intensamente emotivo y expresivo, pero sencillo y fácil de entender por parte de una mayoría de cristianos. En esta línea están las famosas *Meditaciones de la Vida de Jesús* falsamente atribuídas a San Buenaventura que, bien se ilustran directamente y hasta con profusión, como en una copia italiana del siglo XIV conservada en la Biblioteca nacional de Paris[54], bien determinan particularidades iconográficas en la representación de la historia de Jesús, sin precedentes.

La arrolladora personalidad del santo de Asís marca el arte dedicado a los franciscanos de un modo sin paralelo en otras órdenes presentes o anteriores, pero no ahoga la presencia de diversos compañeros de fuerte personalidad real o destacada por motivos diversos. San Luis de Tolosa quizás no se hubiera situado en el primer plano en que se le presenta en el siglo XIV si no hubiera sido miembro de la poderosa familia de los Anjou. No obstante este hombre de vida corta (1274-1297), que recibe con cierta prevención, incluso reticencia, el obispado de Toulouse poco antes de morir, subordinándolo a la idea de su deseo de formar parte de la comunidad de los Hermanos Menores de San Francisco, presenta unos perfiles de gran firmeza y excepcionales dado su puesto inicial en lo más alto de la sociedad medieval[55].

Su presencia en el arte se manifiesta tan pronto como se le canoniza en 1317. Roberto de Anjou, su hermano, que había recibido el reino de Nápoles al renunciar Luis, es quien encarga la obra a Simone Martini y la coloca, bien en Santa Chiara o en San Lorenzo Maggiore (donde se encontró) de Nápoles[56]. La solemne figura del obispo entronizado (fig. 10), tocado con mitra, pero recibiendo la corona de manos de dos ángeles, se inclina sobre su hermano arrodillado para colocar sobre su cabeza la corona a la que había renunciado. Roberto

54. Se trata del Ms. Ital. 115, publicado por Isa RAGUSA y Rosalie B. GREEN, *Meditations on the Life of Christ*, Princeton, 1961, donde se dan noticias de 17 manuscritos con este texto que han recibido ilustración en los siglos XIV y XV.

55. Jacques PAUL, *Sain Louis d'Anjou, franciscain et évêque de Toulouse (1274-1297)*, en "Cahiers de Fanjeaux" 7 (1972). *Les évêques, les clercs et le roi (1250-1300)*, pp. 59-90; Idem, *Evangélisme et franciscanisme chez Louis d'Anjou*, en "Cahiers de Fanjeaux" 7 (1973), pp. 375-401. Sobre los cambios de actitud que ante los méritos de su persona se marcaron en el proceso de beatificación, VAUCHEZ, *Op. cit.*, en nota 45.

56. Ha recibido extraordinaria atención de los estudiosos que la han interpretado de diversas maneras. Ver en primer lugar, Ferdinando BOLOGNA, *Povertà e Umiltà: il "San Ludovico" di Simone Martini*, en "Studi Storici" X (1969), nº 2,pp. 231-259. Posteriormente, Julian GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, en "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 39 (1976), pp. 12-33. Por fin, Adrian C. HOCH, *The franciscan provenance of Simone Martini's altar in St. Louis in Naples*, en "Idem" 1995,I, pp. 22-38.

Figura 10.

lo constituye así en una especie de santo tutelar y familiar propio. En el bancal, cinco escenas cuentan lo que se considera más importante de la breve existencia del franciscano. Sus dudas y condiciones para aceptar el obispado de Toulouse se expresan en la primera tabla. No falta al final la señal de milagros cumplidos "post mortem".

Pero era demasiado corta la historia del santo para que ofreciese ocasiones de un ciclo. Quizás su gesto más significativo había sido la aceptación de ocupar la sede tolosana con profundas reservas. Por eso es la historia que se cuenta en otras ocasiones entre varias dedicadas a glorificar a la orden a través de los miembros que lo merecen. En el ciclo de la antigua sala capitular del monasterio de San Francesco de Siena, se había dicho antes que una de las escenas era el martirio probable de franciscanos en Ceuta. El otro fresco presenta un complicado escenario en el que el futuro santo (con signos de tal, como el nimbo) se humilla ante Bonifacio VIII en presencia de numerosas personas entre las que se encuentran diversos cardenales y un rey, seguramente su padre, más que su hermano. Tal vez tras ello hay un deseo de remarcar esta obediencia a un papa contrario a los espirituales, con quienes la familia mantenía las mejores relaciones, y que llegó a plantear al joven aristócrata problemas de obediencia al pontífice .

Mucho más adelante, a Benedetto Bonfigli se el encarga en 1454 que pinte para la capilla de los Priori en el palazzo Comunale de Perugia una Crucifixión entre San Luis de Tolosa y San Herculano. Inmediatamente debe llevar a cabo un ciclo sobre el primero de estos santos,

hecho a satisfacción de todos, por lo que en 1461 emprende un segundo que se dedica al otro de los santos. Pero esto nos ha llevado muy lejos en el tiempo. Lo más normal es que la imagen del santo, sin alusiones precisas a su vida esté presente en una y otra ocasión, en Italia o fuera de ella. No es raro que se le sitúe cerca de San Luis, rey de Francia con quien está emparentado. Así se descubre en los frescos de Simone Martini para la capilla de san Martín en la iglesia inferior de San Francesco de Asís. Se busca allí el contraste entre el rey y el franciscano, de modo que en éste sólo el báculo sostenido con su mano derecha alude a su carácter de obispo, ya que viste el hábito franciscano. Sin embargo, en otra zona de la misma iglesia inferior es su carácter obispal el que se resalta. Son cinco los santos figurados por el gran artista sienés, comenzando por San Francisco. En busca de un contraste le sigue un San Luis de Tolosa que deja ver bajo un manto distinto el hábito de la orden, aunque coloreado de forma diferente que en el fundador, mientras sobre su cabeza está la mitra que le corresponde.

El caso de san Antonio de Padua o de Lisboa ha de considerarse excepcional. Aunque no fue destacado con su preferencia por San Francisco, desplegó una actividad extraordinaria a partir del momento en que llega a Italia, participa en numerosas misiones en Roma y muere muy pronto. Su fama de santo es tal que el papa lo canoniza al año siguiente. Sin embargo, no alcanza la popularidad de otras figuras de la orden, ni se recurre a él por lo que significa, como es el caso de Luis de Tolosa. Tan sólo en Padua donde se encuentran sus restos se le levanta una basílica que con el tiempo será uno de los grandes templos de Italia. Hay que esperar al siglo XV y a los siguientes para que la situación cambie y acabe convirtiéndose en uno de los santos más populares de la Iglesia católica. Incluso ciertos patronazgos que llegan a establecerse con firmeza no se le asignan hasta avanzada la edad moderna.

A él se atribuye la visión de Francisco en el capítulo de Arles, por lo tanto participa en este momento de la leyenda franciscana, sin que se le individualice, pero ninguna otra historia suya llega a representarse hasta ese siglo XV. Se le encuentra entre otros santos franciscanos, como en la citada capilla de Simone Martini en Asís, donde está al lado del fundador. En España, de modo muy acusado, es santo conocido y al que se profesa una devoción muy diversificada en el siglo XVII. Los mismos portugueses no lo recuperan hasta el siglo XVI.

Sin duda, Santa Clara de Asís, fundadora de las clarisas, rama femenina franciscana, o San Bernardino de Siena, serían los otros grandes santos de la orden. Sin embargo, no voy a referirme a ellos. En el primer caso, porque hablar de la fundadora implicaría, pese a la brevedad de estas notas, concederle un denso capítulo que alargaría demasiado el discurso. En cuanto a Bernardino de Siena, es el santo de la época del Cisma de Occidente, vive sobre todo en el siglo XV, por tanto sus imágenes pertenecen a una etapa de la historia del arte que supera los límites cronológicos aqui impuestos.

LA EXPANSIÓN FRANCISCANA EN EUROPA OCCIDENTAL

Ya en vida, San Francisco habia visitado diversos lugares fuera de Italia, aunque no tantos como numerosas tradiciones piadosas quieren. La expansión de la orden por toda Europa occidental a lo largo del siglo XIII es un hecho irrefutable[57].

57. Muy general, John MOORMAN, *A history of the franciscan order from its origins to the year 1517*, Oxford, 1968, singularmente parte II, pp.83- 306. Ya el autor alude a la escasa bibliografía española de índole general. Sin menciones a España, muy general también, Rosalind B. BROOKE, *La prima espansione francescana in Europa*, en *Espansione*, pp. 123-150, con abundante bibliografía. Para España parece que sigue siendo importante, Atanasio LOPEZ, *La Provincia de España de los Frailes Menores. Apuntes histórico-críticos sobre los orígenes de la Orden franciscana en España*, Santiago de Compostela, 1915. Más actual, pero breve, A. LINAGE CONDE, *Las*

El interés que pronto alcanza en el sur de Francia se traduce en la arquitectura del siglo XIII, pero no es tan brillante en la pintura o la escultura y artes figurativas. En líneas generales, es razonable afirmar que la iconografía franciscana se gestó y desarrolló de modo especial en Italia y luego se transmitió, tal vez con menor riqueza, a otros países de Europa. Esto no excluye la existencia de determinadas fórmulas o variantes propias en lugares como Francia. Son dominicos como Hugo de Saint-Cher o fray Lorenzo, más que franciscanos, los que están tras obras destacadas como la *Biblia moralizada* o la *Somme le Roy*, pero en la primera, la moralización permite introducir temas en los cuales llegan a alcanzar un cierto protagonismo miembros de ambas órdenes mendicantes. Puede darse el caso que el texto aluda tan sólo de modo vago a los religiosos, pero los miniaturistas, de acuerdo con lo que ven en su ambiente, llegan a concretar más el tipo, eligiendo a dominicos o franciscanos, como miembros representativos de órdenes religiosas. Ya en tiempos de San Luis se crea el "corpus" más importante, pero continúa copiándose en ejemplares de lujo sumamente ilustrados en los siglos XIV y XV.

En ciertas ocasiones, la presencia de un tema franciscano muy común incide sobre su entorno de manera insospechada, hasta el punto que aunque no figure ningún miembro de la orden, ha de decirse que la iconografía resultante en cierta medida lo es. Recordemos un ejemplo muy significativo. Entre 1275 y 1285 aproximadamente se ilumina el magnífico *Salterio y Horas de Yolanda de Soissons* (N. York, J. P. Morgan Library, Ms. 729) en el norte de Francia[58]. En dos ocasiones se retrata a la dama propietaria del códice. Al inicio de las Horas de la Virgen (f. 232v.), la encontramos arrodillada ante una imagen de ésta sedente sobre un altar, como si se tratara de una talla. Yolanda viste con la riqueza que corresponde a su alcurnia e incluso ese cierto aire profano que resulta, se agudiza por la presencia de un pequeño perrillo a sus pies que eleva su mirada asimismo hacia María. Todo está en una línea refinada y cortesana, amable y distinguida.

Pero, al margen de Salterio y Horas, iniciando el manuscrito, se encuentra la Predicación de Francisco a los pájaros (f. 2), de acuerdo con una iconografía que difiere en cierta manera de la italiana. No importa tanto señalar esto, como el hecho de que en el folio anterior (f. 1v.) vemos de nuevo a Yolanda, acompañada de su marido, Bernardo V de Moreuil, y sus dos hijos mayores. Lo que singulariza el asunto es que tanto ella como él, otro tanto cabe decir de sus hijos, visten con extrema sencillez, sólo una túnica sin especiales adornos. Es claro que si así es, se debe a la proximidad de San Francisco y lo que ello supone en cuanto a la pobreza y la austeridad[59]. No es el único elemento cuyo origen hay que situar como derivado de la espiritualidad franciscana[60]. Tampoco la única ocasión en que dentro del siglo XIII los manuscritos franceses recogen la historia de la predicación a los pájaros. Se encuentra asimismo en el *Salterio de Gérard de Damville* (J.P. Morgan Library, N. York, Ms. 72, f. 139v.), de fines del mismo siglo que el otro[61], e incluso marginalmente en el *Salterio y Oficio de difuntos Fiaschi* (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 45, f. 191)[62].

órdenes religiosas en la Baja Edad Media. Los Franciscanos, en *Historia de la Iglesia en España* (dir. R. García-Villoslada), II 2°, Madrid, 1982, pp. 130-136. Muy recientemente Manuel de Castro ha publicado una amplísima bibliografía de la orden en España.

58. Karen GOULD, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge (Mass), 1978.

59. GOULD, *Op. cit.*, pp. 3 y ss.

60. GOULD, *Op. cit.*, pp. 94 y ss., dedica un capítulo al tema *The Franciscan iconography*, donde pone de manifiesto como entre las varias Crucifixiones del manuscrito, especialmente una (f. 345v.) deriva del Arbol de la Vida según el texto de san Buenaventura

61. VERDIER et alt., *Art and the Courts. France and England from 1259 to 1328*, Ottawa, 1972, n° 13, pp. 84-85; GOULD, *Op. cit.*, fig. 66.

62. Lilian M.C. RANDALL, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, I France, 875-*

Figura 11.

En cuanto a lo hispano, hay que decir que en el siglo XIII es poco interesante y variada la temática franciscana. Estamos lejos de poder ofrecer un panorama coherente y completo de la implantación artística y arquitectónica de las órdenes mendicantes, pero en los últimos años la situación está cambiando rápidamente. Se suceden las tesis doctorales que se dedican a una u otra orden y, si bien han primado las que tienen como objeto la arquitectura, también se trabaja más recientemente en las dedicadas al arte figurativo.

Tal vez sea en la portada de los pies de la catedral de Ciudad Rodrigo donde se encuentren las primeras imágenes. Su arcaísmo contrasta con la complejidad de su programa y la modernidad de sus propuestas temáticas. Habría que fecharla en el segundo tercio del siglo XIII. La zona de los capiteles en las jambas pertenecería a una etapa primera. Es allí donde existen dos dudosos capiteles. Uno (fig. 11) ya ha sido identificado como la adoración del serafín coronado en la cruz[63]. Todo apunta a que en efecto estamos ante la visión del serafín-Cristo adorado por el santo que recibirá los estigmas de él. Por desgracia el serafín ha perdido casi por completo los brazos, lo que dificulta su identificación como tal. Lo flanquean dos ángeles. El santo está arrodillado y tras él se encuentra el hermano León. Se trata de una fórmula que poco que tiene que ver con la común en Italia. Recordemos que allí, San Francisco lleva barba y aqui, no. Los estigmas no son perceptibles y los ángeles que flanquean a Cristo no suelen representarse. Da la impresión de que el artista no disponía de un modelo foráneo. Si tenemos en cuenta que nos encontraríamos hacia 1240-1250, no sorprende este hecho, máxime cuando toda la escultura refleja influencias del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela o de ciertos modelos temáticos franceses, pero que nada tienen que ver con Italia.

1420, Baltimore-Londres, 1989, nº 45, pp. 107-111, fig. 94. Una variante inglesa, donde los pájaros se identifican con las aves apocalípticas, en F.D. KLINGENDER, *St. Francis and the Birds of the Apocalypse*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 16 (1953), pp. 13-20.

63. J.M. de AZCARATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 147.

Figura 12.

Independiente de esta escena, separado por otros asuntos, se encuentra en la misma zona de jambas de la izquierda, otro capitel con la predicación ante los pájaros (fig. 12). No hay que decir que también es original en su planteamiento. Asisten al prodigio varios frailes y de nuevo Francisco en pie, vestido con el hábito y ceñido con el cordón, es imberbe. Los pájaros están a derecha e izquierda, tratados con cierta tosquedad de talla. Se trata de dos de los temas básicos antes comentados. Su temprana presencia en Ciudad Rodrigo debió tener una justificación, pero en este momento no alcanzamos a saber cuál fué. Lo justo sería encontrar primero estas imágenes en conventos franciscanos, no en catedrales, pero lo cierto, y esto es válido para toda la Península, es que si bien hay múltiples indicios de fundaciones tempranas de la orden, lo que ha llegado hasta hoy es el resultado de sustituciones y transformaciones de edificios primitivos y seguramente muy sencillos, pero todo más tardío que lo que ahora tratamos.

La techumbre de madera pintada de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel contiene una inmensa cantidad de figuras, la mayoría de las cuales dan la impresión de estar colocadas de cualquier forma y sin conexión entre sí. Esta idea se pone en duda, cuando vemos que algunas entre ellas se ubicaron según un orden cierto y que otras, más confusas, han sido desplazadas del lugar de origen, permitiendo la duda sobre si no se dispondrían en situación similar e inteligible. Entre ellas, un franciscano portador de un libro. Nos encontramos en el último cuarto del siglo XIII.

Nimbado, tonsurado, descalzo, vistiendo el hábito pardo franciscano y ceñido con el cordón, no hay duda de que se trata de un miembro de la orden. ¿ Alguno en concreto?. Naturalmente, ha sido identificado con San Francisco[64]. Pudiera ser, aunque se trate de un hombre joven e imberbe, pero así lo hemos visto en Ciudad Rodrigo (fig. 13). Sin embargo,

64. Angel NOVELLA, *El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)*, Teruel, 1965, p. 51.

Figura 13.

tenemos noticias de que el sacerdote Juan de Perugia y el lego Pedro de Sassoferrato llegan muy pronto a la ciudad, se instalan en una ermita y hacia 1228-1230 sufrirán martirio en Valencia, siendo beatificados[65]. ¿ No es más normal suponer que se trataría de una imagen de cualquiera de los dos e incluso que pudo haber existido una tabla similar más dedicada al otro, pero desaparecida a consecuencia de los desperfectos sufridos por la techumbre?. Al menos así lo he propuesto[66].

De lo que no cabe duda es de que los franciscanos debían de gozar de cierto predicamento en la ciudad porque se representan en la techumbre al menos en otro par de ocasio-

65. L. AMOROS PAYA, *Los santos mártires franciscanos beato Juan de Perusa y beato Pedro de Sassoferrato en la historia de Teruel*, en "Teruel" 8 (1956), pp. 5-142.

66. Joaquín YARZA LUACES, *Santa María de Mediavilla, Teruel: Pintura de la techumbre mudéjar*, en G. BORRAS (coord.), *Teruel mudéjar, Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, 1991, pp. 286-288.

nes, aunque de modo tan singular como la del fraile que lleva a sus espaldas un saco de ignorado contenido.

Otros asuntos relacionados con la orden debieron importarse asimismo en el siglo XIII, aunque los ejemplos conservados sean ligeramente posteriores. Sería el caso del Lignum Vitae o Arbol de la Vida varias veces mencionado. Su presencia compleja en un lugar tan lejos de cualquier centro como es la capilla dels Dolors en la catalana iglesia de l'Arboç[67] o los signos en ciertas crucifixiones de la catedral de Pamplona indican que entonces existía alguna familiaridad con el asunto.

Lo que no conocemos es un retablo completo dedicado a ilustrar la vida del santo, como sucede contemporáneamente con los dominicos, de quienes no sólo existe alguno dedicado al fundador, sino a una de sus figuras más significativas, como es Pedro Mártir. En todo caso, si avanzáramos ligeramente más en el tiempo, nos encontraríamos en Barcelona y Valencia con dos obras franciscanas importantes, una realizada y perdida y la otra simplemente contratada. Los franciscanos de Valencia se habían puesto en contacto con Ferrer Bassa en los últimos meses de su vida, seguramente entre 1348 y 1349. Le encargaron entonces un retablo con la historia de San Francisco. Su muerte impidió que tal pintura se llevara a cabo, aunque ya había cobrado una importante suma como adelanto, que se reclamó a sus herederos[68].

Por otro lado, el 11 de abril de 1348, su hijo Arnau Bassa, recientemente emancipado de la tutela paterna, contrata con la abadía de Pedralbes la pintura de un Arbol de la vida que debía ocupar buena parte del muro oeste de la iglesia monacal[69]. En esta ocasión el trabajo se llevó a buen fin. Por desgracia, en una restauración y limpieza de la iglesia, ya dentro de nuestro siglo, se borraron los restos de tal composición. Todo indica que esta situación se debió dar en otros lugares y que poco antes de mediado el siglo XIV, los grandes temas de la iconografía franciscana eran comunes en diversas casas de la orden repartidas por múltiples lugares de la geografía cristiana peninsular.

CONCLUSIONES

Tan sólo hemos pretendido hacer una breve reflexión sobre el nacimiento y primer desarrollo iconográfico de la orden de San Francisco[70]. La extensión de varias de las propuestas esbozadas y la modificación de algunas nos llevaría hasta fechas más avanzadas. Han quedado sin mencionar algunos temas que llegarán a ser lugares comunes de la iconografía y ahora ausentes de los años primeros. Me refiero, por ejemplo, a la presencia de frailes en situaciones comprometidas, pecaminosas o burlonas, en lugares marginales de la escultura arquitectónica, sillerías de coro o decoración complementaria en los manuscritos. Es un capítulo importante que pone de manifiesto la crítica que la orden sufrió. En parte, porque segu-

67. Joan SUREDA, *Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana*, en "Boletin del Museo e Instituto Camón Aznar, II-III (1981), pp. 21 y ss., con mención de algún otro ejemplo, si bien ya perteneciente a otro momento de la pintura catalana, como es la pintura de Arnau Bassa para la iglesia monástica de Pedralbes, en las cercanías de Barcelona.

68. Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents per a la història de la Catalunya mig-eval*, II, Barcelona, 1921, p. 87; Manuel TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, doc. nº XLI, p. 178. Conocemos la historia porque en 1350 los frailes valencianos reclaman la devolución de la cantidad adelantada

69. TRENS, *Op. cit.*, docs. XXXVII-XXXVIII, pp.176-177.

70. En realidad, la intención original incluía de igual forma a los dominicos, de quienes hablamos en la conferencia entonces pronunciada oralmente. Pero la extensión del asunto, pese a la brevedad de los planteamientos, obliga a centrarse en una orden, olvidando incluso de ésta la difusión de asuntos y creación de otros nuevos en épocas posteriores, que entonces nos llevaron hasta el siglo XV.

ramente se fue perdiendo la tensión espiritual inicial y algunos conventos cayeron en cierta relajación de costumbres que justificaba la sátira. En parte, por la hostilidad que desde el comienzo les dedicó la iglesia secular, celosa de sus privilegios puestos en cuestión por el éxito de la nueva orden, y que desembocó en luchas abiertas, incluso escandalosas, en asuntos relativos a límites de jurisdicción de funciones. También, porque la lucha entre conventuales y espirituales acabó con el triunfo oficial de los primeros y la separación final de la Iglesia de los otros, algunos de los cuales se refugiaron en posturas doctrinales irreductibles, mientras otros caían en la pura marginación social, siendo entonces objeto de múltiples críticas por parte de diversos sectores sociales.

De igual modo, no debemos olvidar la proliferación, al menos en Europa, de escritos de carácter moralizante, simbólico o ejemplar, escritos con frecuencia por frailes de la orden y donde sus miembros pueden tener un protagonismo en el momento de ser ilustrados. Además, la popularidad de que disfrutan y su prestigio a la hora de proporcionar consuelo en la hora de la muerte, exigen su presencia en contextos funerarios e incluso escatológicos. De hecho la iconografía franciscana constituye uno de los capítulos mayores del arte cristiano de los siglos góticos.