

# EL RETABLO DE LA BAÑEZA DE NICOLÁS FRANCÉS

## 1: DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

Alejandro Valderas Alonso



*El extraordinario retablo gótico de Nicolás Francés que se expone en el Museo del Prado y que se conoce como Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco tiene relación con nuestra provincia, según se indica en la propia página web del museo: (...) «fue realizado originalmente para un monasterio franciscano desconocido y trasladado después a la capilla de una granja próxima a La Bañeza (León). (Texto extractado de: Pintura española del Románico al Renacimiento, Museo Nacional del Prado, 2010, p. 22)».*

*El mismo Nicolás Francés, de origen borgoñón, también puede vincularse con la provincia de León, como se explica en la misma página de Internet del Museo del Prado:*

*Francés, Nicolás (...) es el representante del Gótico internacional en León. Las primeras noticias de este artista proceden de un documento notarial realizado para dar fe del Paso Honroso del caballero leonés Suero de Quiñones en el puente sobre el río Órbigo, quince días antes y quince días después del 25 de julio de 1434. Consta en él que Suero de Quiñones mandó hacer un faraute de madera en León a Maestre Nicolao Francés, que “pintó el rico” retablo de la Iglesia de Santa María de la Regla –la Catedral de León–. Gracias a este documento se sabe que, en 1434, Nicolás Francés había concluido el retablo mayor de la sede leonesa, que constituye el punto de partida para atribuirle nuevas obras, junto con la miniatura firmada del Nacimiento de Cristo de la colegiata de San Isidoro de León.*

*Lo que acabamos de comentar justifica sobradamente que le dediquemos un artículo a esta mag-*

*nífica obra de arte que, como se explica en la ficha del Museo del Prado, en algún momento después de su realización fue trasladada a «la capilla de una granja próxima a La Bañeza». Esta «granja» de la que habla el Museo del Prado es la conocida como «Dehesa de Hinojo», una finca que fue propiedad del marqués de Esteva de las Delicias, situada a unos 5 km de La Bañeza. En la actualidad mantiene unas viviendas tipo caserío que en su día albergaban a los campesinos que trabajaban para el marqués, además de la casa del propietario.*

*Y cuando pensamos en incluir un artículo sobre este retablo en este número creímos que la persona adecuada era Alejandro Valderas Alonso. Alejandro es doctor en Historia, bañezano y un apasionado de la historia de su ciudad y de León en general; y lo que amablemente nos ha enviado tendrá una especie de continuación en el siguiente número de la revista, en donde completará algunos aspectos no suficientemente desarrollados en el texto que sigue y nos hablará también sobre otro excepcional retablo de Nicolás Francés, citado más arriba: el de la catedral de León.*

*Y para terminar, resaltar algo que sospechamos que a muchos leoneses les ha pasado desapercibido: la tabla central del retablo de La Bañeza, que representa a la Virgen en majestad rodeada de cuatro ángeles músicos, fue utilizada como imagen de los billetes de la lotería de las últimas Navidades.*

El retablo de la Virgen y San Francisco del Museo del Prado es una de las pocas obras seguras del pintor del estilo gótico internacional Nicolás Francés (NF). Carmen Rebollo Gutiérrez<sup>1</sup> ha puesto al día con importantes aportaciones personales lo que se sabe de

este pintor. A partir de su información nos proponemos estudiar este retablo empezando por su iconografía, para posteriormente abordar su cronología en relación con la fecha de 1434 que con dudas se ofrece para la finalización del retablo mayor de la catedral de León; su comitente, que parece señalar al círculo de Álvaro de Luna y la nobleza local<sup>2</sup>; su relación con reformistas franciscanos y conversos; así como su procedencia original partiendo de que en el s. XVII ya estaba en Hinojo.

### 1.- MAJESTAD. CALLE CENTRAL ABAJO

Se trata de una iconografía muy extendida desde el s. XIV italiano, que representa a la Virgen como reina, sentada en un trono, con el Niño Jesús en brazos y frecuentemente coronada. En alguna referencia se denomina al retablo de La Bañeza «Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís». Efectivamente el modelo de la Majestad se adaptó entre los franciscanos como «Nuestra Señora de los Ángeles» (Cimabue en Asís), representando la visión que tuvo el santo en la capilla de Porciúncula: la Virgen entronizada con el Niño en brazos y alrededor un conjunto de ángeles tocando instrumentos musicales; a veces se añadía San Francisco con pétalos de rosa, y un pájaro entre las manos del Niño.

Es posible identificar la Majestad de La Bañeza con «Nuestra Señora de los Ángeles o Porciúncula», más clara que otros ejemplos de la Corona de Aragón que repiten el tema del pajarito. Aquí, la Virgen no va coronada, por lo que desechamos que represente la «coronación de la Virgen»; pero sí constan los cuatro ángeles músicos (uno de ellos con el cordón franciscano sobre el alba), un aparatoso trono que trataremos en otro lugar y el niño con nimbo crucífero (representando su futura crucifixión) soltando al pajarito.

Algunos ejemplos de Majestades presentan un «diálogo» visual con figuras próximas, como el citado San Francisco, otros santos o donantes. Aquí no parece casual que la Virgen mire hacia las tablas de la vida de San Francisco.

La familia Luna fue responsable tanto en Aragón (Benedicto XIII) como en la corona de Castilla (su sobrino nieto Álvaro de Luna), de la «renovación del lenguaje gótico» en arquitectura, con intervenciones en Palencia, Tordesillas y Toledo a comienzos del s. XV, a través de los círculos de eclesiásticos beneficiados por ambos<sup>3</sup>. No está aclarada la llegada a León de artistas nórdicos en esta época, que pudieron hacer la misma ruta. Así, teniendo en cuenta el origen italiano y aragonés del modelo de la Majestad<sup>4</sup> planteamos una posible «parada aragonesa» de NF como

parte de su formación, antes de llegar a León a poco de fallecer el Papa Luna en 1423.



Asunción de la Virgen.

### 2.- LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN. CALLE CENTRAL MEDIO

Su mal estado nos priva de algunos detalles y aumenta los interrogantes. Si el altar se conservó en Hinojo (Valdesandinas) varios siglos, y se desmontó para su venta hacia 1929, tendría explicación la pérdida de la decoración de madera dorada que falta sobre las tablas altas; la ausencia de la última figura de la izquierda en la predela, o las portezuelas del sagrario. Incluso el posible error de colocación de la tabla de San Francisco ante el sultán que propuso Sánchez Cantón, que se salta la cronología de la vida del santo. Pero no explica la pérdida de pigmentos de esta tabla centrada.

Este panel contiene otras «irregularidades»: han desaparecido la mayoría de las nubes grisáceas sobre las que vuelan los ángeles, algo relacionable con las pérdidas de pintura de la imagen central. Pero uno de los ángeles del lado izquierdo, de alas verdes por un lado y rojas por otro, pareja del ángel del lado derecho de los mismos colores, tiene algo anormal: los pies cubiertos con un paño con orlas doradas. Podría pensarse en un arrepentimiento del pintor cubriendo un dibujo previo; algo parecido vemos en la escena del Juicio de Jesús en la que falta una cara. El fondo tras el ángel central tampoco se entiende: un espacio sobre su cabeza de color oscuro parece un gorro puntiagudo; sobre él, un espacio triangular de color rosado, y por encima una especie de paño blanco sin continuidad cuelga del entramado de madera.

Otra opción es que los dos paños citados sean telas rituales hebreas. No hemos encontrado ángeles con los pies cubiertos de esta manera, pero sí figuras tapadas con un «tallit» relacionadas con la imagen de «la Sinagoga», opuesta a una imagen vecina personi-

ficación de la Iglesia, que en este caso podría ser la Asunción.

Por su mal estado podríamos pensar en un atentado o censura. El motivo podría ser el violento debate ideológico sobre la Asunción del s. XV. Varios elementos del retablo parecen dirigirse a catequizar conversos, lo que pudo originar un ataque. Rodríguez Barral<sup>5</sup> cita «gentes piadosas» que destruían pinturas de la flagelación, y aunque no aporta ejemplos, debió de ser una práctica corriente en el s. XV.

La imagen central es la Asunción inscrita en una mandorla roja, con las manos unidas en oración y coronada. Deriva de las imágenes bíblicas del Génesis y del Apocalipsis: mujer victoriosa sobre la serpiente, vestida de sol, coronada de estrellas.

Al lado derecho le acompañan cuatro ángeles, los dos de arriba son músicos y los de abajo simulan cantar y portan una filacteria con partitura musical. Los de la derecha vuelan y sus cuerpos se alargan. Los cuatro se miran formando un diálogo.

En el lado izquierdo cuatro ángeles: los dos de arriba cantan y portan una filacteria con partitura musical. Los de abajo llevan instrumentos musicales y miran para lados contrarios: uno hacia la Asunción y el otro hacia fuera del marco, lo que nos lleva a preguntarnos qué representa, ya que es el mismo ángel cuyos pies cubre un paño. En realidad parece mirar hacia el panel inferior: la Majestad.

Post<sup>6</sup> relaciona esta composición con la Asunción de Donatello, relieve de la tumba Brancacci (Nápoles), fechada entre 1426 y 1428, aunque de estilo renacentista. Efectivamente el vuelo de los ángeles en círculo simulando un vuelo real es excelente en Donatello y torpemente ejecutado aquí.

### 3.- CRUCIFICADO. CALLE CENTRAL ARRIBA

En el centro, crucificado en el momento de recibir la lanzada de Longinos. La cruz lleva agregado un apéndice con el «titulus». Al pie, una calavera presente en calvarios góticos franceses desde el siglo anterior, y también en obras italianas (crucifixión de Massacio, retablo Carmine, Pisa, 1426), flamencas (crucifixión con Santa Bárbara y Santa Catalina, retablo de los curtidores, c. 1420, catedral de Brujas) y en la corona de Aragón (Juan Mates, 1370/1431). La calavera puede hacer alusión al nombre del monte (Gólgota/calavera), o a la leyenda transmitida por los evangelios apócrifos de que bajo el mismo estaba enterrada la calavera de Adán.

En el lado izquierdo, cuatro santas mujeres (María, Salomé, Cleofé y la Magdalena) con nimbo y San Juan. La última citada lleva el pelo suelto, largo y ru-

bio. La mujer de la derecha lleva cubierta la cara en una fórmula no muy lejana a lo dicho sobre el ángel tapado de la Asunción. La Virgen con el tradicional manto azul sobre traje rosado, con las manos parece expresar dolor.



Crucifixión con Longinos (centro). Santas mujeres y San Juan (izda). Prendimiento (dcha.)

En el lado derecho, nueve hombres dialogando. En el centro, un personaje coronado señala hacia la crucifixión como haciéndose cargo de haberla promovido. Su vara de mando y su impresionante espada «gineta»<sup>7</sup> hacen difícil identificarlo: Pilatos no aparecería vestido de judío, y el sumo sacerdote llevaría mitra. Lo relacionamos con la personificación del judaísmo, que algunos autores<sup>8</sup> identifican con un «personaje de largas barbas y exóticos ropajes que asiste a los acontecimientos adoptando el gesto de alzar su mano derecha» que aparece en calvarios góticos.

Al menos dos hombres van vestidos de judíos (manto largo, casulla encima, turbante, barbas largas). Otros seis son militares portando armas: no distinguimos el arma que porta al hombro el de la izquierda; una espada el vecino; dos más llevan lanzas (al fondo de la escena). Los dos a la derecha llevan un amplio escudo rojo (escudos forrados de tela roja se usaban en las cortes de la época), un arco y sendas espadas. La figura del arquero se repite en el mural de la capilla catedralicia leonesa de los santos Fabián y Sebastián del mismo NF. Parece haber un error o arrepentimiento: al segundo soldado le falta la cara que oculta la del primero.

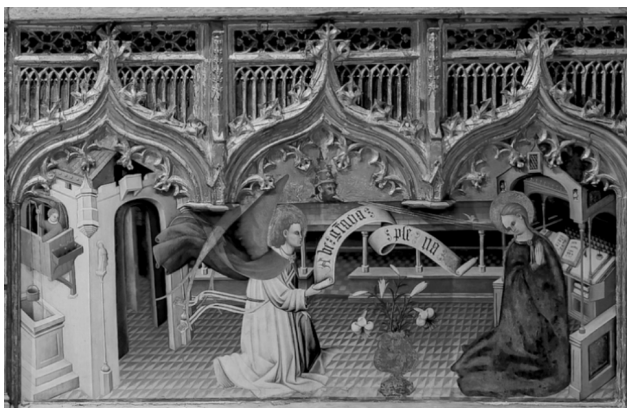
Los soldados de la izquierda representarían el prendimiento: uno, vestido con manto hasta el suelo y turbante blanco, porta cintas de tela blanca simulando las sogas con que apresaron a Cristo y lo llevaron ante el Sanedrín. Cintas o sogas aparecen en la escena de San Francisco ante el sultán (un esclavo negro tira de los presos), y en el claustro catedralicio de NF las lleva un soldado en la flagelación.

Un personaje con turbante y vuelto de espaldas

enarbola un alfange morisco<sup>9</sup> y dispone de una filacteria; lleva manto, pero como cubrición, por lo que entendemos que es un soldado, por lo que no sería San Pedro cortando la oreja al criado de Malco. A su lado un soldado porta unas telas colgando del brazo, tal vez en alusión al expolio.

Que sea un judío y no un soldado romano quien tira de la soga, o que el personaje principal vaya vestido de judío, casan con la ideología antisemita de la época, que hacía judíos a todos los responsables del «deicidio» (soldados romanos, Pilatos, etc.), como recoge Rodríguez Barral<sup>10</sup> sobre el gótico aragonés. El mismo autor recuerda la escarapela amarilla que los identificaba, por lo que ese color se asociaba a los judíos en pinturas góticas. En este retablo varios hombres usan telas amarillas: uno de los pastores en el Nacimiento; dos soldados que prenden a San Francisco en Egipto, portando barba y turbante, que eran asimismo señales de los judíos; en la misma tabla, el noble que reprende al franciscano va de amarillo, como el turbante que luce el Sultán. Tal vez el pintor pretendía equiparar musulmanes y judíos. Estaríamos ante un relato visual antisemita y antiislámico.

Interpretamos que funde el juicio ante Pilatos, prendimiento, expolio y crucifixión.



Anunciación (centro). La Virgen leyendo la profecía de Isaías (dcha.). Sacando agua de un pozo narrada en los Apócrifos (izda.)

#### 4.- LA ANUNCIACIÓN. CALLE DERECHA ABAJO

Salvador Gutiérrez<sup>11</sup> estudia esta pieza planteando la existencia de un «autor intelectual» por su complejidad inusual, algo que nos parece vital: nada en este altar es corriente, sin duda el pintor siguió instrucciones del comitente.

La Virgen estaba leyendo, según los exégetas, a Isaías (Isaías 7, 14) «parirá un hijo y será llamado su nombre Emmanuel». Se encuentra en el umbral de un pequeño edificio representado por unos muretes

blancos, sobre los que dos columnitas rojas sostienen un arco y un templete de piedra; en el frente del edificio, una pequeña ventana cubierta por vidrieras, y dos grisallas representando probablemente sendos floreros (símbolos de la pureza de la Virgen). Dentro del edificio, un mueble de madera con templete sirve de pupitre y librería; recuerda los que aparecen en las puertas del altar de la capilla Saldaña de Tordesillas, en los que leen y escriben los evangelistas: podría tratarse de mobiliario real de copista; incluso hay un tintero para escribir.

La Virgen hace una genuflexión uniendo sus manos en oración, mientras escucha las palabras del ángel Gabriel. El ángel viste hábito blanco y dalmática verde, con las alas desplegadas, iniciando una genuflexión, transmitiendo a María en una filacteria la salutación (*Ave María Gratia Plena*). La actitud del ángel se interpreta como una costumbre feudal del «amor cortés», repetida en los dramas litúrgicos.

En el centro de la escena, el jarrón con los siete lirios, tema tomado de un texto de Isaías (11, 1-2): «Y saldrá una vara de la raíz de Jessé, y de su raíz subirá una flor. Y reposará sobre él, el espíritu del Señor» (la Virgen, vara del árbol de Jesé, padre de David, y madre de la flor que es el Mesías).

Dios Padre con la triple tiara papal exhala rayos de luz que transportan al Espíritu Santo hasta la oreja de la Virgen.

Al lado izquierdo, una casa con la puerta abierta y una figura sacando agua de un pozo con una polea. Para Rodríguez Peinado, alude al Protoevangelio de Santiago (XI, 1-3): la Virgen acababa de sacar agua del pozo cuando se le apareció el ángel.

La escena de la Anunciación sucede en un espacio acotado, como un claustro monástico: sobre un murete abierto en el centro las columnas sostienen un entablamento y sobre él un tejadillo de tejas. Se trata de un «hortus conclusus», espacio acotado exterior símbolo de la pureza virginal, argumento inspirado en un texto del *Cantar de los cantares* (IV,12) frecuente ya en la miniatura gótica parisina.

La composición es similar a la Anunciación de Pedro Berruguete (Cartuja de Miraflores, c. 1494-1505), si bien ya en lenguaje renacentista.

#### 5.- LA NATIVIDAD. CALLE DERECHA CUERPO CENTRAL

Son varias escenas en una. En el centro, siguiendo las «revelaciones» de Santa Brígida: el Niño en el suelo, desnudo (algo poco corriente en esa fecha), adorado por su Madre y por tres ángeles. Por una grieta del tejado de paja del portal se filtra un rayo de

luz dorado (el Espíritu Santo, aunque no distinguimos si hay una palomita) de parte del Padre Eterno, tocado con la tiara papal roja de las tres coronas. Estos haces de luz, que denotan la presencia del Espíritu Santo, ya se usan en la Italia del s. XIII (los frescos de Giotto en Asís).

Al lado derecho, escena de San José dando de comer un haz de paja a la mula ensillada y al buey, que se encuentran dentro del pesebre; estos dos animales proceden de los evangelios apócrifos, y es curiosa la forma en que se presentan aquí, alejados del Niño, al que se supone daban calor. San José con manto y gorro rojos, barba, babuchas oscuras, es similar a la figura durmiente de la Circuncisión, que se interpreta asimismo como San José. El cerramiento del portal, de materia vegetal entrelazada, se repite en la escena de la Virgen y el Niño Jesús con ángeles de la capilla Saldaña, obra de NF.



Nacimiento (centro). Anuncio a los pastores (izda.). San José en el portal de Belén (dcha.).

Los detalles de carpintería del portal (perchas que sujetan el techo) se repiten en la miniatura de la Anunciación de San Isidoro, de NF, así como la figura del Niño Jesús en el suelo y desnudo. Sin embargo, el San José de San Isidoro es claramente el Longinos del retablo de la Bañeza, ambos en color verde. Longinos es extraño: es un soldado pero viste de judío, es anciano y calvo, lo que corresponde más a un San José que a un soldado en activo; lleva útiles colgando del cinturón como el San José de San Isidoro, y como los pastores y el San José del Nacimiento de La Bañeza.

Al lado izquierdo, el anuncio a los pastores que se sorprenden de la presencia en el cielo de un ángel, cuyo parlamento consta en una filacteria. Alrededor, vacas, una cabra, un carnero y perros sobre un campo verde con árboles. Uno de los pastores manifiesta su sorpresa llevándose la mano derecha a la cara y mirando hacia el cielo; se trata de una versión invertida del judío de la escena de la Presentación.

Uno de los perros roe un hueso, interpretado como un signo de humor.

## 6.- LA PRESENTACIÓN. CALLE DERECHA, ARRIBA

Escena múltiple. En el centro la Presentación del Niño en el Templo, que se realizaba a los cuarenta días de nacido. Aparece mezclada con la Circuncisión, ceremonia hogareña ocho días después del nacimiento.

Del primer asunto tenemos las santas Ana e Isabel por sus nimbos, portando un libro, un cirio y los pichones de las ofrendas. El personaje principal junto a la Virgen debería ser el anciano Simeón, aquí con nimbo y mitra: el nimbo no le correspondería ya que sólo lo lleva la familia de Jesús, sus discípulos y las santas mujeres; en cuanto a la mitra, en el gótico español (especialmente de la corona de Aragón) identificaba a los ministros de las demás religiones, pero Simeón no lo era.

De la escena de la circuncisión tenemos el niño desnudo sobre la mesa, portando el mismo amuleto de coral que en la tabla de la Majestad<sup>12</sup>; el paño ceremonial y los útiles para la circuncisión, sobre la mesa y junto a Simeón, un personaje ¿San José?, ya que era el padre quien oficiaba la ceremonia. El santo no lleva nimbo, pero tampoco en otras dos representaciones de este retablo en que aparece.

Al lado derecho, cuatro judíos salen del Templo, en cuya puerta hay dos estatuillas representadas en grisalla. Esta forma de representar esculturas está presente en pinturas y miniaturas en Borgoña y Flandes. Una de ellas parece un hombre desnudo de espaldas; probablemente representan a Adán y Eva, que sirven para confrontar la antigua ley con la nueva. Los desnudos eran raros, lo que explica la postura de Adán.

Entre el grupo de varones de la derecha hay tres filacterias, que tal vez reproduzcan versículos de la Biblia. Uno de ellos mira hacia arriba en un escorzo difícil, ya visto en uno de los pastores de la Natividad y que magistralmente representa Berruguete en la tabla de la Resurrección del Prado (ya en estilo renacentista). El personaje principal lleva vara de mando: podría ser el sumo sacerdote o el rey Herodes murmurando sobre el reconocimiento del Niño como Mesías.

Al lado izquierdo, el sueño de San José ante la puerta de una construcción (más de una ciudad que una casa), en la que entra una mujer de espaldas, con un cántaro: una anécdota o algo relacionado con el sueño citado. El San José con manto rojo, gorro rojo, barba y babuchas se repite en el Nacimiento.

## 7.- SAN FRANCISCO ANTE EL SULTÁN DE BABILONIA. CALLE IZQUIERDA ABAJO

La escena central procede del capítulo XXIV de «Las florecillas» y es descrita por Sánchez Cantón: San Francisco viajó a Egipto con doce compañeros, deseoso del martirio; allí «hombres crueles» les maltrataron y llevaron ante el Sultán de Babilonia (El Cairo), que tras escucharles accedió a que evangelizasen en su reino, y pidió al santo que volviese a verle, ya que se inclinaba hacia la conversión «aunque no *incontinenti* por temor a que sus súbditos le asesinasen». Tolan señala que esta escena sólo aparece en repertorios con muchas escenas franciscanas, se pregunta por qué la elegiría NF y cuál pudo ser su fuente debido a su originalidad<sup>13</sup>; supone que el hombrecito negro que tira de la soga del santo es un demonio, pero en la misma obra reproduce miniaturas de la «*Legenda maior*» con la vida del santo, del s. XIV, con presencia de soldados negros. Puede ser ambas cosas ya que los demonios se suelen pintar de negro, y en este caso un perro le ladra, otro signo habitual gótico contra infieles y demonios. Se fija en los soldados malencarados, señal de hostilidad, que vemos muchas veces en los rostros de los judíos en el gótico.

Al lado izquierdo, otra escena procedente del capítulo XXVI de «Las florecillas», cuando Fray Agnolo, guardián de Monte Casale, arrojó del convento a los ladrones que le pedían comida, por lo que fue reprendido por el santo (Sánchez Cantón). Dudamos si se trata de esa escena: parece un potentado riñendo a un fraile franciscano que efectivamente, por la vara en su mano, es el guardián del convento en el que entra.

## 8.- APROBACIÓN DE LA ORDEN DE LOS FRAILES MENORES. CALLE CENTRAL MEDIO

Son varias escenas juntas. En el centro, San Francisco expone su regla (documento en el suelo y libro en sus manos) al papa Inocencio III en 1216, que la aprueba de palabra. Rodeado de su curia, sentado y con mitra, le bendice, todo ello enmarcado en un edificio con arco gótico que representaría la sala de audiencias.

A la derecha, el papa Honorio III durmiendo en una litera cubierta con cortinillas, vestido y con la tiara papal, tiene un sueño perturbador que se representa: la catedral de Roma (San Juan de Letrán) se derrumba y San Francisco con sus hombros la sostiene. La interpretación que se hizo del mismo fue que la orden franciscana acudía a la renovación moral de la Iglesia. El escudo de medias lunas será objeto de estudio.



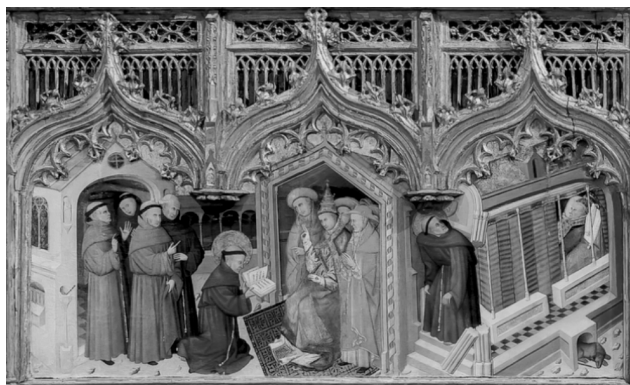
Predicación de San Francisco ante el sultán de Egipto (centro). Caballero riñe a un monje (izda.). El Sultán con su guardia (dcha.).

A la izquierda podemos intuir una tercera escena «resumida»: franciscanos de tres ramas diferentes (calzados y sin calzar, con hábitos de colores diferentes) discuten acaloradamente, posiblemente sobre la validez de la regla original que se está aprobando en la escena inmediata. Parece una alegoría de las discusiones sobre la reforma de la Orden Franciscana en el s. XV, y la toma de posición del comitente del retablo por los franciscanos reformados; éstos eran dirigidos en la corona de Castilla por los padres Villacreces, Santoyo, San Pedro Regalado y por la Tercera Orden.

El edificio es un convento de la orden: pila de agua bendita a la puerta; al fondo se ve una arquitectura claustral; pequeña escultura en piedra (santa con nimbo); ventanal siguiendo las reglas austeras franciscanas (vidrio sin imágenes de colores), y bajo él un «mueble»: puede tratarse de un banco de escritorio, o de una tumba junto a un frontal. Como sarcófago se parece a los que representan el sepulcro de Santiago en Compostela; puede ser Asís, o la capilla funeraria de quien encargó el retablo.

## 9.- LA ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO. CALLE CENTRAL ARRIBA

Reproduce tres escenas. En la central, siguiendo a Sánchez Cantón: San Francisco y Fray León lograron del señor Orlando de Chiusi «la cesión de una parte del monte de La Verna, o Alvernia, para retirarse a meditar». El santo sufrió la tentación del demonio y recibió como premio la aparición de «un serafín con alas de fuego que abre en sus manos, en sus pies y en el costado las llagas que el Señor recibió al ser crucificado». Del crucificado con cuatro alas angélicas brotan cinco rayos de luz dorada hacia las llagas. Son escenas franciscanas presentes en el conjunto de Giotto en Asís, difundidas con los códices franciscanos de su «*Vita*» desde el s. XIV.



Honorio III aprueba Regla de la orden franciscana (centro). Diálogo de franciscanos de órdenes diferentes (izda.). Sueño del Papa Inocencio III (dcha.)

El santo lleva hábito pardo y cordón franciscano, yendo descalzo; creemos que esta uniformidad se relaciona con la rama franciscana patrocinadora de este altar<sup>14</sup>. La pobreza originaria que los reformistas franciscanos predicaban se manifiesta en los remiendos de la ropa. San José en la escena del Nacimiento lleva remiendos, siendo también una devoción importante entre franciscanos y conversos<sup>15</sup>.

Sobre la montaña hay un grupo humano, tal vez desnudos, en color cobrizo. Tanto el gótico internacional como el primer Renacimiento italiano utilizaban ese color para los «ídolos» y por derivación los «demonios»: desde la primera Antigüedad, la Iglesia consideraba que las esculturas romanas eran ídolos, por lo que se equipararon a «demonios». Desconocemos si algún milagro seráfico se relaciona con demonios en las montañas, tal vez en las «tentaciones» previas a la estigmatización. En todo caso, vemos esculturas cobrizas de este tipo en miniaturas góticas<sup>16</sup>; tablas del gótico internacional (martirio de Santo Tomás, maestro de los Balbases; San Andrés negándose a adorar al ídolo de Luis Borrassà); un ídolo cobrizo sobre una columna en el Prendimiento de Piero della Francesca, ya en estilo renacentista.

En el lado derecho observamos la escena recogida en las vidas del santo: la acogida en un convento franciscano de un leproso, tras la severa amonestación del fundador por haberlo rechazado previamente. Se identifica por la cara tapada con la capa, portando una vara, probablemente con una campanilla. Un perro le ladra, lo cual podría ser un típico signo antijudío: en muchas piezas góticas los perros ladran a los judíos, a los que los cristianos suponían portadores de las peses. El pintor relacionaría judíos con leproso, como antes lo hizo con los musulmanes que prendieron a San Francisco, y con los soldados romanos que martirizaron a Cristo.

El «realismo», en el sentido de reproducir vistas de edificios existentes, es normal en pintores de la

época. Se ha señalado en NF la representación de la catedral de Santiago en el altar de León, y aquí hemos planteado que el convento que guarda una tumba en la tabla de la aprobación de la regla pueda remitir a un edificio real. Otro edificio en el que muestra un original es la capilla franciscana de Porciúncula, vital para el desarrollo del franciscanismo, ya que era el centro donde se obtenía la «indulgencia plenaria» que perdonaba los pecados. Era la principal pero no la única «indulgencia», que se ganaba visitando capillas franciscanas, y que probablemente se relacione con el templo al que fue destinado este retablo.

En el altar de La Bañeza la capilla de Porciúncula está representada con realismo, incluida la torreta; la vidriera sin colores remite a un templo franciscano. Esta torreta recuerda la de la miniatura del Nacimiento de San Isidoro, que no consideramos que sea una chimenea.

Al lado izquierdo, de nuevo procedente de la vida de San Francisco, el milagro de la fuente ya representado por Giotto en Asís: Fray Maseo, Fray Agnolo de Rieti y, en tierra, Fray Leone contemplan el milagro de la aparición de una fuente en la que bebe, cuerpo a tierra, el mulero que les llevaba provisiones (la mula a la izquierda, cargada como la de la escena de San José en el portal de Belén).



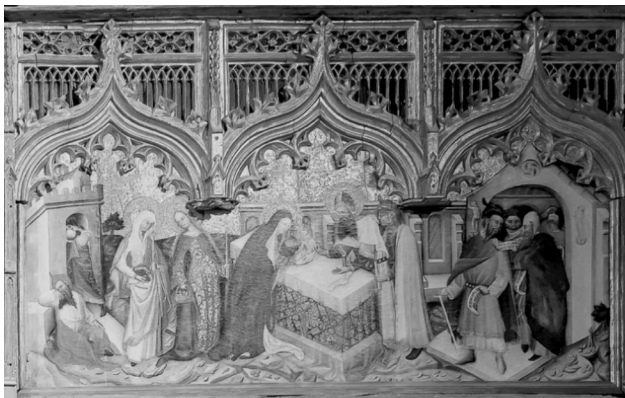
Imposición de las llagas a San Francisco (centro). Milagro de la fuente (izda.). Capilla de Porciúncula (dcha.)

## 10.- PREDELA

Sánchez Cantón la describe: medias figuras alternando profetas identificados por sus filacterias, y apóstoles con sus habituales atributos: Jeremías; San Felipe con la cruz; Jonás; Santo Tomás apóstol con la lanza; Zacarías con gafas; Santiago el mayor con bordón, escarcela y venera; Isaías profeta; San Pedro con las llaves. Dos pequeñas figuras enteras de ángeles músicos guardan el hueco del sagrario. Siguen San Pablo con el montante; Daniel profeta; San Juan Evangelista con el cáliz, del que asoman tres serpien-

tes; Malaquías profeta; San Simón con la sierra; Balám profeta; San Andrés con la cruz en aspa; Abacuc profeta; Santiago el menor con el bastón.

Franco Mata<sup>17</sup> ha estudiado esta representación simbólica del Credo cristiano a partir de dos listados de Apóstoles y Profetas del antiguo testamento, asignando a cada apóstol uno de los doce artículos del credo, y profecías del Mesías a cada profeta. Está presente en los coros de las catedrales hacia 1460: León, Zamora, Oviedo, Astorga. Quedan restos del doble credo en el desmembrado altar mayor de la catedral de León de NF, y se ha supuesto incluso que su predecesora contendría otro doble credo, identificándola con la conservada en el museo de Toledo.



Presentación del Niño en el templo y circuncisión (centro). Sueño de San José (izda.). Diálogo de fariseos y Herodes a la salida del templo (dcha.)

Franco Mata señala errores o «licencias» en la disposición de las 24 figuras en estos coros (rara vez están todas), y localiza la fuente literaria seguida por NF: el franciscano Juan de Metz. Otra lectura complementaria es el enfrentamiento de la Nueva Ley cristiana con la Antigua Ley de Moisés, considerada como su prefiguración. Ambas lecturas relacionan estos ciclos con la catequesis de los fieles y con el adoctrinamiento de conversos locales. Su presencia va acompañada en los coros de Oviedo y León por personificaciones de la Iglesia frente a la Sinagoga, y en el coro de León con los dos únicos relieves de contenido actualizado: las muertes violentas de un converso avaro (Contador Bivero) y de su patrono protector de conversos (Álvaro de Luna).

Iconográficamente, sus fuentes son góticas francesas, flamencas e italianas desde el siglo XIII hasta comienzos del XV, algunas llegadas vía Aragón. Añadimos que, o es un autor original en varios casos, o cuenta con fuentes que desconocemos. La presencia de un «autor intelectual», que dispone las escenas y algunos detalles, es clara.

<sup>1</sup> Principalmente en “Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión”, *De Arte*, 6, 2007, pp. 107-130.

<sup>2</sup> Con Álvaro de Luna fueron Contadores Mayores los conversos Fernán Alfonso de Robles y Alonso Pérez de Vivero, señores respectivamente de Hinojo y Valdesandinas antes de emparentar con Bazanes, Quiñones y Osorios en la misma comarca.

<sup>3</sup> Ruiz Souza y García Flores: “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 2009, 19.

<sup>4</sup> Mucho más si la consideramos representación de la “Virgen de los Ángeles” o Porciúncula.

<sup>5</sup> Rodríguez Barral, Paulino: *La imagen del judío en la España medieval*, Barcelona, 2009.

<sup>6</sup> Rebollo, 2007, p. 115.

<sup>7</sup> Se trata de una espada de lujo morisca, usada por ejemplo por la guardia personal de Juan II, formada por mercenarios moriscos.

<sup>8</sup> Rodríguez Barral, p. 167, siguiendo a Silva Maroto, analizando la crucifixión de Alonso de Sedano y el Maestro de los Balbases (armario de las reliquias, catedral de Burgos).

<sup>9</sup> Enrique Nuere Matauco: *La carpintería española de armar*, Alcalá, 2000, p. 24, reproduce una escena gótica de un artesonado español en el que un caballero vencido lleva las estrellas de David y porta un alfanje. De nuevo un error intencionado asimilando judíos y musulmanes.

<sup>10</sup> 2009, pp. 109, 129.

<sup>11</sup> 2013, p. 199, y Rodríguez Peinado, pp. 3, 6.

<sup>12</sup> Aunque en España se atribuía su uso a los moriscos, es un amuleto frecuente en los niños de la pintura gótica italiana y aragonesa.

<sup>13</sup> John Rolan: *Saint Francis and the Sultan. The curious History of a Christian Muslim Encounter*, Oxford, 2009, pp. 209-210.

<sup>14</sup> La desaparición de varias ramas franciscanas en el mismo siglo XV y el continuo cambio de hábitos a lo largo de la Historia nos impiden identificar con qué rama se relaciona este altar.

<sup>15</sup> Los conversos eran devotos de los primeros “convertidos”, según ellos: la “Sagrada Familia”.

<sup>16</sup> Salterio de De Liste (Londres o Westminster, c. 1310/1320): en la escena de la huida a Egipto se ve una “estatua viviente” pintada de ocre con escudo de cara grotesca, desnuda, un ídolo interpretado como diablo (Ingo F. Walther y Norbert Wolf: *Codices illustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Taschen, 2003, p. 201).

<sup>17</sup> “El doble credo en el arte medieval hispano”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, XIII, 1995, pp. 119-136.