LA DIFUSIÓN DE LA ICONOGRAFÍA FRANCISCANA A FINES DE LA EDAD MEDIA. "IL POVERELLO" DE ASÍS EN LA ENTALLADURA DEL SIGLO XV

Virgilio Bermejo Vega
Instituto "Ephialte". Vitoria

El objeto de esta breve comunicación no es otro que el de profundizar sobre un aspecto de la historia de la cultura que se desarrolla en un periodo de transición.

El siglo XV, evitando las discusiones sobre la fecha-bisagra del cambio de época, aparece ante nuestros ojos como un periodo de grandes transformaciones en todos los ámbitos de la civilización. La crisis de las dos grandes estructuras organizativas, Iglesia e Imperio, anuncian una centuria de profundos cambios, que obviamente dejaron su huella en la cultura[1].

Este trabajo prestará especial interés a la segunda mitad del siglo, coincidiendo con el gran salto cuantitativo y cualitativo que supuso la invención de la imprenta. El invento de Gutemberg supuso un extraordinario avance en la difusión de ciertas imágenes que desde los primeros tiempos acompañaron a las primitivas ediciones. Ya ha sido señalada la rapidez con que esta técnica industrial en la producción libresca se difundió por todo el continente, de tal forma que en el año 1480 no menos de 110 talleres funcionaban en la Europa occidental[2]. Imprentas que desde su origen maguntino se habían extendido por Alemania, Países Bajos, Suiza, Francia, Italia y España, penetrando hacia el este e instalándose en ciudades como Cracovia.

Hemos elegido este significativo periodo, por lo que pudo suponer en la difusión de la iconografía religiosa tan trascendente descubrimiento. Realmente el grabado no nace en sincronía con la imprenta, aunque ésta innegablemente contribuyó a su expansión y por lo tanto a su incidencia sobre otros ámbitos artísticos. Como ya ha sido señalado, el grabado cono-

1. BIALOSTOCKI, Jan, *L'art du XVe. siècle; Des Parler à Dürer*, París (1993), págs. 15 y ss.
En este soberbio trabajo del erudito polaco, se profundiza sobre el panorama europeo en su globalidad referido al mundo del Arte. De esta forma demuestra brillantemente que el esplendor del Renacimiento italiano vino acompañado por un pujante "renacimiento" en el resto de Europa.
2. GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del Libro Español; Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid (1984), vol. I, pág. 24.

ció un cierto esplendor en la primera mitad del siglo XV, cuando se utiliza frecuentemente para la fabricación de naipes o estampas devocionales. Láminas grabadas mediante la entalladura y que se extendieron por las rutas de peregrinación, gozando su comercio de ciertos privilegios, como los emitidos por Clemente VI (1342-1352) o Bonifacio IX (1389-1404)[3].

Probablemente la industria gráfica no creó modelos iconográficos, pero es indudable que los simplificó popularizándolos. En este contexto es significativo analizar las representaciones franciscanas centradas en la figura de su fundador: San Francisco de Asís, uno de los santos más representados en la Historia del Arte y sobre todo en Italia[4]. Su iconografía, ya claramente fijada en los siglos anteriores, ha sido dividida en dos periodos de plasmación, descritos como medieval o giottesco y postridentino que agruparía a las representaciones propiamente modernas[5]. Tras el Concilio de Trento y al calor de la nueva espiritualidad impuesta por las autoridades religiosas, la iconografía de San Francisco sufre algunas transformaciones, dejando una plástica huella en la pintura barroca[6]. En este periodo se abandona la representación de los grandes ciclos narrativos al estilo de Giotto de la vida del santo, simplificando su iconografía a aquellos momentos en los que se expresa el éxtasis de forma más clara[7].

Pero volviendo al periodo que nos ocupa, no queremos centrarnos exclusivamente en las consecuencias (cuantitativas) que para la iconografía franciscana tuvo el desarrollo del grabado, gracias al invento de la imprenta. Sería interesante analizar las transformaciones cualitativas en la imagen del "Poverello de Assise" producidas en este periodo. O lo que es lo mismo, ¿qué pervivió?, ¿qué se transformó? o ¿qué se creó? a partir de una iconografía medieval ya fijada desde fines del siglo XIII.

3. DODGSON, Campbell, *Catalogue of the Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres (1980), vol. I, págs. 6 y ss.

El investigador inglés señala la abundancia de estampas devocionales que circulaban por Europa en la primera mitad del siglo XV, partiendo de diversos centros de peregrinación. Este fenómeno gozará de la protección del Papado desde Bonifacio IX que aplicará indulgencias a diversos centros alemanes e italianos. El apoyo de las autoridades religiosas y la devoción popular explica la multiplicación de imágenes de santos como San Cristóbal, San Jorge, San Jerónimo, San Sebastián, Santa Dorotea o María Magdalena en las primeras décadas del siglo.

4. KAFTAL, G., *Iconography of the Saints in Central and South italian School of Painting*, Florencia (1965), pág. 469.

5. REAU, L., *Iconographie de L'art Chrétien*, Nueva York (1988), vol. III, pág.519.

El sabio francés que sistematizó las imágenes religiosas en esta soberbia obra aparecida en el año 1958, insiste en el carácter casi exclusivamente italiano del tipo medieval, específicamente umbro y toscano, produciéndose su internacionalización tras el Concilio de Trento. Como intentaremos demostrar, la iconografía del santo de Asís ya se había difundido por gran parte de Europa (Alemania, Francia, Países Bajos, España, etc.) antes del año 1500; lógicamente la cuna de los modelos era la península transalpina.

6. VÉLEZ DE CHAURRI, J. J., y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Representaciones de San Francisco de Asís*, San Sebastián (1991), págs. 22 y ss.

MÂLE, Emile, El Barroco. *El arte religioso del siglo XVII*, Madrid (1985), págs.170 y ss.

El autor señala cómo tras el Concilio de Trento, las representaciones del santo italiano sufren una serie de transformaciones que podrían reducirse a las siguientes:

-Se abandonan los grandes ciclos narrativos de la vida del santo herederos de los frescos de Giotto en Asís.

-Se representarán escenas poco conocidas de la vida del santo, muy del gusto de la estética barroca: el episodio del ángel y la ampolla de agua, el concierto angélico, la aparición de la Virgen que le entrega al Niño, etc.

-Momentos de extraordinaria importancia para el franciscanismo como la estigmatización de San Francisco, que se habían conservado con bastante estabilidad desde el siglo XIII, son interpretados de forma diferente: El hecho milagroso se representa como un éxtasis del santo de forma similar al de santos como Santa Teresa o San Ignacio de Loyola.

7. KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden (1984), vol. I, págs. 149 y ss.

En la línea de la afirmación anterior, J. Whitte ha destacado que tras la conclusión de los frescos de la iglesia superior de Asís (obra de Giotto y de sus colaboradores, o no) el ciclo de San Francisco se convirtió en la:

> "... interpretación pictórica canónica de la vida del santo, que ilustraba la crónica oficial de San Buenaventura y se le reverenció al ir asociada al principal santuario de la Orden"[8].

Por otra parte, no podemos olvidar un gran número de tablas toscanas y umbras que desde mediados del siglo XIII reproducían, flanqueando a la figura del fundador, las escenas más significativas de su vida[9]. Momentos estelares de la existencia de San Francisco que alcanzaron una notable difusión gracias a manifestaciones artísticas como la orfebrería de culto o la miniatura. Extensión transitálica que va pareja al de la propia Orden Franciscana, de tal forma que ciudades como Oxford o París pronto se convertirán en importantes centros productores de libros miniados, tan necesarios en la práctica y en la educación franciscana desde mediados del siglo XIII. Quizás sería necesario cuestionar la clásica afirmación de L. Réau, que afirmaba la exclusividad italiana en las representaciones medievales de San Francisco, produciéndose su internacionalización generalizada tras el Concilio de Trento[10]. La miniatura y sobre todo el grabado en estrecha unión con la imprenta, como veremos posteriormente, extenderán la imagen del santo de Asís por toda Europa antes del año 1500.

SAN FRANCISCO EN LA ESTAMPA DEL SIGLO XV

Centrándonos en el objeto de esta comunicación, analizaremos las representaciones del santo de Asís en el grabado de este periodo. Obviamente, el material estudiado sólo tiene un valor aproximativo, pero al menos será significativo de lo ocurrido en esta centuria final de la Edad Media. Muchas son las interrogantes con respecto a estas estampas (autoría, datación, etc.), pero basándonos en los estudios más representativos, mostraremos cuando menos, la difusión espacial de la iconografía franciscana antes del significativo año 1500. La clasificación propuesta es temática, dada la uniformidad (hasta cierto punto) iconográfica, agrupando una selección del más de medio centenar de imágenes analizadas de este periodo.

I. LA ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO

Es sin ninguna duda el episodio más importante en la vida del santo y como tal uno de los más representados y difundidos desde los primeros tiempos[11]. El episodio, cómo es lógico, está ampliamente documentado desde las obras pioneras que recreaban la vida y leyenda de San Francisco. Así, la narración se puede encontrar en la *Vida Primera* del beato Tomás de Celano, escrita por encargo de Gregorio IX en el año 1229. También en su *Vida Segunda* (1246-1247) y en el *Tratado de los Milagros,* obra de este primer biógrafo del "poverello", que ocupará importantes cargos en la primitiva organización franciscana[12]. *La*

8. WHITE, John, *Arte y Arquitectura en Italia (1250-1400),* Madrid (1989), pág. 417.
9. ATANASSIU, Emanuele; GIEBEN, Servus; GRAU, Engelbert, y otros., *Saint François et ses frères,* Amberes (1991), págs. 74 y ss.
10. REAU, L, Ob. Cit., pág. 519.
11. TORRES BALLESTEROS, Nuria, "La casulla de Cisneros del Museo Lázaro Galdiano: Aproximación a San Francisco de Asís", en *Goya* n.º 239, Madrid (1994), pág. 286.
12. *Escritos completos de San Francisco de Asís* y *Biografías de su época.* Edición de Juan R. de Legisima y Lino Gómez Canedo, Madrid (1971), introducción págs. XXVI y ss.

estigmatización de San Francisco también es recogida en las *Leyenda Mayor* y *Leyenda Menor*, obra del general de la Orden fray Buenaventura de Bagnorea (1261), biografías que adquirirán carácter oficial por acuerdo del Capítulo General de París (1266). Pero el episodio no es ajeno a otros textos históricos que recogen la vida del santo: *La leyenda de los Tres Compañeros*[13], *La Leyenda de Perusa* o *Las Consideraciones sobre las llagas*, entre otros. Mención aparte merece la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine, que también recoge el hecho milagroso. La obra redactada por el dominico genovés hacia el año 1264, se nutría de varias fuentes anteriores (*Historia de los Apóstoles* de Abdías, *Diálogos* de San Gregorio, *Martirologio* de Beda, *Vida de los Padres del Desierto* en la traducción de Rufino Aquileia, etc.) y alcanzará una gran difusión, gozando del favor popular[14]. Durante los dos primeros siglos de existencia de esta conocida recopilación hagiográfica, los copistas no daban abasto a la demanda, siendo ya frecuente la presencia de miniaturas en las mismas[15]. Con la aparición y la difusión de la imprenta, la publicación del dominico italiano conocerá multitud de ediciones que recogen el tema de la estigmatización, como síntesis gráfica de la vida de San Francisco. Como veremos en la decena de ejemplares analizados, las variantes son mínimas, contribuyendo a fijar una iconografía muy concreta[16].

La estigmatización del santo de Asís se produciría en el año 1224, en fechas próximas a la fiesta de la Exaltación de la Cruz (14 de septiembre), cuando San Francisco se había retirado a orar al monte Alverna o Alvernia. El episodio serviría para asimilar aún más su historia con la propia Pasión de Cristo, de la que el "poverello" era ferviente admirador. Se ha señalado con insistencia, la relación entre la visión de San Francisco y la de Isaías, cuya descripción de los serafines es similar a la visión del santo:

> "... Había ante él serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro, y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban...".
>
> (Isaías, 6, 14)

El tema, magníficamente fijado por Giotto en la basílica superior de Asís a fines del siglo XIII, debía ser bastante común en el arte umbro o toscano desde mediados del siglo XIII, como lo muestran las tablas de Bonaventura Berlinghieri en la iglesia de San Francisco de Pescia, la del Maestro de Lucca del Museo de Pistoia o la conocida de la Capilla Bardi en la iglesia de Santa Croce en Florencia. En tales representaciones encontramos la aparición del crucificado con las seis alas seráficas que desciende hacia el santo en oración. La escena tiene como marco un paisaje montañoso, agreste, sobre el que aparece la capilla de la Porciúncula. Al santo fundador le acompaña el hermano León, la "ovejuela de Dios", que medita sobre un texto pia-

13. Tras el Capítulo General de Génova (1244), el ministro general fray Crescencio de Jesi, elegido en el mismo, remitió a todos los miembros de la Orden que le enviasen todos los datos que pudieran poseer sobre la vida y milagros de San Francisco. *La leyenda de los Tres Compañeros*, reuniría la compilación de los tres compañeros de San Francisco: Fray León, Fray Rufino y Fray Angel, contestando al requerimiento de Jesi.

14. SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e iconografía*, Madrid (1994), págs. 370-371.

15. VORÁGINE, Jacobo de la, *La Leyenda Dorada*, Traducc. de fray José Macías, Madrid (1987), págs. 15 y ss.

16. Desde la entalladura que ilustraba el capítulo correspondiente de la edición de Günther Zainer (Augsburgo, 1471) a la aparecida en Lübeck (23 de junio de 1488) editada por Steffen Arndes, hemos estudiado nueve ediciones de la obra del dominico en tierras alemanas, observando escasas variantes en el citado tema, que se reducen a la inclusión del libro (¿de los Evangelios?) o de un acompañante, como testigo del milagro.

Más tardíamente se pueden incluir junto a la estigmatización otras escenas de la historia del santo, como podemos apreciar en una ilustración de la "Leyenda Dorada" editada en Nurenberg en el año 1488, o en la entalladura firmada por un desconocido monogramista, S. F., incluida en una edición italiana de la obra anteriormente citada. *Vid. The Illustrated Bartsch*, *Op. cit.*, vols. 80, 82, 83, 85 y 86.

Figura 1. Maestro de la Muerte de la Virgen. Estigmatización de San Francisco. c. 1440.

doso. Involuntario testigo del milagroso evento, que no aparecía en muchas de las representaciones primitivas, ya que no fue recogido por algunas de las fuentes consideradas canónicas[17].

La presencia del hermano León o de otro miembro de la congregación se explicaría por la necesidad de un testigo que ratificara el milagroso acontecimiento. También se ha resaltado que la existencia de uno de sus compañeros, muchas veces adormilado, se incluía al asimilar la estigmatización con la oración de Cristo en el Huerto de los Olivos, siendo el paralelo de los apóstoles que acompañaron al Hijo de Dios.

De esta forma, la escena que aparece en el grabado del siglo XV recoge los elementos citados. Así, en una lámina que reproduce el tema anterior, abierta por el maestro de la Muerte de la Virgen (figura 1) (activo en los Países Bajos, 1430-1440), reproduce gráficamente la escena narrada por Celano, San Buenaventura o Jacobo de la Vorágine[18]. En el cobre de este maestro probablemente bávaro[19] aunque Hollstein lo incluye entre los grabadores activos en

17. Debemos recordar que en la narración de la estigmatización del santo, ni Tomás de Celano (*Vida Primera*, cap. III, 94), ni San Buenaventura (*Leyenda de San Francisco*, cap. XIII, 1) ni *La Leyenda de los Tres Compañeros* (cap. XVII, 69) recogen la presencia de fray León o de otro miembro de la comunidad que fuera testigo de la misma. Ni siquiera *La Leyenda Dorada*, que describe con brevedad el milagro, cita la presencia de algún compañero del santo en el monte Alvernia (cap. CXLIX).

Sin embargo, en *Las consideraciones sobre las llagas*, una de las composiciones incluidas en las *Florecillas de San Francisco*, el hermano León aparece como testigo privilegiado del milagroso acontecimiento. (Consideración III).

18. LEHRS, Max, *Geschichte und Kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Viena (1908), vol. I, pág. 284-285, n.º 85.

19. Graveurs Allemands Du XVe. siecle dans la collection Edmond de Rotschild, París, (1991), pág. 31, núm. 11.

los Países Bajos[20], figura la estigmatización siguiendo los textos canónicos pero incluyendo a un monje que adormilado sujeta un libro. Quizás, aunque pueda recuperarse lo dicho anteriormente con respecto a la presencia del fraile, la escena podría aludir al acontecimiento milagroso producido inmediatamente antes a la estigmatización y que anunciaría semejante episodio.

Como relata San Buenaventura, San Francisco conoció por inspiración divina que, abriendo los *Evangelios,* se le anunciaría de qué modo habría de obrar para ser más grato a Dios. Uno de sus compañeros tomaría las *Sagradas Escrituras* eligiendo por tres veces unas páginas, siendo éstas las que relataban la Pasión de Cristo. La divina elección insistiría en el paralelismo entre Cristo y el santo, no sólo en su vida ejemplar sino también en sus sufrimientos.

Como hemos visto en la estampa del maestro norteño (flamenco o germano), fundiría los dos momentos sucesivos; incluso el adormecimiento del fraile recuerda claramente la escena de la agonía de Cristo en el Monte de los Olivos. La imagen debió alcanzar cierto éxito, pues la encontramos de forma abundante durante el siglo XV. Así un poco conocido Maestro del Jardín de los Olivos, reproduce casi miméticamente la imagen anterior en una ilustración de un Breviario fechado en el año 1463[21].

En una entalladura que ilustrara la obra de Dirck van Munster: *Spieghel der Kertstenen Menschen*, publicada en Lovaina en el año 1490, la escena se representa de idéntica forma, con la salvedad del libro (¿de los Evangelios ?) que aparece en primer plano, en un intento de que dicho elemento no pasara desapercibido[22]. El modelo con el fraile adormilado, se extenderá por todo el norte europeo, convirtiéndose en muy común tanto en el arte flamenco como germano. Israhel van Meckenem, uno de los artistas alemanes más representativos de la segunda mitad del siglo, lo repetirá varias veces con escasas variantes[23].

También es alemán, aunque algunos investigadores lo describen como suizo, el llamado Maestro del Año 1466 o Monogramista E. S., que interpretó de forma magnífica la estigmatización del santo siguiendo el modelo anterior (figura 2)[24]. En la estampa, abierta a la talla dulce y conservada en Dresde, encontramos algunos elementos interpretados de forma muy personal. En primer lugar el crucificado, que se muestra en las alturas, dispone sólo de cuatro alas, elemento que discrepa de las fuentes, ya que los serafines tradicionalmente poseían seis. Es muy curiosa la preocupación por el paisaje que demuestra el casi anónimo artista, con una naturaleza desbordante. Llama la atención la repetida presencia de un ave, como el papagayo, ajeno lógicamente a lo que pudo ser el hecho histórico. Probablemente esconde un sentido simbólico que podría ser desentrañado recurriendo a una obra muy conocida en la Edad Media como lo fue el *Bestiario Toscano.* En dicho tratado faunístico de carácter simbólico, se asocia al ave (que sólo vive en las riberas del Jordán) con Cristo, por ser considerada la más limpia de todas las volátiles:

20. HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts* c. a. 1450-1700, Amsterdam (1950), vol. XII (Masters and Monogrammist of the 15th. Century), págs. 193 y ss.

21. Delen, A. J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origens jusqu'a la fin du XVe siècle,* Paris (1969), 1.ª parte (Des origines a 1500), pág. 119.

22. *Ibídem,* pág. 99.

23. *The Illustrated Bartsch,* Nueva York, (1981), vol. IX, pág. 96, n.º 97 (233), y pág. 115, n.º 116 (242).

La estigmatización de San Francisco de este grabador alemán, parece copiar de forma invertida la realizada por el monogramista holandés W. Y. c. 1465-1485 (Vid. Hollstein, XI, p. 212).

24. BARTSCH, Adam von, *Le Peintre Graveur,* Reedic. Nieuwkoop (1982), vol. VI, págs. 1 y ss.

El erudito alemán recoge más de un centenar de láminas grabadas por este desconocido grabador activo en la sexta década probablemente en el sur de Alemania o Suiza.

Figura 2. Maestro E. S. Estigmatización de San Francisco. c. 1460.

"... Este papagayo, que no tiene par en el mundo, de la misma manera Jesucristo es único (en el poder y en la misericordia). Porque Nuestro Señor Jesucristo fue concebido sin pecado original..."[25].

Quizás el papagayo hace referencia en la escena a la pureza del santo italiano y contribuye aún más a subrayar el paralelismo con el propio Cristo. Debemos recordar que este grabador ya había incluido varias de estas aves en su representación del Paraíso, para la estampa del pecado original[26]. El carácter simbólico de la naturaleza es un recurso muy ampliamente utilizado en los inicios de la Edad Moderna en el contexto alemán, como ya ha sido resaltado por numerosos investigadores[27]. El resto de los elementos que conforman la estigmatización, obra del Maestro de 1466, son los habituales en el mundo germano: el libro (de los Evangelios) en un primer plano y la presencia del fraile adormecido ratifican la fijación de este modelo.

Un carácter más ingenuista posee la lámina con el citado episodio existente en el *Floreto* de San Francisco, publicado en Sevilla por Ungut y Polono en el año 1492 (figura 3)[28]. La

25. *El Bestiario Toscano.* Texto B, Edic. de Santiago Sebastián, Madrid (1986), cap. XLIV, pág. 51.

26. *The Illustrated Bartsch, Op. cit.*, vol. VIII pág. 9 n.º 1 (4)j.

27. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., "La Fauna como elemento significante en las Artes. El ejemplo de "La Caída del Hombre" en el grabado nórdico del siglo XVI", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga,* n.º 10, Málaga (1989).

BERMEJO, V., "Naturaleza simbólica e ideología cristiana en el Renacimiento alemán: Los ejemplos de Martín Schongauer y Lucas Cranach", *Lecturas de Historia del Arte,* n.º 4, Vitoria (1994), págs. 303 y ss.

28. PORTILLO MUÑOZ, José Luis, *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500),* Sevilla (1980), págs. 87 y ss.

Figura 3. Anónimo Español. Ilustración del Floreto de San Francisco. Sevilla 1492.

entalladura, probable obra de un artista local, muestra al santo recibiendo las milagrosas llagas de un crucificado, que aparece soportado esta vez por ocho alas (probable licencia del grabador). La escena que se desarrolla en un paisaje poco quebrado, con una ciudad al fondo, muestra al fraile acompañante dormitando, siguiendo el modelo ya conocido. Las aves que aparecen en la entalladura recordarían de la misma forma que la anterior, el proverbial amor de San Francisco por la Naturaleza. Esta disposición se repite de forma similar en la ilustración de la obra *Enchiridiom seu manuale fratrum minorum*, publicada en la misma ciudad en 1535 por Juan de Varela[29]. No creemos necesario insistir sobre el protagonismo norteño en la implantación de las artes gráficas en España, lo que justificaría la difusión de ciertos modelos, siendo esta lámina un claro ejemplo[30].

Algunas de las estampas analizadas presentan otras variantes que normalmente no afectan a la escena principal. Como apreciamos en los fragmentos de una entalladura iluminada procedente de Italia central y fechada a mediados del siglo XV, en la que fray León parece

El autor destaca la calidad de esta representación que, en opinión del mismo, incluye una de las más antiguas vistas de la ciudad del Guadalquivir.

29. GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español, Op. cit.*, vol. II, p. 107, n.º 698.

Indica la autora que la misma lámina ya había sido utilizada en Salamanca, algunos años antes, por Ildefonso Porres para *Compendius Privilegiorum fratrum minorum* (1532). Este hecho mostraría el éxito y la difusión de la iconografía del libro sevillano aparecido algunas décadas antes.

30. ROMERO DE LECEA, Carlos, "Raíces Romanas de la Imprenta en España", en *Historia de la Imprenta Hispana* (VVAA), Madrid (1982), págs. 15 y ss.

El estudioso analiza los orígenes de la imprenta en España, ratificando su origen alemán vía Italia, ya que los tipos utilizados no son góticos sino romanos.

meditar sobre un libro abierto, mientras San Francisco recibe los estigmas[31]. La entalladura reproduciría el fresco canónico de Giotto en la basílica superior de Asís, en la cual se unirían los dos episodios sucesivos narrados por San Buenaventura[32].

También de origen italiano es una lámina de procedencia lombarda de mediados del siglo, y que nos ofrece una variante muy extendida en Italia[33]. En dicha obra, que conserva rastros de la iluminación primitiva, el acompañante de San Francisco, asustado y semiincorporado, contempla la estigmatización. El modelo había sido ya utilizado por Gentile da Fabriano, para una tabla destinada al convento franciscano de Fabriano en las Marcas (1414-1419). Estos ejemplos mostrarían el éxito de esta disposición en tierras italianas, iconografía común en el grabado, pintura, así como en el mundo de la miniatura[34]. En la entalladura anterior, el crucificado seráfico no lo es tanto, por cuanto es ornado de ocho alas (no de seis), de idéntica forma a la ilustración del *Floreto* sevillano de 1492.

Del último cuarto del siglo XV y de tierras flamencas o francesas, parece proceder la magnífica estigmatización conservada en la Biblioteca Nacional de París[35]. En ella, San Francisco, que recibe los estigmas, se recorta contra un fondo de lo que podría ser una ciudad flamenca, en la que destaca una catedral gótica. Es curiosa en esta interpretación norteña del milagroso evento la presencia en segundo plano de dos monjes que leen un mismo libro. Quizás la imagen es anecdótica o hace referencia al episodio de la selección milagrosa de la Pasión de Nuestro Señor. Por otra parte, la composición de esta lámina y la inscripción latina, se relacionan con las estampas devocionales que debieron ser muy populares, difundidas desde los diferentes núcleos de peregrinación.

Este carácter popular de la lámina anterior es común al de una estampa suelta alemana de fines del siglo, que reproduce el calendario diario de actividades (figura 4)[36]. La estampa, a modo de hoja volandera, adoctrina sobre el recto proceder en la vida diaria, utilizando a San Francisco como intercesor y modelo de vida cristiana. Como podemos apreciar en esta curiosa entalladura, la estigmatización del santo se convierte en su imagen distintiva, y nos habla de la extraordinaria difusión a la devoción hacia el "poverello".

Una variante del tema de la estigmatización la encontramos en una lámina del denominado Maestro de la Pasión de Berlín, fechada en torno al año 1460[37]. En la pequeña entalladura se introduce la figura del santo de Asís recibiendo los estigmas, en una representación clásica del Calvario de Cristo, lo que mostraría la conocida devoción del "poverello" por la Pasión de Nuestro Señor. Abstracción del episodio a su mínima expresión se produce en un conocido buril de Israhel van Meckenem, artista germano-holandés que pese a sus numerosas obras ha planteado a lo largo de la historia bastantes incógnitas[38].

31. *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoshi,* Cat. Exposic. Roma, Diciembre 1987-Febrero 1988, Ravena (1987), pág. 82, n.º 23.

La lámina, de la que sólo se conservan dos pequeños fragmentos, permite al menos apreciar las figuras de San Francisco y de su acompañante.

32. SAN BUENAVENTURA, *Leyenda de San Francisco,* cap. XIII, 2-3.

33. *Xilografie italiane..., Op. cit.,* pág. 68, n.º 16.

34. Al respecto podemos señalar la *Estigmatización de San Francisco* existente en un cantoral italiano del siglo XV, conservado en el Museo de San Marcos de Florencia.

Vid. *Saint François..., Op. cit.,* pág. 383.

35. LARAN, Jean, *L'Estampe,* París (1979), vol. I, págs. 10 y ss., vol. II, pl. B.

La citada entalladura se encuentra iluminada, las arquitecturas existentes en la misma remitirían al mundo norteño, probablemente a los Países Bajos.

36. ROUIR, Eugene, *La Gravure, des origines au XVIe siècle,* París (1971), pág. 57.

37. HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemisch..., Op. cit.,* vol. XI., pág. 82.

38. THIEME, Ulrich, y BECKER, Felix, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur*

Figura 4. Anónimo alemán. Calendario diario de actividades con la estigmatización de San Francisco. c. 1480.

La lámina en cuestión reproduce el tema de la estigmatización del santo, ofreciendo una curiosa variante al presente el evento en un espacio neutro, probablemente un interior. San Francisco aparece en la estampa no de rodillas, sino de pie, sujetando el crucifijo que exhala los rayos dirigidos a sus manos y el costado[39]. Curiosamente no son representadas las llagas de sus pies; asimismo, al no estar suspendido en el aire el crucificado, han sido suprimidas las alas. Quizás en esta lámina se insiste aún más en el paralelismo con Cristo, fundiéndose en la misma imagen el episodio más significativo del santo con la idea de San Francisco como portador de la paz evangélica a modo de "alter Christus"[40].

II. SAN FRANCISCO COMO "ALTER CHRISTUS"

La iconografía que incidía sobre la conexión del santo con el Mesías poseía ya larga tradición, como lo demuestran las numerosas tablas que desde Cimabue a Margaritho de Arezzo representaban a San Francisco mostrando sus llagas y sujetando los *Evangelios* y a veces la cruz. "Imitatio" que provocará que al santo de Asís sea conocido popularmente como el "Cristo de la Edad Media", imagen que se preanuncia en el primer capítulo de una de las obras tradicionales del franciscanismo, como son las *Florecillas:*

Gegenwart, Leipzig, reedic. (1987), vol. XXIV, págs. 325 y ss.

Los estudiosos señalan la probable existencia de dos artistas con el mismo nombre, activos desde mediados del siglo XV, y que plantean muchas dudas al confundirse sus realizaciones.

Vid. PASSAVANT, J. D., *Le Peintre-Graveur,* Nueva York, (1967), vol. II, págs. 190 y ss.

Un resumen clarificador de esta espinosa cuestión, con el análisis de la historiografía más relevante, se encuentra en *La Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial,* Edic. de Jesús María González de Zárate, vol. VII, Vitoria (1994), págs. 225 y ss.

39. BARTSCH, Adam von, *Le Peintre Graveur, Op. cit.,* vol. VI, pág. 125, n.º 96.

40. ATANASSIU, Emanuele, "Aux Origines de l'Art Franciscain", en *Saint François et ses frères, Op. cit.,* págs. 112 y ss.

"Primeramente es de advertir que el glorioso Padre san Francisco en todos los hechos de su vida fue conforme a Jesucristo"[41].

Tema presente en el grabado norteño del siglo XV que conecta con una tradición que arranca de mediados del siglo XIII, cuando se figura al santo acompañado de escenas de su vida en numerosas tablas umbras o toscanas. En dichas obras el santo de cuerpo entero muestras sus llagas bendiciendo, mientras sujeta los *Evangelios* o la cruz. Alrededor de la figura de San Francisco se disponen los momentos estelares de su vida y milagros, al modo que se disponían las del propio Cristo[42]. Una imagen en la línea de lo dicho anteriormente, la encontramos en la famosa entalladura conocida como *Madonna del Fuoco*, conservada en el vestíbulo del Tesoro de Forlí[43]. En la citada entalladura, fechada en la tercera década del siglo XV, un numeroso grupo de santos rodean a la famosa imagen de la patrona de Forlí. Entre éstos, San Francisco muestra las llagas de sus manos mientras sujeta los *Evangelios* y la cruz, iconografía que es muy común (como hemos visto) en el mundo italiano.

San Francisco, como "alter Christus" mostrando sus llagas, se convertirá en una representación muy difundida por todo el Norte de Europa durante la segunda mitad del siglo. Esta imagen la encontraremos en multitud de estampas, como en el buril del denominado Maestro de las Banderolas, artista holandés que copiará láminas alemanas e italianas, desarrollando su labor al este de los Paises Bajos entre Zwolle y Bocholt[44]. En la citada estampa, existente en la Biblioteca Municipal y Universitaria de Francfurt, San Francisco, identificable por su hábito, muestra claramente sus llagas[45].

Una imagen más definida posee la estampa del anteriormente citado Maestro de la Pasión de Berlín, que al mismo tiempo sujeta en su mano derecha una cruz, en lo que parece ser un interior gótico (figura 5)[46]. El artista holandés, activo a mediados del siglo XV, realiza en esta lámina una clara imagen devocional del santo, en la que aún se aprecian reminiscencias góticas: la supuesta arquitectura, la inscripción, etc.

Esta iconografía debió de gozar de gran difusión, como observamos en la gran cantidad de láminas que la reproducen con escasas variantes en un amplio marco geográfico y que pudieron tener su eco en otras manifestaciones plásticas. Así, el *San Francisco de Asís* del Museo Lázaro Galdiano, obra de un denominado Maestro de Santa María del Campo (c. 1480), reproduce casi mimétricamente el modelo anterior[47].

41. "Las florecillas de San Francisco", en *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época, Op. Cit.*, pág. 83.

42. GRAU, Engelbert, "Saint François d'Assise et la Fondation de son Ordre", en *Saint Fraçois et ses frères, Op. cit.*, págs. 72 y ss.

En esta obra se reproducen algunas de las tablas más representativas realizadas por Cimabue, Margaritho de Arezzo o su taller así como otras anónimas procedentes de templos de Florencia, Pisa o Pistoia.

43. *Xilografie italiane del Quattrocento..., Op. cit.*, págs. 30 y ss.

44. HEBERT, Michéle, *Inventaire des graveurs des écoles du Nord (1440-1550)*, París (1982), vol. I, págs. 175 y ss.

45. HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish..., Op. cit.*, vol. XI, pág. 47.

46. LEHR, Max, *Geschichte und kritischer Katalog., Op. cit.*, vol. III, pág. 103, n.º 63.

47. CAMON AZNAR, José, *Pintura Medieval Española*, en SUMMA ARTIS, vol. XXII, Madrid (1966), págs. 613-615.

La imagen de San Francisco de Asís mostrando sus llagas y sujetando la cruz, de origen italiano, pronto se difunde por España, fenómeno apreciable por los ejemplos que podemos citar desde la primera mitad del siglo XIV. Realizada antes de 1349 debió ser la tabla de Ferrer Bassa en el Monasterio de Pedralbes con las representaciones de San Francisco y Santa Clara. En el último cuarto del siglo se podría fechar la que representa a San Francisco y a Santa Catalina del Museo de Valencia, realizada por Lorenzo Zaragoza.

Figura 5. Maestro de la Pasión de Berlín. San Francisco. c. 1460.

La presentación del ermitaño de Asís como "alter Christus" debió ser muy popular como observamos en las primeras ediciones librescas. De esta forma se representa al santo, mostrando sus llagas a un compañero de Orden, en el escudo del vizconde Andreas de Pisant para la obra de Ulrich von Richenthal *Concilium zu Constancz* publicada en Augsburgo en el año 1483[48]. Imagen similar, suprimiendo al fraile, aparece en una de las publicaciones más difundidas de la segunda mitad del siglo, como lo fue la de Hartmann Schedel (*Chronica Mundi*) publicada en Nurenberg en el año 1493 y realizado en el taller de Michael Wolgemuth[49]. La iconografía de San Francisco como "alter Christus", relacionada con el difundido episodio de la estigmatización, se constituye junto al anterior como los dos episodios más representados gráficamente, aunque también podríamos señalar alguno más.

También en la segunda mitad del siglo XIV se podría datar el retablo franciscano de Santa María de Castellón de Farfanya (Lérida).

Vid. AZCÁRATE, José María, *Arte Gótico en España*, Madrid (1990), págs. 296 y ss. y 319 y ss.

48. *The Illustrated Bartsch..., Op. cit.*, vol. 84, p. 263, n.º 1483/130.

Una escena muy similar aparece en una estampa realizada por el grabador holandés conocido como Monogramista M. B. con la Esvástica. La estampa realizada a la talla dulce e iluminada acompañaría a una oración sobre las llagas de Cristo, como se señala en la inscripción que de la lámina.

(Vid. *The Illustrated Bartsch..., Op. cit.*, vol. 9 (2.ª parte), pág. 121, n.º 4.

49. BIALOSTOCKI, Jan, *L'Art du XVe siècle..., Op. cit.*, pág. 218.

La obra, uno de los "grandes monumentos" de los inicios de la imprenta, incluía más de 2.000 entalladuras de temática sacra, histórica, mitológica, etc.

Figura 6. Anónimo Italiano. Abrazo entre San Francisco y Santo Domingo. c. 1460.

III. SAN FRANCISCO Y OTROS SANTOS

Al respecto podemos destacar la magnífica lámina italiana que reproduce el abrazo entre Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís[50] (figura 6). La entalladura iluminada podría ser fechada en torno a 1460, y reproduciría el encuentro histórico entre los dos santos fundadores, producido en Perugia en el año 1221. Parece ser que dicho encuentro no se produjo nunca, siendo elaborado por un dominico alemán (Thierry d'Apolda) y difundido por la *Leyenda Dorada*[51]. La lámina habría que entenderla como un intento conciliador en el tenso enfrentamiento entre franciscanos y dominicos durante el Quattrocento[52]. Ese carácter

50. *Xilografie italiane..., Op. cit.*, pág. 94, n.º 29.

La lámina proviene del área Adriático occidental y actualmente se encuentra en la Biblioteca Vaticana.

51. REAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien..., Op. cit.*, vol. III, 1, págs. 583-524.

Como recuerda el erudito francés, el tema aparece en Italia en el siglo XV, siendo magníficamente representado por artistas como Doménico Ghirlandaio (Santa Trinitá en Florencia), Benozzo Gozzoli (San Francesco en Montefalco) o Andrea della Robbia (Loggia de San Paolo en la plaza de Santa María Novella de Florencia).

52. Como se recordará, el motivo de la disputa entre las dos órdenes mendicantes giró en torno a la estigmatización de la santa dominica Catalina de Siena, episodio contestado por los franciscanos, que defendían la exclusividad en este evento milagroso de San Francisco.

La disputa finalizaría en 1475 con la bula de Sixto IV que condenaba la representación de la estigmatización de la santa.

En este contexto podríamos situar multitud de representaciones de los dos santos fundadores tanto en grabado como en pintura, que no se redujeron al ámbito italiano. Al respecto podemos citar la tabla del retablo de San Nicolás en Espinosa de los Monteros, vinculada al círculo del taller de Oña y fechada en el último cuarto del siglo. En la comentada pintura, San Francisco aparece mostrando sus llagas mientras Santo Domingo aparenta reflexionar sobre un libro sacro.

conciliador se subraya por la presencia de santos de ambas órdenes que flanquean a sus fundadores: Antonio de Padua, Luis de Toulousse, Clara de Asís e Isabel de Hungría (por los franciscanos) y Pedro Mártir, Tomás de Aquino, Catalina de Siena y Margarita de Hungría (por los dominicos). Incluso la inscripción que acompaña al fraternal abrazo ratifica esta idea, insistiendo en el paralelismo entre ambas órdenes: *Stemus simul in Christo Yhesu.*

La vinculación entre Santo Domingo y los franciscanos ya aparecía con una clara intencionalidad en las fuentes franciscanas, lo que mostraría la lógica parcialidad de las mismas. Así, en el conocido episodio de la *Indulgencia de Santa María de los Angeles y la mujer alemana,* el sacro fundador aparece junto a San Pedro Mártir de Verona, para convencer a sus compañeros de congregación sobre la validez de la indulgencia franciscana[53].

En una lámina alemana de las últimas décadas del siglo, que exalta la devoción al rosario, los dos santos aparecen junto a otros muchos (Catalina de Siena, Pedro Mártir, San Lorenzo, etc.)[54] (figura 7). Ya desde sus biógrafos más acreditados, se subrayó el amor filial que San Francisco sintió siempre por la Virgen, a la que encomendará particularmente la Orden, por lo cual debieron ser abundantes las estampas que, como ésta, incidían en este aspecto[55]. La estampa germana reproduciría la conocida *Visión de las tres lanzas* en la que Santo Domingo conocería a San Francisco y juntos redimirían al mundo de sus pecados y evitarían el castigo divino[56]. El encuentro de los dos santos fundadores aparece representado en una edición italiana de la *Leyenda Dorada* de fines del siglo XV, ilustración que acompañaba a la narración del mismo y cuya difusión asegurará el conocimiento de dicho episodio.

San Francisco aparece algunas veces en la estampa acompañado de otros santos con los que tuvo algún tipo de relación, histórica o ideológica. Este es el caso de Santa Clara, paisana y discípula del "poverello" con el que mantuvo una estrecha relación, recogida por los textos franciscanos[57]. El contacto entre ambos santos italianos también ha dejado huella en

Vid. POST, Chandler Pathfon, "The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain", en *A History of Spanish painting,* vol. IV, part. I, Nueva York (1970), págs. 220 y ss.

53. "Florecillas de San Francisco", Apéndice cap. XI, págs. 244-245, en *Escritos completos de San Francisco de Asis y biografias de su época*, Madrid, 1971.

En el capítulo anterior apreciamos el enfrentamiento latente entre las dos órdenes mendicantes y el carácter conciliador que supone la aparición de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir de Verona, así como la absoluta parcialidad del texto franciscano.

54. *The Illustrated Bartsch, Op. cit.,* vol. 164, pág. 22, n.º 1012-2.

La lámina había sido y estudiada por Wilhelm L. Schreiber en su obra *Handbuch der Holz-und Metallschnitte des XV. Jahrhunrderts*, Leipzig (1926-1930).

La estampa habría que entenderla en el contexto de la exaltación de la devoción del rosario que se vive en los Países Bajos, Norte de Francia y Alemania, desde que Alano de la Roche (o de Rupe) intentara recuperar con sus predicaciones esta devoción olvidada. De esta forma en 1470 funda la Cofradía del Rosario en el convento de Douai, lo que marcará el inicio de la extensión de esta oración creada por Santo Domingo por todo el norte europeo. En este fenómeno también jugará un papel de primer orden el prior del convento dominicano de Colonia Jacobo Spranger, lo que facilitaría la extensión del rosario por tierras germanas.

55. CELANO, Tomás de, "Vida (segunda) de San Francisco", cap. CL, 198, en *Escritos completos de San Francisco de Asis y biografias de su época, Op. cit.,* pág. 448.

56. VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada,* Traducc. de José Manuel Macías, Madrid (1984), vol. I, cap. CXIII, pág. 444.

La narración del dominico genovés, lógicamente interesada, preanunciaría el "histórico" encuentro, que se produciría al día siguiente en Roma no en Perugia.

57. Santa Clara, fundadora de la Orden Segunda de San Francisco o de las Damas Pobres, congregación alentada por el propio santo, mantuvo una estrecha relación con San Francisco como observamos en los textos históricos. De la mano del poverello son varios opúsculos sobre la Regla de la nueva Orden. Por otra parte, la santa aparece en obras como las *Florecillas de San Francisco* (cap. XIV, XVIII, XXXII, etc.), en las *Consideraciones sobre*

Figura 7. Anónimo alemán. La Virgen del Rosario con diversos santos. c. 1480.

las artes plásticas, desde Giotto, que reproduje en Asís el último adiós de las clarisas a San Francisco, hasta el fresco lombardo de Santa María Maggiore de Bérgamo (c. 1347), que representa a los dos santos[58].

San Francisco y Santa Clara aparecen juntos también en el grabado del siglo XV, como podemos observar en una lámina realizada por Israhel van Meckenem en la segunda mitad del siglo (figura 8)[59]. En el citado buril del maestro alemán se recogen seis escenas con representaciones religiosas (Cristo Niño, la Virgen y Santa Ana, diversos santos) y en uno de ellos se representa a San Francisco acompañado de Santa Clara de la misma forma que en otro Santo Domingo de Guzmán se vincula con Santa Catalina de Siena.

Como podemos apreciar, la representación del santo de Asís es similar a la que ya hemos analizado del mismo autor, en la que interpretaba de forma muy personal la estigmatización. Las representaciones, tanto en el grabado como en la pintura, mostrarían cómo la vinculación histórica entre los dos santos umbros dejó una abundante huella en las artes plásticas.

IV. OTRAS REPRESENTACIONES DE SAN FRANCISCO

Entre otros momentos de la vida del poverello representados en la estampa, podemos citar el conocido de la *Conversión del sultán de Babilonia,* tal como aparece en una estampa alemana de la segunda mitad del siglo (figura 9)[60]. La entalladura iluminada reproduce el episodio narrado en las *Florecillas de San Francisco:*

las llagas (Consideración IV), en la *Vida Primera de San Francisco*, de Thomas de Celano (cap. VIII y IX) o en la *Leyenda de San Francisco*, obra de San Buenaventura (cap. IV).

En las anteriores narraciones se describen diferentes episodios de la común historia de los dos santos italianos que mostrarían su estrecha vinculación.

58. KAFTAL, George, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy,* Florencia (1985), pág. 202, n.º 57.

59. *The Illustrated Bartsch, Op. cit.*, vol. IX, pág. 150, n.º 154 (261).

60. *The Illustrated Bartsch, Op. cit.*, vol. 164, pág. 298, n.º 1240.

Figura 8. Israhel van Meckenem. Medallones con temas hagiográficos y otros temas cristianos. 1450-1500.

> *"Allí San Francisco, enseñado por el Espíritu Santo, predicó la fe católica con tal devoción, que en confirmación de ella quería entrar en el fuego"*[61].

El episodio también se atribuyó a Santo Domingo, con la variante de que el santo hispano en la prueba sólo sometería al fuego los libros sagrados no su persona. La escena poseía ya tradición en la plástica italiana, como lo demuestran los frescos de Giotto en la basílica superior de Asís o en la capilla Bardi[62] de la iglesia de Santa Croce en Florencia, lo que explicaría su rápida traslación a la nueva industria gráfica[63].

Podríamos sintetizar este rápido recorrido por la iconografía de San Francisco de Asís en el grabado del siglo XV en unas pocas líneas que resumirían más de medio siglo de representaciones en la industria gráfica.

61. *Florecillas de San Francisco,* Edic. de Juan R. de Legísima y Lino Gómez, *Op. cit.,* cap. XXIII, pág. 121.
62. WHITE, John, *Arte y Arquitectura..., Op. cit.,* págs. 42 y ss.
63. REAU, Louis, *Iconographie de l'art Chretien..., Op. cit.,* vol. III, 1, pág. 526.

Junto a las obras anteriormente citadas el autor destaca, ya realizadas en el siglo XV, las de Sasseta (Stefano di Giovanni di Consolo) actualmente en la National Gallery de Londres, Benedetto da Majano en Santa Croce de Florencia y el fresco de Domenico Ghirlandaio en la iglesia de Santa Trinitá de la misma ciudad toscana.

No podríamos concluir esta aséptica enumeración sin citar el magnífico ejemplo hispano existente en el denominado Retablo de la Bañeza (antes de 1468) obra de Nicolás Francés y actualmente en el Museo del Prado. El excepcional retablo leonés reúne varias escenas del santo *(Estigmatización, Sueño de Inocencio III, Aprobación de la Regla* y *la escena del Sultán).*

Vid. LAFUENTE FERRARI, E., *El Prado. Del Románico al Gótico,* Madrid (1972), págs. 69 y ss.

Tras el Concilio de Trento éste y otros muchos temas no encontrarán un contexto propicio para su desarrollo, tras la depuración artística correspondiente.

Figura 9. Anónimo Alemán. San Francisco ante el sultán de Babilonia. 1450-1500.

En primer lugar había que destacar la poca variedad de episodios elegidos: se ha producido en el grabado del siglo XV una simplificación de los temas a los que podrían considerarse más significativos. De forma abrumadora, la estigmatización domina este desarrollo iconográfico, con algunas variantes muchas veces dependientes del genio del artífice. El destino de estas láminas, devocional o ilustración libresca, produce que se seleccione un único momento de la vida del santo y que éste sea el más representativo (un ejemplo muy claro lo observamos en las ediciones de la *Leyenda Dorada*).

La iconografía franciscana que observamos en la estampa de esta centuria se limita la gran mayoría de las veces a recrear temas ya difundidos por la pintura o la miniatura. Los frescos de Giotto en la basílica superior de Asís o las tablas de los maestros italianos del siglo XIII y XIV sirven de modelo a la gran mayoría de los grabadores. La estampa sólo aporta una simplificación, obligada por el medio, a las representaciones franciscanas. La abundancia de estas láminas en este periodo y su origen diverso, nos mostrarían la importancia del grabado en la popularización de la iconografía del santo italiano.

También habría que resaltar la insistencia en la vinculación entre los dos santos fundadores de las órdenes mendicantes, la relación entre Santo Domingo y San Francisco deberíamos entenderla en un contexto de conciliación tras décadas de enfrentamiento.

Al menos, esta breve exposición mostraría que la iconografía franciscana se había difundido por toda Europa al clarear la nueva época de la mano de la imprenta. Los temas italianos, muy desarrollados desde el siglo XIII, encuentran su eco en el grabado que durante el siglo XV se extenderá por gran parte de Europa influyendo sobre otras representaciones artísticas.