



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO
HISTÓRICO**

TESIS DOCTORAL
**ICONOGRAFÍA FRANCISCANA EN LA
PROVINCIA DE JAÉN: DEL SIGLO XIII A LA
DESAMORTIZACIÓN DE 1836**

**PRESENTADA POR:
JOSÉ JOAQUÍN QUESADA QUESADA**

**DIRIGIDA POR:
DR. D. MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA**

JAÉN, 21 DE SEPTIEMBRE DE 2017

ISBN 978-84-9159-307-2

**ICONOGRAFÍA FRANCISCANA EN LA PROVINCIA DE JAEN:
DEL SIGLO XIII A LA DESAMORTIZACIÓN DE 1836**

José Joaquín Quesada Quesada

Director tutor: Miguel Ángel León Coloma

Tesis Doctoral

Departamento de Patrimonio Histórico

Universidad de Jaén

2017

Índice

Agradecimientos	9
Objetivos	11
Metodología	13
1. Introducción y contexto geográfico del estudio	15
2. El franciscanismo. Presencia e implantación en Jaén	19
La novedad de las órdenes mendicantes en la Iglesia occidental	19
El franciscanismo y sus ramas presentes en Jaén	22
Francisco y la Orden de Frailes Menores	22
La Descalcez franciscana	31
La Recolectión: franciscanos observantes recoletos	33
La Segunda Orden franciscana u Orden de Santa Clara	34
La Orden Tercera u Orden Franciscana Seglar	37
La Tercera Orden Regular	38
Las franciscanas concepcionistas	40
Los capuchinos	42
La implantación de los franciscanos en Jaén	45
Los orígenes: la Baja Edad Media y el patrocinio de la Corona de Castilla	49
El freno a la expansión conventual en el siglo XIV	60
y el nuevo papel de la nobleza en el siglo XV	60
El desarrollo en los tiempos modernos	72
Fundaciones y actividad de los capuchinos	100
Las devociones ligadas a los conventos franciscanos	106
La Vera Cruz y otras cofradías penitenciales	106
El Vía Crucis	124
3. El desarrollo iconográfico del santoral franciscano	131
San Francisco de Asís	134
Fuentes de la vida de San Francisco	136
El hombre y el mito	142
La fisonomía de San Francisco y su imagen oficial	155
La iconografía de San Francisco	160
La estigmatización y las llagas	176

El culto a San Francisco en la actual provincia de Jaén	189
La iconografía narrativa de San Francisco de Asís.....	191
La Estigmatización como imagen descriptiva y narrativa	237
La iconografía descriptiva de San Francisco de Asís.....	272
Otras figuraciones de San Francisco documentadas y no conservadas.....	312
La inclusión de San Francisco en escenas alegóricas	315
La asociación de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán.....	322
San Francisco de Asís y el santoral seráfico en los altares de Ánimas	326
y las representaciones del Juicio Final	326
Primera Orden de San Francisco (O.F.M)	346
San Antonio de Padua	346
San Luis de Tolosa	410
San Buenaventura	418
San Diego de Alcalá	431
San Salvador de Horta	453
San Pascual Bailón	460
San Pedro de Alcántara	464
San Francisco Solano	478
San Juan de Capistrano	484
El beato Juan Duns Scoto y la venerable Sor María Jesús de Ágreda	491
Primera Orden de San Francisco-reforma capuchina (O.F.M.Cap.)	501
San Félix de Cantalicio	501
San Fidel de Sigmaringa	511
Segunda Orden de San Francisco o Hermanas Clarisas Pobres (O.S.C.)	514
Santa Clara de Asís	514
Tercera Orden Regular de San Francisco (T.O.R.).....	554
Sor Juana de la Cruz, la “Santa” Juana de Cubas.....	554
Tercera Orden Seglar de San Francisco Seglar (O.F.S.).....	560
Santa Isabel de Hungría.....	560
San Luis rey de Francia	565
Santa Rosa de Viterbo	572
Santa Margarita de Cortona	577
Otros santos franciscanos documentados	581
4. La influencia de la espiritualidad franciscana en otros temas	585
La influencia de la espiritualidad franciscana	585
en la iconografía de Cristo.....	585
La Crucifixión y la Pasión de Cristo	588

La <i>croce dipinta</i> italiana y las transformaciones operadas por el franciscanismo en la iconografía de la Crucifixión	594
La presencia indirecta de la espiritualidad franciscana: la Vera Cruz y otros crucificados al margen del establecimiento de los franciscanos	599
La presencia directa de la espiritualidad franciscana: la Vera Cruz en las cofradías nacidas en conventos de la orden franciscana	618
Más allá de la Vera Cruz: otros Crucificados en la órbita del franciscanismo.....	626
Otras iconografías de la Pasión	644
La influencia de la espiritualidad franciscana	674
en la iconografía de la Virgen	674
La Inmaculada	677
La Divina Pastora o la creación de un icono mariano para los capuchinos.....	712
5. Conclusiones.....	731
Bibliografía	743

Agradecimientos

Resulta obligado, antes de todo, manifestar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones cuya colaboración ha facilitado la elaboración de esta tesis doctoral. Con la esperanza de no dejar a nadie en el tintero, señalamos a Miguel Ángel León Coloma, Francisco Juan Martínez Rojas, vicario general de la diócesis de Jaén; Ana Cabello, del Área de Cultura del Ayuntamiento de Martos; Francisco Toro, del Área de Cultura del Ayuntamiento de Alcalá la Real; Elena Rodríguez, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Úbeda, Miguel Ruiz Calvente, Juan Barranco Delgado, José Luis Latorre Bonachera, Ildefonso Alcalá Moreno, cronista oficial de Jódar; José Domínguez Cubero, Rafael Mantas Fernández, Adela Tarifa Fernández, Antonio Linage Conde, Néstor Prieto Jiménez, Natalio Rivas Sabater, Francisco Teva López, Jesús David Gimeno, Carlos Ramírez Perea, cronista oficial de Villardompardo; Ramón Rubiales García del Valle, José Luis Pantoja Vallejo, cronista oficial de Lopera; Manuel López Fernández, cronista oficial de Villanueva del Arzobispo; Juan Dobado, director del Museo San Juan de la Cruz de Úbeda; Fernando Donaire, Arturo Aragón Moriana, Pedro Narváez, Carlos Quer, del Museo Lázaro Galdiano; Montserrat Torres Virgili, del Museu Frederic Marès; y Susana Bernal Freytas, de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Objetivos

Con la realización de esta la presente Tesis Doctoral se pretendían conseguir los siguientes objetivos básicos:

En primer lugar, abordar un estudio de la iconografía franciscana en la actual provincia de Jaén, redactando un catálogo de obras, contextualizando histórica y socialmente el desarrollo de los temas vinculados a la espiritualidad franciscana en las artes giennenses y analizando su impacto devocional y usos religiosos y sociales, además de plantear una serie de atribuciones de autoría.

Las piezas objeto de estudio no habían de reducirse exclusivamente a los temas iconográficos propios de la orden –es decir, a la iconografía hagiográfica de las diversas y variadas ramas franciscanas– sino que se ampliaría a todos los temas influidos o determinados por la espiritualidad desarrollada por el franciscanismo; en especial la Crucifixión y otras escenas pasionistas, la Inmaculada Concepción y la Divina Pastora. Se pretende analizar la influencia notable y definitiva que el franciscanismo debió tener en las artes plásticas giennense, análoga a la trascendencia que esta "revolución" espiritual tuvo en la religiosidad medieval y moderna de la Europa católica y por ende en las artes plásticas que le servían de soporte doctrinal. La idea es definir y concretar una visión de conjunto del indudable peso y de las aportaciones de la espiritualidad franciscana sobre la iconografía y el arte sacro de la actual provincia de Jaén.

El desarrollo de este primer objetivo obliga a la realización de una labor historiográfica encaminada a dar una visión de conjunto de la presencia del franciscanismo en la actual provincia de Jaén que contextualice desde el punto de vista histórico el desarrollo de la iconografía franciscana en este territorio, a la vez que un trabajo de campo que permita la realización de ese catálogo y que abarque toda la demarcación provincial actual.

En segundo lugar, analizar las relaciones entre fuentes literarias de variada índole (hagiográficas, prescripciones contrarreformistas sobre la imagen, ascéticas y devocionales especialmente) y su expresión iconográfica. Con él se pretende

demostrar la dependencia del desarrollo artístico de determinados temas iconográficos con las prácticas devocionales y la espiritualidad de la orden franciscana, así como definir las relaciones entre tratadística y creación iconográfica.

En tercer lugar, sistematizar las aportaciones de los obradores artísticos giennenses a la iconografía franciscana, así como analizar sus relaciones con otros focos artísticos andaluces, detectando los principales prototipos plásticos e interpretando los programas iconográficos desarrollados en torno a la espiritualidad seráfica.

El desarrollo de este objetivo conduce al análisis y decodificación de su mensaje de las piezas objeto de estudio, y a identificar el efecto de la teorización sobre los usos y características de la imagen religiosa y su relación con las formas de vida conventuales, en especial a partir de la Contrarreforma.

Igualmente se hace precisa una labor de examen de prototipos plásticos y devocionales que se comparten con otros cenobios franciscanos fuera de Jaén, en especial a través de la estampa –conocido el frecuente uso que de este medio de difusión gráfica se hace en la práctica artística del momento–; así como la aportación de nuevas noticias tomando como referencia la iconografía franciscana acerca del desarrollo de los principales talleres artísticos giennenses –y presentes en Jaén, como Granada y Sevilla– en la Edad Moderna.

Metodología

Partiendo de los objetivos básicos propuestos, la metodología que planteamos pretende partir del contexto general del franciscanismo para desembocar en el modelo concreto de su impacto en la actual provincia de Jaén. Los puntos básicos serían los siguientes:

Acotación temporal y geográfica: el estudio se delimita entre la creación de los primeros conventos franciscanos en el siglo XIII, vinculada al proceso de conquista castellana y de cristianización del Alto Guadalquivir, y las desamortización liberal de 1836, que clausura buena parte de estos cenobios, dispersa su patrimonio artístico y supone en gran medida la supresión de las coordenadas sociales y espirituales que explican el fenómeno monástico en el Antiguo Régimen. Habida cuenta de la limitada existencia de piezas patrimoniales de origen medieval, somos conscientes que el desarrollo del estudio atenderá principalmente al periodo entre los siglos XVI y XVIII, y por tanto a las fases estilísticas del Renacimiento, Manierismo, Barroco y Academicismo. En cuanto al espacio geográfico, atenderemos a los límites de la actual provincia de Jaén, que a pesar de las divisiones eclesiásticas y jurisdiccionales existentes en el Antiguo Régimen se aproximan bastante a los de antiguo reino.

Revisión, consulta y documentación bibliográfica. Dos son las líneas que se pretenden atender. Por un lado, las piezas artísticas vinculadas a la orden y espiritualidad franciscanas, revisando las propuestas estilísticas, cronológicas, iconográficas y de atribución previamente propuestas en torno a ellas. Por otro lado, abordar los datos existentes sobre la presencia y desarrollo histórico de los franciscanos en la actual provincia de Jaén. En la investigación se pretenden incluir las diferentes órdenes y grupos existentes dentro de tan vasta orden mendicante - franciscanos menores, clarisas, capuchinos, terciarias y terciarios- atendiendo a sus diferencias en cuanto a objetivos y de género, así como la irradiación de su espiritualidad y "carisma" al resto de la sociedad -prácticas devotas, cofradías y hermandades.

Estudio de obras literarias. En él se incluyen no solo las hagiografías de la orden acerca de sus principales santos y referentes, sino textos de meditación vinculados al franciscanismo, crónicas históricas de su presencia en el actual territorio giennense y prescripciones iconográficas.

Trabajo de campo sobre las obras objeto de estudio. En el caso de obras existentes, se abordará su localización, documentación gráfica y estudio "in situ". En el caso de obras desaparecidas o en paradero desconocido, se tratará su recopilación y documentación tanto gráfica como descriptiva.

Consulta de repertorios de grabados y estampas, atendiendo al impacto que estos medios de difusión de la imagen tuvieron en la creación y desarrollo de la figuración a partir del siglo XV.

1. Introducción y contexto geográfico del estudio



Ilustración 1: Gaspar Salcedo de Aguirre, *Geographia o description nueva del obispado de Jaen*, 1587. (Fotografía: Biblioteca Nacional de España)

Aunque basada en gran medida en el antiguo reino de Jaén, que es la demarcación existente desde la conquista medieval castellana hasta la división territorial llevada a cabo en 1833 por Francisco Javier de Burgos dando lugar a la organización provincial vigente en España, sus peculiaridades y las diferencias existentes entre ambas realidades obligan a realizar una breve exposición sobre la antigua organización administrativa, y en especial religiosa, de la presente provincia de Jaén.

El reino de Jaén, uno de los cuatro –junto a Córdoba, Sevilla y Granada– que dentro de la Corona de Castilla conformaron el territorio andaluz desde tiempos medievales y durante el Antiguo Régimen, tiene sus orígenes en las campañas militares de Fernando III el Santo en el Alto Guadalquivir. Durante el Antiguo Régimen lo conformaban áreas de realengo y de

señorío. Las primeras, que fueron mayoritarias tras la conquista castellana, se fueron reduciendo paulatinamente por el proceso de señorialización vivido en la Baja Edad Media. Las tierras de realengo se situaban en torno a las ciudades y sus respectivos alfores –Jaén, Alcalá la Real, Andújar, Baeza y Úbeda– mientras que los señoríos nobiliarios más destacados fueron el condado de Santisteban en torno a la homónima villa de Santisteban del Puerto y los formados por los Alburquerque en torno a Huelma, por los duques de Arcos en Bailén, o por Francisco de los Cobos –todopoderoso secretario del emperador Carlos V– con las villas de Sabiote, Canena, Torres, Jimena y, durante un tiempo, con el Adelantamiento de Cazorla. A estas zonas sujetas a la nobleza se sumaron los señoríos eclesiásticos en manos de las órdenes de Calatrava y de Santiago y del arzobispado de Toledo, a los que haremos referencia más adelante. Una nueva y efímera circunscripción territorial surgiría en 1767 con la creación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena al norte del reino, dando lugar a una jurisdicción con Fuero propio –pero dependiente en lo eclesiástico del obispado de Jaén– que estuvo vigente hasta 1835.

Desde el punto de vista eclesiástico¹, la progresiva conquista del reino de Jaén supuso la creación de un obispado que restablecía y unificaba las sedes episcopales existentes en tiempos paleocristianos y visigodos, como las de Cástulo, Iliturgi, Mentesa o Tucci. Se asentó en Baeza en 1227 –donde ya había sido restaurada al parecer la sede episcopal durante un breve dominio castellano entre 1147 y 1157–, pero tras la conquista de Jaén y dado su interés estratégico se trasladaría a ésta en 1249. De esta forma, la diócesis jienense pasó a contar con dos catedrales, una en Baeza y la otra en la capital del reino, que se repartían un mismo cabildo eclesiástico. Con el paso del tiempo, a las dos iglesias mayores diocesanas se irían sumando hasta tres colegiadas –en Úbeda, Baeza y Castellar–. El territorio diocesano quedaría ordenado en tres arciprestazgos que englobaban a su vez varios arciprestazgos: Jaén –arciprestazgos de Jaén y Arjona–, Baeza –arciprestazgos de Baeza y Andújar– y Úbeda –arciprestazgos de Úbeda, Iznatoraf y Santisteban del Puerto–.

La jurisdicción diocesana de Jaén no se ejercía plenamente sobre toda la demarcación del reino, sino que al margen se encontraban una serie de áreas de las que hablaremos a continuación. Para empezar, los señoríos correspondientes a las órdenes militares de Calatrava y de Santiago, cuya contribución a la conquista del Alto Guadalquivir fue premiada con la concesión de estos territorios. Así, en 1228, la villas y castillos de Martos, Porcuna y

¹ Sobre estos aspectos, Martínez Rojas (1999): 21-34.

Víboras —ésta última hoy despoblada— fueron cedidas a los calatravos, con objeto de que éstos defendieran la franja meridional entre los reinos de Jaén y de Córdoba, muy expuesta a las posibles ofensivas de los nazaríes; un área que se amplió con la donación de los núcleos de población de Lopera, Torredonjimeno, Jamilena, Higuera de Calatrava y Santiago de Calatrava, formando el conocido como partido de Martos. Todo este territorio se organizaba desde el punto de vista eclesiástico como una vicaría eximida parcialmente de la jurisdicción de los prelados de Jaén, pues a pesar de su cierta independencia no dejaba de reconocerse su pertenencia a la diócesis. Además de este partido, formaron parte de los dominios calatravos en diversos momentos otras villas repartidas por el territorio diocesano, como Torres, Jimena, Sabiote, Canena y Recena —hoy despoblada—, todas carentes del grado de autonomía de la vicaría de Martos.

En cuanto a la orden de Santiago, su jurisdicción territorial se formó a partir de las sucesivas donaciones por parte de Fernando III el Santo de las fortalezas y villas de Torres de Albánchez, Hornos, Beas y Segura de la Sierra, en las décadas de 1230 y 1240. Este conjunto se organizó en dos vicarías cuya capitalidad ostentaban Beas y Segura, y que además de las mencionadas incluían otras poblaciones como Chiclana de Segura, Orcera, La Puerta de Segura, Siles, Benatae, Villarrodriego, Génave y Santiago de la Espada. A pesar de su adscripción geográfica al Alto Guadalquivir, estos territorios no formaron parte ni del reino ni de la diócesis jienense durante el Antiguo Régimen y sólo pasarían a Jaén con la división provincial de 1833. Así, la vicaría de Beas dependía del priorato de Uclés y de la provincia de La Mancha, mientras que la de Segura formaba parte del obispado de Cartagena y reino de Murcia. Una confusión

Estas jurisdicciones de las órdenes militares, cuya existencia provocaría más de un litigio de competencias con la autoridad diocesana —como como veremos en la fundación del convento franciscano de Lopera— se extinguirían en 1873 con la bula *Quo gravior* de Pío IX, integrándose plenamente en la organización del obispado de Jaén.

Con el avance de la conquista hacia Granada se formó en las tierras incorporadas en el ángulo suroriental de la actual provincia la abadía de Alcalá la Real. Se trataba de una jurisdicción eclesiástica centrada en la mencionada ciudad y que incluía tanto localidades jienenses —Noalejo, Castillo de Locubín y Frailes— como de la actual provincia de Córdoba —Priego, Almedinilla, Carcabuey y Fuente Tójar—. La abadía alcalaína, que a partir de la conquista de la ciudad en 1340 se erigió progresivamente como jurisdicción *vere nullius sed*

propriae dioecesis, también tuvo unas tormentosos conflictos de competencias con la sede de Jaén, sobre todo en el siglo XVI. En cualquier caso, en 1873 la abadía queda extinguida y sus municipios adscritos a las diócesis de Jaén y Córdoba, en correspondencia con la división provincial civil.

Otra de las peculiaridades en materia de jurisdicción eclesiástica en Jaén estuvo en el Adelantamiento de Cazorla, siendo de hecho la que estuvo vigente durante más tiempo, pues hasta 1954 no se incorporó a la diócesis jienense. Se trataba de un señorío eclesiástico y jurisdiccional que Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo, obtuvo de Fernando III el Santo y que quedó adscrito a la sede primada. Lo conformaban por las fortalezas y villas de Quesada, Toya –hoy aldea de Peal de Becerro–, Cazorla, La Iruela y Chilluévar. Se sumaban además los núcleos del arciprestazgo de Iznatoraf –Villacarrillo, Villanueva del Arzobispo, Soriuela del Guadalimar y el propio Iznatoraf– que estaban “sugetos en lo temporal, y jurisdiccion secular, a la Dignidad Arçobispal de Toledo, mas en lo espiritual, y Ecclesiastica a la de Iaen”². Sólo la extinción de los señoríos jurisdiccionales decretada en Cádiz en 1812 y posteriormente refrendada con el nuevo régimen liberal isabelino terminó con la dependencia civil de los arzobispos toledanos –previamente y como hemos mencionado, durante varias décadas del siglo XVI el señorío pasó a manos de Francisco de los Cobos– mientras que la eclesiástica se mantuvo como hemos mencionado hasta mediados del siglo XX.

² Ximena Jurado (1652): 3.

2. El franciscanismo. Presencia e implantación en Jaén

La novedad de las órdenes mendicantes en la Iglesia occidental

El siglo XIII constituye un momento de la mayor importancia para la Iglesia Occidental por el impacto que sobre ella tienen las transformaciones que experimenta la sociedad europea. El renacimiento urbano y el desarrollo de una “cultura laica”³ originan en el mundo de la espiritualidad varias novedades como nuevas formas de piedad, la exigencia de una religiosidad más sencilla y próxima tanto al pueblo como a lo que fue la Iglesia primitiva – aquella de la pobreza evangélica– y un profundo deseo de reforma frente a la realidad de una jerarquía eclesiástica poderosa, celosa de sus privilegios y riquezas, y en ocasiones negligente en su actividad pastoral. Este imperativo de renovación y enmienda se materializará en diversos movimientos que surgen a lo largo de la centuria. En ocasiones, éstos colisionan dramáticamente con las estructuras de poder de la Iglesia, dando lugar a movimientos heréticos que serán objeto de persecución. Sin embargo, en otros, la reforma se amolda a las estructuras eclesiales, lo que garantiza su supervivencia. Así sucederá con las órdenes mendicantes, y en especial en el caso de los franciscanos.

Una importante transformación de carácter intelectual preludia la aparición de las órdenes mendicantes y explica su principal novedad espiritual, que será la especial atención a la humanidad de Cristo. El llamado “renacimiento del siglo XII” supuso una canalización de la curiosidad intelectual, a través de las ciencias y del lenguaje, hacia la naturaleza, entendida como creación divina y por ello digna del mayor de los aprecio, en la que el ser humano ocupaba el puesto más importante, como completo microcosmos que reflejaba el macrocosmos supremo, el conjunto de lo creado. La idea de que “Natura, id est Deus”, proclamada por los juristas al asociar los conceptos de “natura” y de “nacer”, supuso una especial valoración del individuo, hijo predilecto del Creador, y por tanto digno de salvarse mediante el sacrificio redentor de Cristo, “encarnado” y hecho hombre, compartiendo la

³ Cantera Montenegro / Cantera Montenegro (1998): 9.

misma naturaleza que los pecadores. En el caso del franciscanismo, estos cambios en la percepción de la naturaleza, y en especial de la condición humana, abonan el terreno para el desarrollo de su espiritualidad afectiva y volcada en un Cristo humanizado, el del regocijo de Belén y del dolor del Calvario, que tiene su precedente más directo en la devoción a la humanidad del Redentor planteada un siglo antes por San Bernardo de Claraval.

Esta suma de factores origina el trascendental movimiento de las órdenes mendicantes, fundamentalmente franciscanos y dominicos, pero cuyo mismo carisma de pobreza y sencillez asumen otras congregaciones religiosas a lo largo del siglo XIII: carmelitas, mercedarios, trinitarios y agustinos. Nuevas órdenes que a diferencia del monacato cluniaciense y cisterciense tienen como entorno geográfico el Mediterráneo:

un mundo de ciudades y comerciantes que se caracteriza por su diversidad lingüística y religiosa. El rechazo o el uso de la riqueza mercantil, el desprecio o la utilización de los saberes que circulaban entonces por los centros de estudio –Bolonia, Salerno, Montpellier, Palencia, París, Nápoles– y el aprendizaje de los idiomas –árabe, hebreo, siríaco (caldeo)– se combinaron así con la retórica -predicación- y el ejemplo para anunciar el Evangelio, combatir o convertir herejes, judíos e infieles, para rescatar cristianos y poner el Derecho al servicio de la Iglesia⁴.

Tres van a ser las principales aportaciones de las órdenes mendicantes frente a los presupuestos básicos de la tradición monástica. En primer lugar, su vocación urbana. De acuerdo con la parábola evangélica que advierte que “no se trae la lámpara para ponerla debajo del celemín” (Marcos, 4, 21), las órdenes mendicantes se comprometieron en una renovación de la espiritualidad no sólo en el interior de claustros y clausuras, sino extendida a todo el pueblo; por ese motivo, a diferencia de las órdenes monacales altomedievales –benedictinos y cistercienses– asentadas en grandes monasterios en el ámbito rural, los mendicantes eligen las ciudades para establecerse, con objeto de contribuir a una nueva evangelización de la sociedad y de hacer de sus cenobios verdaderos faros de espiritualidad, aportando su ejemplo y su predicación como herramientas para la renovación de la Iglesia y de la comunidad de los fieles. Así, frente al aislamiento del monacato tradicional que favorecía como actividades centrales la oración y la contemplación, franciscanos y dominicos

⁴ Rucquoi: (1995): 66.

hacen de la ciudad el escenario de su actividad, que es la atención espiritual y la predicación en unos núcleos urbanos cada vez mayores. La propia *Legenda Maior* –la hagiografía oficial de San Francisco, redactada por San Buenaventura– señala al respecto que cuando las dudas sobre el mejor ámbito para llevar a cabo la vida religiosa que se proponía asaltaron al *Poverello*, éste, “Iluminado por el oráculo de la divina revelación, llegó a comprender que él había sido enviado por el Señor a fin de que ganase para Cristo las almas que el diablo se esforzaba en arrebatarse. Por eso prefirió vivir para bien de todos los demás antes que para sí solo, estimulado por el ejemplo de Aquel que se dignó morir él solo por todos”⁵. Varios estudios han señalado las coincidencias entre el grado de urbanización del territorio y la implantación de las órdenes mendicantes⁶. Estableciéndose en las ciudades, extendiendo en ellas su novedosa espiritualidad, dirigiendo las conciencias de sus moradores -del patriciado urbano a las clases populares-, y recibiendo sus limosnas, las nuevas órdenes mendicantes se instalan en un territorio que hasta momento había sido de dominio exclusivo del clero secular.

De esta vocación urbana deriva la segunda aportación mendicante, que es su priorización de la predicación y la evangelización como actividades centrales. Un objetivo inseparable de su aludida fidelidad a la jerarquía eclesial y que ni que decir tiene que las compromete a llevarla a cabo siempre dentro de la ortodoxia, por lo que precisan una correcta formación teológica e intelectual⁷. Es necesario al respecto recordar que el nacimiento de estas órdenes coincide con el desarrollo en Europa de movimientos heréticos con los que tienen en común determinados puntos polémicos –las exigencias de reforma y de pobreza, fundamentalmente–, pero que su mantenimiento en el seno de la Iglesia las convierte en “herejes ortodoxos”⁸ que se emplean como avanzadillas de ataque y contención frente a la heterodoxia.

En tercer lugar la estrechez absoluta, en la senda del retorno a la pobreza evangélica, que precisamente les lleva a la mendicidad que les da nombre, y a un compromiso con las carencias asumido precisamente en el momento en que el desarrollo urbano europeo está consolidando la capacidad monetaria de burgueses y artesanos, pero también las

⁵ LM

⁶ Cómo los clásicos de Le Goff, citados por Rucquoi: (1995): 65. .

⁷ Actividad que resulta especialmente definitoria en el caso de los dominicos, no en vano denominados *Ordo Fratrum Praedicatorum*. Vease Cantera Montenegro / Cantera Montenegro (1998): 27.

⁸ Expresión de Rucquoi (1995): 66.

desigualdades socioeconómicas. Sin duda había sido la pobreza el elemento más polémico de otros movimientos de reforma que acabaron en herejía; pero para las órdenes mendicantes no tendrá consecuencias tan dramáticas por dos motivos; uno, la mencionada e inquebrantable fidelidad a la jerarquía eclesiástica; otro, el amenguamiento de esa pobreza –no sin disidencias internas– con objeto de asegurar la permanencia institucional, lo que les llevó a aceptar con el paso del tiempo la propiedad colectiva y el uso de rentas, sin renunciar por ello a la humildad como seña de distinción. Precisamente la pobreza ejemplar de los mendicantes será clave para que éstos se granjeen el favor del pueblo.

Por tanto, en este contexto de reforma eclesial, que tendrá importantes repercusiones en la espiritualidad de la Baja Edad Media y en las artes plásticas –ineludible vehículo expresivo y doctrinal– tiene su nacimiento la orden franciscana, aspirante a un retorno a la pobreza evangélica que en ocasiones llega a limitar con la herejía pero que no le impedirá consolidarse y convertirse en un importantísimo motor de inspiración y creación artística en Occidente, y poseedora de una intensa vocación urbana y predicadora que la convertirá en elemento prácticamente imprescindible de las ciudades europeas –y posteriormente hispanoamericanas– del Medievo y la Modernidad.

El franciscanismo y sus ramas presentes en Jaén

Francisco y la Orden de Frailes Menores

Además de los mencionados rasgos definitorios –compromiso con la pobreza, asentamiento urbano y vocación evangelizadora–, la *Ordo Fratrum Minorum*, Orden de Frailes Menores u Orden de San Francisco se destacará con prontitud por su carácter de extroversión e implicación en la sociedad que la hará muy atractiva a los ojos de todos los estamentos sociales, y muy en especial de las clases populares. Su fundador, San Francisco de Asís, es una figura carismática, con una trayectoria vital tan atrayente como susceptible de interpretaciones diversas, y que genera una de las hagiografías con mayor proyección artística en la iconografía cristiana. Supera de hecho en este sentido al atractivo de Santo Domingo de Guzmán, el fundador de los dominicos, como advierte una expresión bastante

difundida: “después de Cristo, San Francisco”; muy probablemente por la propia y extraordinaria difusión de su orden: “quien por fraile o por hermano, todo el mundo es franciscano”. Aunque el estudio de esa dimensión hagiográfica e iconográfica lo haremos en el apartado correspondiente, no podemos evitar aquí trazar una trayectoria biográfica que explique los orígenes de su orden.

Nacido en la ciudad umbra de Asís en 1182, en el seno de una familia de comerciantes enriquecida con el tráfico de paños y telas, la juventud de Francisco, alegre y despreocupada, está en total sintonía con los ideales y formas de vida de una burguesía floreciente y orgullosa de su capacidad económica. En 1202 participa en una campaña militar contra Perugia, que nos testimonia tanto la belicosidad entre las ciudades italianas como el hecho de que los ideales caballerescos y heroicos del momento también formaban parte de las inquietudes del joven Francisco. La prisión que sufre en esta campaña -truncando sus ideales caballerescos y enfrentándole a la amarga realidad del sufrimiento y la derrota- y la enfermedad que padece lo conducen a una importante transformación espiritual: se aleja de la opulencia familiar y se entrega a la meditación y la reflexión, centradas en la decadencia de la Iglesia y la situación de los pobres y los enfermos, en especial de los leprosos. El rechazo del bienestar y el desinterés por los negocios familiares le harán enfrentarse con su padre, preocupado por la deriva que está siguiendo su hijo; el conflicto desemboca en la renuncia por parte de Francisco de los bienes paternos, quien lo deshereda en 1207. A partir de este momento, el joven se entrega a la protección de la Iglesia y del obispo de Asís.

Abandonado el hogar, Francisco se instala en la pobre y arruinada capilla de San Damiano, que repara con sus propias manos, según la tradición siguiendo la orden del propio Cristo, quien le habló desde la imagen del Crucificado que presidía el pequeño templo y le requirió que restaurara su iglesia; un encargo que no se limitaba a la recuperación material del sencillo templo, sino a la completa renovación de la institución eclesial. En 1209, la vocación religiosa de Francisco se acentúa, según parece al meditar el mandato evangélico de Cristo al enviar a sus discípulos a predicar sin preocuparse de las provisiones ni el dinero –“Les ordenó que, aparte de un bastón, no llevaran nada para el camino: ni pan, ni alforja, ni dinero en la faja” (Marcos, 6, 8)–. Francisco se entrega de lleno a la predicación, a la imitación de la pobreza de Cristo y al estricto seguimiento de los preceptos evangélicos.

Adopta la túnica ceñida por una cuerda y la descalcez como imagen externa de esa estrechez de recursos, en correspondencia con la mendicidad y la penitencia que practica.

El ejemplo de Francisco no tarda en cundir entre otros hombres que deciden seguirle y predicar en parejas –como los discípulos de Cristo, a los que éste “envió de dos en dos” (Marcos, 6, 7)– por las ciudades y los campos de Italia. Sin pretenderlo, Francisco se convierte en un líder carismático que origina todo una corriente de renovación espiritual con la vida apostólica y la pobreza como referentes. En este sentido, no era sin embargo el primero, ya que numerosos movimientos similares florecían por Europa reivindicando el retorno a la pobreza evangélica, viéndose abocados la mayoría al fracaso porque sus exigencias los conducían a la herejía y la persecución. Con objeto de evitar este previsible y dramático final, Francisco acudió a Roma acompañado de sus once seguidores para obtener el beneplácito del papa Inocencio III. El pontífice, convencido de la sinceridad de Francisco y de la utilidad de su movimiento en una Iglesia necesitada de reforma, otorga de forma verbal la aprobación al modo de vida de Francisco y autoriza a él y a sus compañeros para la predicación sobre asuntos morales, dejando los teológicos al margen por su escasa formación. De esta forma, la fraternidad con la que Francisco perseguía la imitación de Cristo se convierte en Orden religiosa en 1210.

Esta búsqueda y obtención de la aprobación papal distingue al franciscanismo del conjunto de corrientes heréticas coetáneas a las que podría parecerse peligrosamente por su polémico ideal de pobreza. El sometimiento a la autoridad del papa y de los obispos, en calidad de sucesores de San Pedro y de los apóstoles, les permite continuar su forma radical de seguir el Evangelio sin ser sospechosos de beligerancia contra las jerarquías eclesiásticas. Es más, entregados a la predicación como actividad fundamental –con la autorización de los prelados y el clero local–, se abstendrán de lanzar críticas contra la relajación de las jerarquías eclesiales, mostrando un profundo respeto por sus sacerdotes y mitrados. Esta fidelidad a la Iglesia es la que también les permite practicar la pobreza absoluta, sosteniéndose con ocupaciones sencillas como las faenas agrícolas o la atención a los enfermos, y llegando a la mendicidad si fuera preciso. En cualquier caso Francisco rechazaba con rigor tanto el uso como la recepción de dinero.

Un aspecto destacado de la espiritualidad de Francisco va a ser su optimismo, su alegría y su amor por la naturaleza, entendida como la obra máxima del Creador, con el *Cántico del Sol*, redactado en su último retiro después de 1224, como principal y definitiva

expresión de estos ideales. Una alabanza confiada y plena de regocijo de la armonía suprema de la Creación que, sin embargo, no escapa del dramático espíritu coetáneo del *dies irae* al lamentarse de aquellos que mueran en pecado mortal.

Establecidos en Asís, los franciscanos se asientan en la humilde capilla de la Porciúncula, cedida por los benedictinos de Monte Subiaco, construyendo alrededor de ella sencillas chozas de barro y ramajes que constituyeron el primer convento franciscano. El grupo seguía creciendo gracias a la atrayente personalidad de Francisco, quien alternaba la actividad apostólica con el retiro eremítico que tan grato le resultaba. A su vez, en 1212, un grupo de mujeres capitaneadas por Clara Favarone, decide profesar los ideales franciscanos, naciendo la Orden Segunda de San Francisco o de las Clarisas, en honor a la fundadora.

La forma de vida franciscana aprobada por Inocencio III en 1210 constituye la primera base legal de la Orden de Frailes Menores. Esta *Regula prima* es una recopilación de breves pasajes evangélicos que sirven de referencia vital, escogidos entre los que mejor definen la vida apostólica y el amor por la pobreza. Una regulación de este tipo era suficiente para un grupo reducido como el de los momentos iniciales, pero la rápida expansión de los franciscanos por toda Italia, el sur de Francia y España exigía una regla más precisa que evitara tanto la anarquía como las desviaciones heréticas. Por ese motivo, el Capítulo General de 1217, el mismo en el que se organizaron las primeras misiones evangelizadoras fuera de Italia y hacia Oriente –con el reto de la predicación a los musulmanes en mente– realizó una primera organización territorial en provincias. Sin embargo, no llegó a diseñarse una estructura jerárquica: Francisco seguía representando la figura de un padre y modelo –más que un superior– que concentraba toda la autoridad. Esto provocó una colisión entre los miembros de la orden más letrados, que planteaban la necesidad de esa organización más detallada, y Francisco, que seguía pensando que su sencillo planteamiento de vida y espiritualidad no requería más aditamentos ni reelaboraciones.

Quizá con la idea de escapar a esta problemática situación y de desarrollar su actividad misionera, Francisco viajó a Egipto en 1219 para predicar ante el sultán en El Cairo –quien le recibió con profundo respeto– y en donde tuvo intensos debates e intercambios de pareceres con los alfaquíes y maestros coránicos. En su ausencia, los vicarios de la Orden pretendieron diseñar esa organización que pretendían, por lo que Francisco, convencido de la necesidad de una mayor cohesión jerárquica, acudió ante el papa Honorio III en 1221 con el texto de una nueva regla, la *Regula non bullata*, así denominada porque no logró la

aprobación pontificia. Consistía en un comentario a los preceptos evangélicos de la *Regula prima*. Retocada para adquirir el tono jurídico del que adolecía, con la decisiva intervención del cardenal Hugolino de Ostia –futuro Gregorio IX–, dio lugar a la *Regula bullata*, aprobada en 1223.

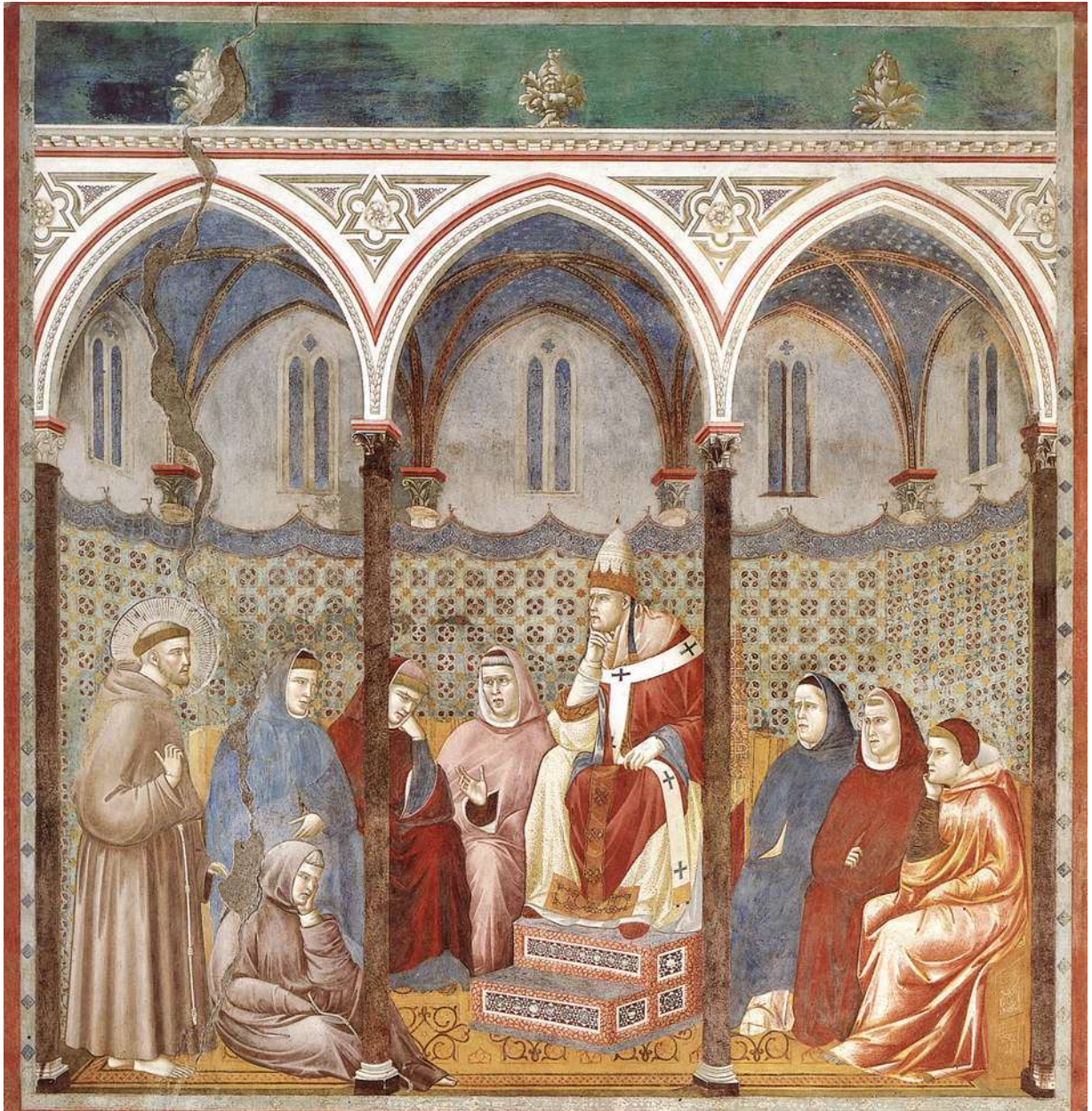


Ilustración 2: Giotto di Bondone, *San Francisco de Asís ante el papa Honorio III*, 1297-1299. Asís, Basílica Superior de San Francisco.

La *Regula bullata* contiene una organización jerárquica de la orden, concediendo la máxima autoridad al ministro general y al Capítulo General. Los Capítulos Generales se reunían en la Porciúncula cada tres años, asistiendo todos los hermanos hasta que el

crecimiento exponencial de la Orden aconsejó que fueran sólo los superiores de cada provincia –provinciales– y de cada convento –custodios– los asistentes. La *bullata* insistía en la pobreza y en la predicación como ejes centrales del franciscanismo y avanzaba en la idea de sometimiento al papa con la designación de un cardenal protector que además de vigilar la ortodoxia defendiera a la orden ante la Curia romana.

Francisco, que había declinado en la manera de lo posible una organización tan estricta y jerarquizada de lo que para él debía ser un modo de vida sin más referente que el Evangelio, había reunido a sus hermanos en Capítulo en 1220 para transmitirles su intención de renunciar a la autoridad administrativa y organizativa de la Orden, convirtiéndose sucesivamente Pedro de Catania y el hermano Elías en ministros generales. Libre de toda jefatura que no fuera la espiritual –que sí mantuvo– Francisco, una vez establecida la *Regula bullata* en el Capítulo General de 1224, se retiró para practicar la oración y la penitencia. Ese mismo año tuvo lugar el episodio de la estigmatización, que desde el punto de vista físico coronaba la imitación de Cristo que Francisco se había propuesto como objetivo vital. Su salud se fue deteriorando hasta que fallece en 1226. Para esa fecha el *Poverello*, que había redactado un *Testamento* en el que insistía de nuevo en la pobreza y la fidelidad a la Iglesia, era un santo cuya fama se había extendido de forma tan prolífica como su orden. Sólo dos años después, el cardenal Hugolino, para entonces papa Gregorio IX, lo elevaba a los altares, sancionando lo que el pueblo ya daba por hecho y empezando de forma oficial y canónica el culto hacia una de las mayores personalidades de la historia de la Iglesia: San Francisco de Asís.

Fallecido San Francisco, los conflictos acerca de la interpretación de la pobreza en la *Regula bullata* y el *Testamento* se agravaron. Los letrados detentaban cada vez más poder en la Orden, saliendo de este grupo los ministros generales que sucedieron al “poverello”. Con objeto de atajar las disputas, Gregorio IX publicó en 1230 la bula *Quo elonganti* en la que ratificaba la *Regula bullata* como norma jurídica de los Frailes Menores; en lo relativo al polémico asunto de la pobreza, se distinguía con precisión entre la prohibición de la propiedad y el permiso de usar bienes. De este modo, por ejemplo en relación a los conventos –cuya propiedad era rechazada por los defensores más acérrimos de la pobreza– se establecía que podían usarse en tanto en cuanto eran propiedad de los donantes; y el dinero podía utilizarse al entenderse que era un depósito y que sería gastado por una persona de confianza de los frailes, no por éstos. Gregorio IX también eximió a la Orden de la

autoridad episcopal excepto para la fundación de conventos y la predicación, con lo que su sometimiento a Roma se hacía aún más estrecho. En esta misma línea, y en la de solucionar los conflictos derivados de la interpretación de la pobreza, Inocencio IV resolvió en 1245 que todos los bienes –inmuebles o muebles– de la Orden serían propiedad de la Santa Sede, encargándose procuradores pontificios de los asuntos jurídicos de los Frailes Menores.

Estas exigencias, impuestas en nombre de la expansión de la orden, de la construcción de una estructura administrativa sólida que la hiciera viable y perdurable, y de la consecución de sus objetivos –sobre todo el de la predicación–, fueron asumidas por gran parte de los frailes, que habitaron en conventos y se formaron en las universidades; pero un grupo se resistió considerando que suponía una traición al espíritu de San Francisco, por lo que continuaron el modo de vida originario en la más absoluta pobreza, constituyendo los llamados “espirituales”. Unas tensiones que se encargará de pacificar Buenaventura de Bagnoregio, ministro general de los franciscanos entre 1257 y 1274, dotado de una notable formación teológica y filosófica. Buenaventura redundó en la idea de la pobreza manteniendo la propiedad de los bienes en manos de la Santa Sede, con lo que podían ser usados de forma limitada y austera por los frailes; en relación a la predicación, argumentó la necesidad de una formación y cualificación adecuadas, apoyando el apostolado en el conocimiento científico de su época –a pesar de las reservas de San Francisco hacia los estudios–. Esta nueva actitud favorable hacia la formación y la reflexión intelectual permitió que surgieran a partir de este momento dentro de la orden franciscana grandes figuras del pensamiento medieval, como el propio Buenaventura, Roger Bacon, Duns Scoto o Guillermo de Ockham. Buenaventura será asimismo quien redacte la hagiografía oficial y definitiva del *Poverello*, ofreciendo un San Francisco ejemplar y acorde con las necesidades de una orden que busca consolidarse en el “mundo”. Prestigioso, hábil y con fama de santidad, San Buenaventura fue canonizado en 1482.

A pesar de los intentos por calmar las tensiones internas, la disidencia de los “espirituales” se recrudecería a partir de 1276 con la infiltración de la corriente milenarista de Joaquín de Fiore. Los “espirituales” aspiraban a separarse de los “conventuales” que aceptaban los favores pontificios y la mitigación de la pobreza. En 1312, Clemente V promulgaba en Vienne la constitución *Exivi de paradiso* en la que condenaba el movimiento “espiritual”, excolmulgaba a sus líderes y obligaba a sus seguidores a reintegrarse en la

“ortodoxia conventual”. Los más reticentes, denominados los “fratricelli” persistieron en Italia hasta el siglo XV a pesar de la excomunión de Juan XXII.

Todas estas dificultades internas no frenaron en cambio la expansión y la popularidad de los franciscanos. Sus conventos, generalmente situados en las zonas de expansión urbana, se convirtieron en centros de intensa y activa espiritualidad gracias sobre todo a la predicación pero también a la práctica de la caridad; su carisma humilde atraía por igual a las clases populares y a los estamentos privilegiados, siendo los confesores predilectos de muchas casas reales como la aragonesa, en la que a partir de Martín I el Humano ostentaron a perpetuidad dicho cargo. Las devociones franciscanas y sus prácticas piadosas acabaron por modelar gran parte de la propia religiosidad popular, integrando con éxito en ella el fervor por la Eucaristía o la Inmaculada Concepción, y sobre todo una espiritualidad centrada en la humanidad de Cristo que popularizará el *via crucis* y otros ejercicios de piedad pasionista.

La decadencia de la vida religiosa en el siglo XIV se manifestó en las órdenes mendicantes con una importante laxitud en la pobreza, la obediencia y la disciplina, por lo que algunos grupos denominados “observantes” propusieron un retorno al espíritu primigenio de su congregación, sin privilegios, relajaciones ni mitigaciones, que incluía la separación con respecto a los “conventuales” o franciscanismo institucionalizado. La Observancia, surgida bajo el signo de la austeridad y el eremitismo como reforma de la orden franciscana y que conoce una importante difusión a lo largo del siglo XV, se instituye como familia autónoma y separada de la orden franciscana de la que nace, conocida como Conventualismo, compartiendo tan sólo un ministro general común, como establece Eugenio IV en 1446; más de medio siglo después, en 1517, la imposibilidad de acuerdo entre ambos grupos genera la escisión en dos órdenes diferentes, sancionada por León X con la bula *Ite vos* (1517). Pero éxito y la suma de apoyos que obtienen los observantes acaba por invertir en número e influencia la originaria primacía del Conventualismo, que acaba siendo superado y fagocitado por la Observancia, en un proceso que resulta especialmente intenso en Castilla.

En los reinos hispánicos las tendencias “observantes” se habían hecho presentes desde el siglo XIV, y en 1447 estaba bien desarrollada una Congregación de Observancia. El apoyo de la Corona en Castilla a la Observancia, especialmente notable durante el reinado de los Reyes Católicos, permitió al cardenal Cisneros la reforma observante de los cenobios

masculinos y femeninos, focalizada en el segundo caso hacia la consecución de una serie de objetivos básicos: clausura total, observancia de los tres votos, vida común perfecta sin distinciones sociales, fomento de la vida en comunidad y reglamentación tanto del trabajo común como de los ingresos. Comienza así por parte de Cisneros y de la reina Isabel un verdadero desmantelamiento de la Provincia Conventual de Castilla, en el cual los conventuales son despojados de sus cenobios, traspasados a los observantes o a comunidades de monjas empobrecidas –así sucedería con el monasterio de clarisas de San Antonio de Baeza, que previamente habría sido convento de claustrales–. Extinguido el conventualismo en Castilla, Felipe II –cuyo confesor era el franciscano observante Bernardo de Fresneda, obispo de Cuenca– se encarga de proseguir con este objetivo de desmantelamiento en 1567, suprimiendo las restantes Provincias Conventuales españolas – las de Santiago y Aragón– y por tanto eliminando a los conventuales en España.

Tradicionalmente la historiografía ha simplificado y valorado todo este enfrentamiento entre conventuales y observantes, saldado con la victoria de los segundos, como una reforma necesaria en la que la Observancia ha asumido el papel de depositaria del verdadero legado franciscano de humildad y pobreza frente a la relajación del Conventualismo. Una regeneración por tanto justa, necesaria, razonable y exenta de traumas, en la que incluso el traspaso físico de las propiedades de los vencidos a los vencedores es un trámite modélico y cortés, como se deduce de las crónicas que narran, por ejemplo, la cesión del Real Convento de San Francisco de Jaén de los conventuales a los observantes, en la que se recoge cómo “los dichos Frayles dexaron pacíficamente los Monasterios para la dicha Observancia (...) dexando todas las posesiones, y bienes que tenían”⁹.

En cambio, a día de hoy los historiadores del franciscanismo hacen una crítica contra este análisis, argumentando que los conventuales, “tronco primigenio de la Orden de los Menores, ininterrumpidamente custodios de la tumba de San Francisco de Asís y de la única bula fundacional de la Orden”¹⁰, no fueron sino despojados por unos observantes que al lograr el número y la fuerza precisos para extender e imponer su forma de vida “pretendieron conquistar los históricos y grandes conventos urbanos, dando lugar a

⁹ Torres (1683): 58.

¹⁰ Fernández-Gallardo Jiménez (2005): 459.

virulentas luchas fraticidas”¹¹; en el caso de España, la decidida apuesta de la Corona hacia la Observancia –primero en Castilla por los Trastámara y luego en toda España por los Austrias– no sería sino una maniobra regia con objeto de servirse de los observantes como instrumento de afianzamiento del poder político regio, así como una limitación a la factible injerencia de la Santa Sede –una potencia extrajera al fin y al cabo–, ya que la reducción a la Observancia de las diversas órdenes religiosas permitiría a la Monarquía remodelarlas conforme a sus intereses¹². Como vislumbró Laín y Roxas en 1817, *“la reforma de los Padres Claustrales en España es un misterio de política”*¹³.

La Descalcez franciscana

Como hemos venido observando, la historia del franciscanismo está caracterizada por el periódico surgimiento de movimientos de reforma que aspiran a radicalizar –en el sentido de volver a la raíz– los votos y formas de vida de los hermanos, desechando todas aquellas modificaciones, mitigaciones y comodidades que con la institucionalización de la orden y su extensión por Europa habían adulterado los ideales primeros del *Poverello* de Asís. El éxito de estas iniciativas de enmienda es muy variable, y en general serán atacados desde la jerarquía de la orden por su doble condición de amenaza contra la integridad de la familia seráfica y de crítica contra los usos establecidos; pero eso no impide que algunos de estos movimientos renovadores logren, sumando apoyos internos y externos, madurar y perdurar, dando lugar a nuevos grupos franciscanos. Es el caso del movimiento descalzo, surgido en Extremadura del empeño de fray Juan de la Puebla, fray Juan de Guadalupe y fray Pedro de Alcántara, luego canonizado, que tenía el propósito claro de vivir la piedad franciscana con el mayor rigor y fidelidad a los orígenes.

El iniciador de la corriente de los descalzos en España es fray Juan de la Puebla (1453-1495), primogénito de los condes de Belalcázar, quien renunciando a su privilegiada posición social ingresa en la orden jerónima buscando un modo de vida basado en la piedad y la

¹¹ Ferández-Gallardo Jiménez (2005): 470.

¹² “Felipe II no admite que una potencia extranjera intervenga en los asuntos del reino, aunque esos asuntos sean de carácter religioso, aunque esa potencia sea la Santa Sede. Desea reducir a la observancia –es decir, establecer la regla primitiva– a determinadas órdenes religiosas, y espera del Papa una delegación de poderes para proceder a esta reforma”. Pérez (2015): 69.

¹³ Laín y Roxas (2012): 338.

penitencia. En su búsqueda de un mayor rigor, cambia el hábito jerónimo por el franciscano, estableciéndose una larga temporada en las llamadas Cárces de Asís, un eremitorio seráfico célebre por su austeridad. A su vuelta a España, fray Juan funda en Sierra Morena el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, en el que pretende seguir las prácticas y modos de vida vistos en Italia. Después de superar no pocas oposiciones tanto de conventuales como de observantes –cuyo compromiso con los orígenes de la orden le parecían insuficientes a fray Juan– en 1487 Inocencio VIII le concede el breve *Sacrae Religionis* que le autoriza la creación de la nueva Custodia franciscana de Nuestra Señora de los Ángeles, en Extremadura, en la que se integrarán varios eremitorios que, gracias al beneplácito pontificio, se acaban convirtiendo en una rama verdaderamente autónoma dentro de la orden.

Fray Juan de Guadalupe (fallecido en 1506), discípulo de fray Juan de la Puebla, continúa con la consolidación de la Custodia y en la profundización de su movimiento de reforma, logrando progresivamente la aprobación de su iniciativa por parte del Capítulo General de la Observancia, su sometimiento al Ministerio general Conventual y la autorización de Alejandro VI para desligarse de los observantes y establecerse en el reino de Granada en la más estrecha fidelidad al Evangelio y a San Francisco, vistiendo incluso su hábito, más corto, remendado y de capucho puntiagudo, y llevando los pies descalzos. De estas características de su indumentaria nacerán las denominaciones populares que el movimiento recibe en Portugal –frailes del Capucho– y en España –Descalzos–.

El posterior desarrollo de la reforma descalza encontrará diversas dificultades derivadas del regreso a la jurisdicción observante, hasta que en 1503 Julio II pone de nuevo a los descalzos bajo la autoridad del Ministro general. En 1506 la reforma ha de elegir entre sumarse a la Observancia o al Conventualismo, escogiendo al segundo con la intención de emanciparse del arrollador empuje de la primera. Pero el extendido triunfo de los observantes en España pone en peligro la independencia de los descalzos, obligados a reintegrarse en la Observancia en 1517, por lo que los reformados intentarán por todos los medios mantener su autonomía. El siguiente paso destacable en esta dirección es la consolidación, por parte de fray Juan Pascual, de su congregación descalza –previamente adherida a los conventuales– como agrupación de conventuales reformados con posibilidad de admitir a conventuales y observantes. La reforma de fray Juan Pascual se erige en 1559 como Custodia de San José, en la que se integrará el muy austero y devoto fray Pedro de

Alcántara, nombrado comisario general de los conventuales reformados. Aún regresando de nuevo a la jurisdicción observante, los descalzos lograrán de Roma el mantenimiento y el respeto a sus particularidades y autonomía, como sucede en 1578, cuando Gregorio XIII prohíbe al ministro general intervenir en asuntos internos de la Provincia de San José, o en 1624, con Urbano VIII que otorga a las provincias descalzas unas constituciones propias diferentes de las observantes.

La llegada de los descalzos a Jaén tiene lugar en el siglo XVII, realizando dos fundaciones; ambas bajo la advocación del Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Nos referimos a los conventos de Lopera (1631) y de Villacarrillo (1668).

La Recolección: franciscanos observantes recoletos

El significado de la palabra “recolección” con la que se denomina este movimiento – separación, recogimiento espiritual– define adecuadamente la vocación de esta iniciativa de reforma surgida en el seno de la Observancia en la segunda mitad del siglo XVI; de nuevo el retorno a los orígenes determina esta nueva renovación del franciscanismo que se desarrolla en paralelo a la corriente descalza de San Pedro de Alcántara, a la apuesta del Concilio de Trento por la *vetus et regularis disciplina* dentro de las órdenes monásticas, y a las propias reformas que experimentan otras congregaciones, como los carmelitas, los agustinos o los trinitarios.

Inspiradas por la austeridad de los descalzos aparecen las primeras comunidades de recolección en Castilla, aunque es en Francia donde el movimiento se consolida. Frente a la poca estima que la jerarquía observante manifestó en principio hacia los recoletos, que dada la experiencia se podía interpretar como una amenaza hacia la integridad de la orden, el movimiento se granjeó, por sus elevadas metas de espiritualidad y sencillez, la simpatía de Clemente VIII, quien con la bula *Pro iniuncto nobis* (1601) sancionó su pervivencia sin necesidad de enajenarlo de la Observancia. Por otro lado, la jerarquía observante acabó admitiendo en su seno a la Recolección como un “mal menor” ya que, al menos, fue un freno efectivo a la sangría de frailes que, deseosos de una vida religiosa más austera, abandonaban la Observancia para integrarse en la Descalcez. No obstante, los recoletos y su relativa independencia siempre fueron un motivo de inquietud dentro de la unidad

observante, pues tanto las tentativas de hacer extensivo el *modus vivendi* de la Recolectión al resto de la Observancia –con las simpatías de Felipe II– como las de enajenarse de los observantes y unirse a los descalzos pervivirían en el tiempo¹⁴.

En el siglo XVII la Recolectión tuvo un importante papel en la lucha contra el calvinismo en Francia; pero en España la expansión de los capuchinos y el elevado número de fundaciones existentes frenaron bastante su difusión, que en el reino de Jaén se materializó en dos fundaciones: San Buenaventura de Baeza (1592) y San Antonio de Úbeda (1606). Ambas casas recoletas, emplazadas en emplazamientos periurbanos que favorecían el recogimiento y el desarrollo tanto de la penitencia como del estudio, ejemplificaron muy bien los ideales del movimiento. La formidable biblioteca y la lograda formación de su comunidad hizo que Torres diera al convento de San Antonio la denominación de “Atenas de Úbeda”¹⁵; en cuanto al convento baezano, empezó siendo noviciado y acabaría por convertirse en seminario de la orden en 1768, en lo que aparte de la propia vocación intelectual y reflexiva de los recoletos influyó sin duda el carácter universitario de Baeza, determinante en la creación en la ciudad de otras casas de estudio por parte de carmelitas descalzos, jesuitas y trinitarios descalzos.

La Segunda Orden franciscana u Orden de Santa Clara

La Orden de las clarisas nace en 1212, cuando Clara Favarone, dama de ilustre linaje de la ciudad de Asís, recibe de manos de San Francisco –tras vencer la resistencia paterna– el velo de las vírgenes en la iglesia de la Porciúncula; como otras mujeres que después la siguieron, pretendía imitar el ideal de pobreza pautado por el *Poverello*. Poco después Clara se recluía en la ermita de San Damiano, aquella que había sido restaurada por San Francisco con sus propias manos, a donde la seguirían su hermana Inés y otras compañeras. Reza al respecto la *Legenda Maior*:

¹⁴ Vallecillo Martín (2016): 953-975.

¹⁵ “ha sido siempre este Conuento en la Ciudad de Vbeda la Atenas, donde sus moradores han ido à consultar los casos mas graues, y dificiles de sus conciencias; y no sè si con este fin los doctos Catedraticos de las Escuelas de Baeza, ò por el de aprouuechar mas en la virtud, se suelen ir los ocho, ò diez días à seguir en todo la Comunidad, saliendo my aprouechados de la compaña de los Religiosos”. Torres (1683): 158.

Convertíanse también doncellas a perpetuo celibato, entre las cuales destaca la virgen muy amada de Dios, Clara, la primera plantita de éstas, que –cual flor blanca y primaveral- exhaló singular fragancia, y, como rutilante estrella, irradió claros fulgores. Clara, glorificada ya en los cielos, es dignamente venerada en la tierra por la Iglesia. Ella que fue hija en Cristo del pobrecillo padre San Francisco, es, a su vez, madre de las Señoras pobres¹⁶.

Las “damas pobres” de San Damiano basarían su vida en comunidad en dos pilares: la estricta clausura y la pobreza, y su fama irradió con fuerza desde Asís. Aparte de damas pobres, fueron varias las denominaciones con las fueron conocidas antes de la consolidación del término “clarisa”: menoretas, descalzas y frailas.

El canon 13 del IV Concilio Lateranense, que obligaba a las nuevas órdenes a adoptar las reglas de las ya existentes y legítimamente aprobadas, hizo que las clarisas llegaran a ensayar hasta cinco estatutos distintas. El primero fue la *Forma vivendi* dada por San Francisco en 1212, acompañada de las observancias primitivas de la comunidad damianita; pero dado el imperativo conciliar hubo de ser reemplazada por la regla benedictina que el cardenal Hugolino redactó en 1219 para los monasterios que se fundasen y que él mismo aprobaría en 1228 ya como papa Gregorio IX. Esta normativa permitía que algunos monasterios recibieran bienes, lo que contradecía los dictados originales de la orden. Por ese motivo, Clara solicitó del pontífice la confirmación del *Privilegium paupertatis* concedido por Inocencio III en 1216, que se aplicó a pocos cenobios, entre ellos los españoles de Pamplona, Burgos, Zaragoza y probablemente Zamora¹⁷.

Un tercer reglamento, que tuvo poca vigencia, fue redactado por Clemente IV y aprobado por Inocencio IV en 1247. A éste sustituyó la regla propia de Santa Clara, elaborada para la comunidad de San Damiano y aprobada también por Inocencio IV en 1253, el año de la muerte de la santa. Pero la definitiva sería la llamada regla urbanista, aprobada por Urbano IV en 1263, que establecía la denominación definitiva de clarisas, permitía a los cenobios tener rentas y posesiones con la condición de que en particular fueran fieles al voto de pobreza, y que hacía depender la elección y confirmación de la abadesa del visitador, el cardenal protector o de su delegado. La mayor parte de los monasterios de clarisas se

¹⁶ Guerra, pág. 402. LM

¹⁷ Castro y Castro en <http://www.franciscanos.org/stacla/mcastro.htm>

adscribieron a esta regla urbanista y en ella se mantuvieron hasta el retorno al primitivo espíritu clariano que se viene dando en la orden desde la segunda mitad del siglo XX. Si bien la mitigación de la pobreza de la regla urbanista se aleja de la utopía original de la comunidad de San Damiano, es evidente que no deja de ser una adaptación que permitiera la supervivencia de los monasterios de clarisas, determinados por el voto de clausura estricta. Una obligación que desde la segunda mitad del siglo XVI –a partir del concilio de Trento– se hará extensivo a todas las comunidades y órdenes femeninas de vida contemplativa.

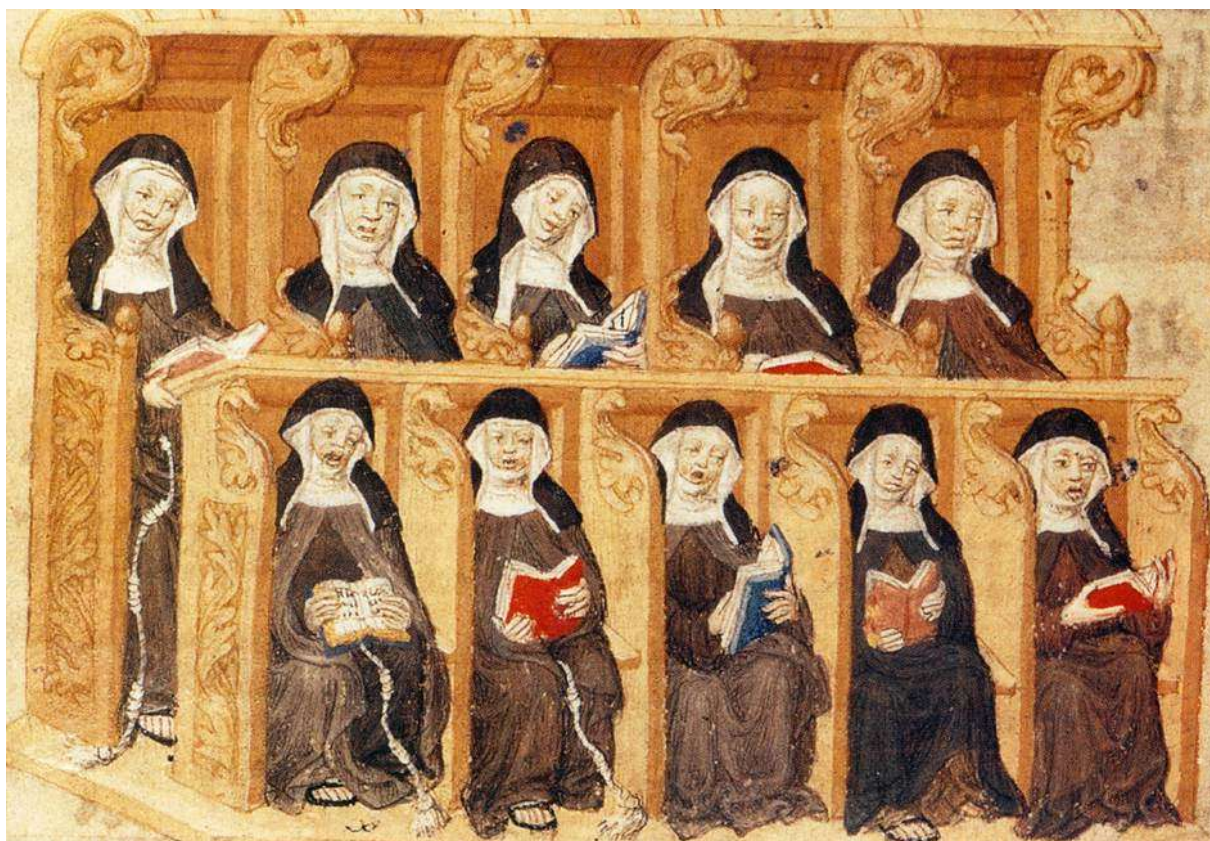


Ilustración 3: coro de monjas de Santa Clara.
(Fotografía: www.wga.hu).

Paralela a la de los franciscanos, la expansión de las clarisas en el siglo XIII es un hecho constatado. En vida de Santa Clara ya habían partido grupos de hermanas de la comunidad matriz de San Damiano en Asís a fundar monasterios, tal y como preveía la *Forma Vitae* del cardenal Hugolino, que permitía salidas de las monjas *causa plantandi vel aedificandi eandem religionem*¹⁸. En 1228 eran veinticuatro los monasterios de clarisas,

¹⁸ Omaechevarría (1982): 52-53.

ascendiendo diez años más tarde a la cifra de setenta, de los que cincuenta estaban en Italia y el resto en España, Francia, Bohemia y Alemania.

En nuestro país las fundaciones clarisas arraigaron en las coronas de Navarra, Castilla y Aragón, siendo los primeros monasterios¹⁹ los de Pamplona (1228), Zamora (1229), Ciudad Rodrigo (1230), Carrión de los Condes (1231), Barcelona, Burgos y Zaragoza (1234). Una temprana difusión de la orden –viviendo todavía Santa Clara, que no fallece hasta 1253– que convierte a los reinos hispánicos en el área de Europa con un arraigo más exitoso para las clarisas después de la propia Italia²⁰. En ese mismo siglo XIII llegan las “damas pobres” al Alto Guadalquivir, con las fundaciones –ambas de patrocinio regio– de Jaén (tradicionalmente fechada en 1246) y de Úbeda (que existía en 1290 y a la que se atribuye la fecha fundacional de 1234); a las que se sumaría la dudosa creación del monasterio de Andújar. La presencia de las clarisas se multiplicará a lo largo de los siglos posteriores en las principales villas y ciudades de la actual provincia jienense.

La Orden Tercera u Orden Franciscana Seglar

La Orden Tercera u Orden Franciscana Seglar tiene sus orígenes en los hermanos de la penitencia, seglares que por estar casados y tener obligaciones conyugales y familiares no podían seguir la vida religiosa instaurada por San Francisco pero que no renunciaban a practicar en su cotidianeidad una espiritualidad basada en el carisma franciscano. La idea central de partida es la consideración del Evangelio como programa de vida factible para todo cristiano sin necesidad de profesar en un convento. De hecho, las exigencias que se planteaban a sus miembros –aparte de oraciones y ayunos extraordinarios con respecto al resto de fieles– eran las de conformar su vida a los preceptos evangélicos, destacado entre ellos la práctica de la caridad y el amor a la paz –del todo útil y sobre todo pertinente en la conflictiva Italia medieval–. Según la *Legenda Maior* su origen estaría en el hecho de que:

numerosas personas, inflamadas por el fuego de su predicación (la de San Francisco), se comprometían a las nuevas formas de penitencia, según la forma recibida del varón de Dios. Dicho modo de vida determinó el siervo de Dios se llamará Orden de Hermanos de

¹⁹ Castro y Castro en <http://www.franciscanos.org/stacla/mcastro.htm>

²⁰ Sarasola (1960): 17.

Penitencia. Pues así como consta que para los que tienden al cielo no hay otro camino ordinario que el de la penitencia, se comprende cuán meritorio sea ante Dios este estado que admite en su seno a clérigos y seglares, a vírgenes y casados de ambos sexos, como claramente puede deducirse de los muchos milagros obrados por muchos de sus miembros²¹.

Según testimonios tempranos recogidos en la *Legenda Maior* y en las *Vitas* de Celano, estos fieles situados en la órbita de los *frates minores* verían sancionados sus vínculos con la creación de la Tercera Orden Franciscana, instituida por el propio San Francisco en 1221 con la redacción del *Memoriale propositi*, aunque otras fuentes atribuyan su fundación a Gregorio IX cuando aún era cardenal de Ostia²².

No obstante, la aprobación definitiva de la Tercera Orden Franciscana no llega hasta 1289, con la bula *Supra montem* de Nicolás IV, en la que se señala a San Francisco como fundador. Con esta aceptación se permitía a los terceros seglares o penitentes llevar a cabo sus prácticas piadosas y estilo de vida en sus propios hogares, distinguiéndose en la sencillez y humildad en la vestimenta y la conducta, el rezo de las horas canónicas y el cumplimiento del ayuno y la abstinencia en los días establecidos.

La Tercera Orden Regular

Establecida en los primeros tiempos del franciscanismo –como hemos señalado– la Tercera Orden Seglar, el deseo de algunos de sus miembros de profundizar en sus prácticas piadosas y espirituales los encamina hacia el eremitismo y el aislamiento en algunos casos, o hacia el asociacionismo, formando comunidades –generalmente en torno a ermitas cedidas por las respectivas diócesis– progresivamente más estables y unidas que acabarán recibiendo de la jerarquía eclesiástica tanto la sanción favorable como su constitución y reconocimiento institucional. A estos “hermanos de la penitencia”, brotados del común tronco franciscano, se dirige Bonifacio VIII cuando a sus comunidades alemanas les permite la vida en común y la edificación de oratorios y casas –es decir, de verdaderos conventos–

²¹ Guerra (1978): 401.

²² Merlo (2005): 250.

para practicarla. Se trata por tanto de un fenómeno en el que algunos de los seglares que abrazaron la espiritualidad franciscana se exigen un mayor grado de compromiso que convierte su estilo de vida penitente en una orden reglada.

En nuestro país, las primeras noticias de estos “fratres de penitencia, de tercio ordine beati Francisci” aparecen en 1316 en Barcelona; más tarde se extenderán al resto de la Corona de Aragón y a Castilla. Las rutas jacobeanas fueron un marco en el que estos grupos experimentaron un notable desarrollo, especialmente en Galicia²³. En la década de 1390 surge la primera comunidad de terceros regulares en Andalucía, en la ermita de Santa María de las Cuevas de Sevilla –desde la que serán desplazados por los cartujos a San Juan de Aznalfarache en 1400–. Tras la creación de otros conventos en la archidiócesis sevillana –San Juan de Morañina de Bollullos Par del Condado y Sancti Spiritus de Burguillos– las siguientes fundaciones en Andalucía serán Madre de Dios de Córdoba (1440) y San Francisco de la Penitencia de Alcalá la Real (1506), luego puesto bajo la advocación de Nuestra Señora de Consolación.

El veto impuesto a otras formas de espiritualidad y piedad, como los begardos o las beguinas, favoreció a las comunidades de terceros, tanto masculinas como femeninas, al orientar a sus antiguos miembros hacia estos grupos de penitentes franciscanos, que sí contaban con el beneplácito pontificio: Juan XXII, Bonifacio IX o el antipapa Juan XXIII legislaron favorablemente hacia los hermanos de la Penitencia, aún sin llegar a instituirlos plenamente como orden religiosa. Pero este reconocimiento de la Iglesia a favor de los terceros no dejaba de buscar su “regularidad”, diferenciándolos de otros movimientos espontáneos y potencialmente más peligrosos. Era importante que los terceros estuvieran claramente desvinculados y diferenciados de otros grupos, y de ese modo se les impuso el cordón de los frailes de la Orden Primera, lo que los identificaba frente a los begardos y a su vez los asimilaba a los franciscanos.

En 1447 Nicolás V dispone la reunión de las comunidades italianas de terceros en una congregación, con capítulos y ministros generales, a pesar de las reticencias de los propios hermanos de la Penitencia ante lo que podría suponer una merma de su independencia. Sin embargo las siguientes actuaciones papales prosiguen en la senda de la regularización y homogeneización del movimiento, como la publicación de una regla en 1521 por parte de León X –deudora de otra anterior emitida por Nicolás IV a finales del siglo XIII– y que ponía a

²³ Sánchez Herrero (1992): 441.

los superiores de cada comunidad de terceros bajo la jurisdicción de los ministros franciscanos de la Observancia.

Territorialmente, los conventos y monasterios de terceros se organizarán y homogeneizarán formando congregaciones y provincias; así, la congregación española, especialmente dependiente de los observantes, obtiene de Pablo III tres reglas distintas: para comunidades masculinas, femeninas o terceros que se recogen aislados en sus casas o ermitas²⁴. Más adelante, Felipe II, tan combativo con las hipótéticas relajaciones que podían darse fuera de la Observancia, logrará un breve pontificado de Pío V para reducir a los terceros regulares de Castilla –al igual que los conventuales– a la rama observante, lo que *de facto* suponía la supresión de la orden en 1567. Sin embargo, y no sin irritar al monarca español, el pontífice decide en 1569 anular la inmediata y prevista extinción de los terceros regulares, aunque les prohíbe el ingreso de nuevos miembros, lo que a la larga los abocaba a la desaparición. No obstante, esta mudanza de los designios papales supuso todo un balón de oxígeno para la supervivencia de la Orden Tercera Regular en España, pues años después en 1590 y superadas las prevenciones de Felipe II, fray Francisco de Tolosa, ministro general de la Observancia, dará licencia para otorgar constituciones propias para regir a los terceros y levantará el veto a la entrada de novicios²⁵. De esa forma, y no sin altibajos, la orden sobrevivirá hasta la Desamortización de 1836.

En la actual provincia de Jaén, frente a la única fundación masculina de terceros de Alcalá la Real (1506), serán más frecuentes las comunidades femeninas de terceras, aunque la regularidad tridentina y la imposición de la clausura monástica las acabará transformando en monasterios de clarisas, como sucede con San Nicasio de Úbeda (después de 1500), la Concepción de Beas de Segura (1507), Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo (1576), Santa Catalina Mártir de Baeza (1583) y Santa Ana de Jaén (1584).

Las franciscanas concepcionistas

La orden concepcionista es una creación personal de Beatriz de Silva y Meneses, noble portuguesa emparentada con las casas reales de Portugal y de Castilla, que será

²⁴ <http://www.fratefrancesco.org/01.htm>

²⁵ Jiménez Pulido / Siles Guerrero / Ramírez González (2008): 77-118.

canonizada en 1976 como Santa Beatriz de Silva. En 1447 llega a la corte castellana acompañando como dama de honor a la reina Isabel de Portugal, esposa de Juan II. Las intrigas, rencillas y enconados enfrentamientos que rodeaban a los Trastámara llegaron a afectar personalmente a Beatriz, que fue objeto de la celosa desconfianza y el odio de la reina, quien la imaginaba como amante del rey. Hacia 1454 Beatriz decide abandonar la corte y pide instalarse en el monasterio de monjas cistercienses de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, en el que no llega a profesar como monja aunque practica con profunda implicación las obligaciones propias de las hermanas. Beatriz, que desde joven ha experimentado una intensa devoción mariana, enfoca su afecto hacia la Madre de Dios a través de la piadosa creencia de su Inmaculada Concepción, misterio que vive una especial difusión en el siglo XV y que para la mentalidad del momento llegaba a suponer toda una toma de posición a favor de la valía de las mujeres y su visibilidad histórica social²⁶.

Las inquietudes piadosas de Beatriz la mueven a fundar una nueva orden monástica, lo que logra en 1484 al instalarse al frente de una comunidad de damas en el toledano palacio de Galiana, con la protección y el beneplácito de la reina Isabel la Católica –la hija de quién provocó su deserción de la corte–. El nuevo instituto, titulado de la Inmaculada Concepción y caracterizado en consecuencia por una intensa devoción concepcionista, carecía de regla, rezo y hábitos propios, por lo que el siguiente paso fue solicitarlos a Roma, de nuevo con el apoyo de la reina de Castilla. Inocencio VIII acepta la erección de la orden concepcionista, poniéndola bajo jurisdicción diocesana, pero no le da regla propia como deseaba Beatriz, sino que la somete a la del Císter.

La muerte de Beatriz en 1492 supone un importante freno para la consolidación independiente de la orden, operándose una serie de transformaciones de las que la más importante llega con la bula *Ex supernae providentia*, de Alejandro VI (1494) –promovida por la reina Isabel la Católica y por el cardenal Cisneros– que establece su cambio de regla, que pasa a ser la de Santa Clara, y de jurisdicción, que será la de los franciscanos observantes. De esta forma, la orden concepcionista pasa a integrarse en la familia seráfica, adquiriendo sus monjas la denominación de franciscanas concepcionistas. La propia y conocida querencia de la reina castellana por los franciscanos, la pertenencia de Cisneros y la devoción seráfica hacia la Inmaculada determinarían sin duda esta adscripción de las concepcionistas al franciscanismo. Sólo a partir del Concilio Vaticano II se replantea la adscripción de las

²⁶ Graña Cid (2003): 21.

concepcionistas al franciscanismo, surgiendo un movimiento de retorno a los orígenes fundacionales y a la autonomía plena prevista por Santa Beatriz de Silva. La consecuencia es la redacción de unas nuevas Constituciones generales en 1993, con enmiendas posteriores de 1996, que permitían a cada monasterio la posibilidad de desligarse totalmente de la orden francisca.

Durante los siglos XVI y XVII y estimulada por la extensión de la devoción a la Purísima, la orden experimentó una notable difusión en España e Hispanoamérica, siendo un convento concepcionista, el de la Inmaculada Concepción de la ciudad de México, fundado en 1540, el primer cenobio de monjas de todo el continente. Sin embargo, esa expansión no llegó a fructificar en Jaén, pues las dos fundaciones que se proyectaron en nuestra actual provincia se frustraron. La primera fue la de Baeza, en 1560, promovida por un matrimonio acomodado, Gonzalo Mesía y Elvira Bravo, quienes “por su mucha deuocion à la Concepcion Purissima” establecieron un monasterio en sus casas de la collación de San Juan Bautista, que finalmente ocuparon las franciscanas clarisas, aun manteniendo éstas en su hábito “el escapulario azul, y escudo en el pecho de la Imagen de la Concepcion”²⁷. Todavía menos exitosa fue la fundación de un monasterio de concepcionistas en Villanueva de la Reina – entonces de Andújar– promovida en 1604 junto a una serie de obras de caridad para paliar la carestía de ese momento por María Notario, abuela del eclesiástico e historiador Martín de Ximena Jurado. Notario fundó una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción acompañada de una casa que sería el convento de las religiosas. Nunca llegó a ocuparla comunidad monástica alguna, permaneciendo la iglesia abierta al culto y la edificación colindante convertida en “casa de morada, que es la misma donde yo naci, Miercoles 17 de lunio del Año 1615, y que oi poseo por herencia materna juntamente con la dicha Iglesia”²⁸.

Los capuchinos

No había pasado ni una década de la bula *Ite vos* –que sancionaba la fractura de los Hermanos Menores en observantes y conventuales y consolidaba la hegemonía de los primeros– cuando en 1525 y dentro de la Observancia vuelve a aparecer una ruptura, de

²⁷ Torres (1683): 469.

²⁸ Ximena Jurado (1652): 507.

nuevo guiada por el objetivo de profundizar en la piedad y de avanzar en la fidelidad a la regla. Se trata de un grupo, de notable vocación eremítica, que se alinea en torno a fray Matteo di Bascio, animado por una visión experimentada en su convento de las Marcas italianas, en la que se le urgía a la vuelta rigurosa al espíritu de San Francisco. A fray Matteo se suman los hermanos fray Raffaello y fray Lodovico de Fossombrone; desencantados con la dinámica institucionalizada de la Observancia que la había alejado según su parecer de su originario propósitos de reforma y fidelidad a la primitiva Regla franciscana y que el nuevo movimiento pretendía recuperar.

Las numerosas dificultades y la oposición manifiesta de la jerarquía observante no impidieron que, con el decidido apoyo de Caterina Cybo –duquesa de Camerino y sobrina de Clemente VII–, la iniciativa de fray Matteo lograra en 1528 la bula pontificia *Religionis zelus*, por la que se legitimaba la nueva fraternidad, permitiéndosele una vida eremítica y una literalidad al espíritu primitivo de la orden franciscana que incluía el uso de la barba y del hábito con capucha piramidal, siguiendo el patrón que originariamente había vestido San Francisco, como elementos indicativos de pobreza y humildad. Nacía de esa forma la reforma de Frailes Menores de la Vida Eremítica, popularmente denominados *scapuccini*, es decir, capuchinos, por su indumentaria.

Los capuchinos se extendieron con notables adversidades y complicaciones en sus primeros años –como el escandaloso paso de fray Bernardino de Ochino, vicario general del grupo, a la Reforma luterana en 1542– pero también contando con destacados apoyos –entre ellos el de Vittoria Colonna, la célebre aristócrata romana objeto de los amores platónicos de Miguel Ángel– y con la decidida acción de figuras como sus vicarios generales fray Francisco de Jesi y fray Bernardino de Asti. En la segunda mitad del siglo XVI se consolida definitivamente el movimiento capuchino, gracias a la acción de religiosos que ya no procedían de la Observancia franciscana, sino que habían profesado dentro de la reforma capuchina, y se extiende a Francia, los Países Bajos y la Europa Central a través de Suiza, Tirol y Baviera.

España, sin embargo, se les resiste, por la negativa de Felipe II a que se asienten en sus dominios. La Corona española, preocupada por mantener en sus territorios la unidad franciscana en torno a la Observancia y promotora de la supresión de los conventuales en Castilla y de su absorción por los observantes, no veía con buenos ojos el establecimiento de una nueva rama franciscana que pudiera complicar la situación y frustrara la pretendida

unión. De ahí la oposición del Rey Prudente a las fundaciones capuchinas en la península Ibérica; aunque la ciudad de Barcelona desoyó el veto regio en 1578 permitiendo el establecimiento de la primera comunidad capuchina, que sería el punto de partida para su expansión por Cataluña, Aragón y Valencia.

El siglo XVII supone la consolidación plena de la reforma capuchina. En 1608 Paulo V homologa a los capuchinos con los observantes como herederos comunes del *Poverello*; en 1619 obtienen ministro general propio, con plena autonomía, y los enajena del Conventualismo, en cuya jurisdicción se habían situado para evitar ser fagocitados por la Observancia. Durante el pontificado de Urbano VIII (1623-1644) conocerán una importante estabilización pareja a su expansión, que los lleva a afrontar importantes misiones de contención del protestantismo en Centroeuropa.

Simultáneamente, empieza a serles propicia la situación en Castilla. En la corte los capuchinos logran atraer la devoción del duque de Lerma y de la reina Margarita de Austria, admirada de la fama de santidad de fray Lorenzo de Brindisi –canonizado en 1783– que se encuentra de misión diplomática en España. Felipe III les acaba prestando su apoyo y logran realizar su primera fundación en Madrid en 1609. De hecho, a diferencia de lo sucedido con Felipe II, los Austrias menores manifestarán una especial predilección por los capuchinos, análoga a la de sus parientes los Habsburgo de Viena, que escogen la humilde *Kapucinerkirche* de la capital imperial como panteón dinástico desde 1633. Un siglo después los capuchinos responderán a esta inclinación con una fidelidad hacia la dinastía que los lleva a apoyar al pretendiente Carlos de Habsburgo frente a Felipe V en la guerra de Sucesión española (1700-1714).

Desde la corte, la orden se extiende hacia Andalucía, fundando en Antequera²⁹ en 1613 e iniciando una propagación bastante intensa en el área comprendida por las mitades orientales de las actuales provincias de Córdoba y Málaga y las occidentales de Jaén y Granada. En la diócesis jienense contarán con el decidido apoyo del cardenal Moscoso y Sandoval³⁰, que estimula las fundaciones de Jaén (1620) y Andújar (1622); prácticamente simultánea es su penetración en la jurisdicción de la Abadía de Alcalá la Real, estableciéndose en Castillo de Locubín (1626) y en la ciudad abacial (1628).

²⁹ Chacón Cabello (1997): 204-215.

³⁰ Serrano Estrella (2008): 66.

El mismo deseo de reforma que en la Orden de Frailes Menores origina los franciscanos capuchinos da lugar en la Orden Segunda a las clarisas capuchinas. En este caso nace en Nápoles con la creación del Ospedale degli Incurabili, fundado por Maria Lorenzo Longo y atendido por una comunidad de terceras franciscanas de la que formaba parte la fundadora. En 1529, los frailes capuchinos se hicieron cargo de la asistencia espiritual del hospital y de la comunidad de terceras, y éstas decidieron asumir el modelo de los reformados, para lo que San Cayetano –el fundador de los Teatinos– logró que Roma sancionara esa adopción de la normativa capuchina. Así sucede gracias a un breve pontificio de Paulo III en 1538, extendiéndose la nueva orden por Italia a lo largo del siglo XVI.

Ya en el siglo XVII las fundaciones de capuchinas se difunden por Francia, Portugal y España, dando el salto desde las tierras ibéricas a la América hispana. Tras un intento frustrado de fundación en la capital diocesana en 1649, el único monasterio de monjas capuchinas que se establece en tierras jienenses será el de Andújar, fundado en 1682, a las seis décadas de la llegada de los frailes capuchinos a la ciudad.

La implantación de los franciscanos en Jaén

En la *Cronica Latina del Monte Alverna* de Salvador Vidal (1581-1647) se asegura que el propio San Francisco acompañó a las triunfantes huestes cristianas en las Navas de Tolosa. Esta afirmación, legendaria e inverosímil pero en total sintonía con la sacralización que la victoria de 1212 llegó a asumir, fue interpretada por Salvador Laín y Roxas como que el *Poverello* vino al campo de batalla a hacerse “heredero del país que se comenzaba a conquistar”³¹. Ximena Jurado aseguraría por su parte que coetáneamente Santo Domingo de Guzmán predicó la devoción al Rosario en la villa de Santiago de Calatrava –entonces llamada Santiago de la Higuera³²–. Es del todo improbable la presencia de ambos en las tierras de Jaén, pero curiosamente, la *Legenda Maior* vincula el deseo del santo por viajar a nuestro país con el emir almohade derrotado en las Navas: “emprendió viaje a Marruecos con objeto de predicar el Evangelio de Cristo a Miramamolín y su gente, y poder conseguir de algún modo la deseada palma del martirio (...). Pero cuando llegó a España, por designio

³¹ Laín y Roxas (2012): 8.

³² Ximena Jurado (1652): 111.

de Dios, que lo reservaba para otras muy importantes empresas, le sobrevino una gravísima enfermedad que le impidió llevar a cabo su anhelo”³³.

Fue objetivo de los historiadores de la Contrarreforma aminorar en lo posible la prolongada presencia islámica en Andalucía, y para ello recurrieron a dos instrumentos. Uno, común a los humanistas, la reivindicación del pasado romano, priorizando las transcripciones epigráficas latinas y los restos del Imperio en las crónicas de nuestras villas y ciudades, para lo que recurrieron a la arqueología; el otro, la insistencia en una reiterada presencia de santos y santas, ya fueran evangelizadores foráneos como el Apóstol Santiago o sus Varones Apostólicos; o naturales de nuestra tierra, con frecuencia mártires bajo el dominio romano o el musulmán, utilizando los relatos fantasiosos y carentes de rigor de los falsos cricones. Pero aunque San Francisco nunca estuviera en Jaén, no cabe duda de que su orden –ya sea la Primera, la Segunda o la Tercera Regular, o la posterior reforma capuchina, pues todas forman una sola fraternidad– fue la más importante desde el punto de vista cuantitativo y territorial de todas las establecidas en el Alto Guadalquivir desde el Medioevo. Está presente en todas las ciudades, pero también en villas menores, y en la totalidad de las jurisdicciones que componían el territorio de la actual provincia jiennense. Su asentamiento comienza a la par que la castellanización y cristianización del Alto Guadalquivir, coetáneamente al de mercedarios y trinitarios y anterior al de los dominicos, que no comienzan a establecerse en Jaén hasta 1382, con la creación de su convento en la capital. Todas ellas contarán con una presencia numéricamente inferior, lo que también sucederá con las órdenes establecidas con la Contrarreforma, como carmelitas o jesuitas. Significativa es, sin embargo, la ausencia en Jaén de la Orden de la Inmaculada Concepción, la rama propiamente hispana del franciscanismo femenino y que tanta proyección tuvo en el Nuevo Mundo³⁴, frustrándose sus fundaciones de Baeza (1560) y Villanueva de la Reina (1604).

La marcada vocación urbana de los franciscanos –en la que se apoya su éxito en la irradiación de su espiritualidad a la sociedad– explica su presencia en las cuatro ciudades de la diócesis –Jaén, Baeza, Úbeda y Andújar– y en la urbe abacial de Alcalá la Real, ajena a la jurisdicción diocesana jienense. Varios cenobios de monjas y frailes se fundan en ellas, testimoniando su peso social, económico y demográfico, pues aunque la iniciativa fundacional podía corresponder a un solo personaje o familia, su mantenimiento en el

³³ Guerra, pág. 439.

³⁴ Sobre esta orden, véase Graña Cid (2003): 13-49.

tiempo precisaba no sólo las rentas fundacionales, sino las aportaciones del conjunto de la población; máxime teniendo en cuenta su naturaleza mendicante. En este sentido, los conventos y monasterios franciscanos jienenses –como los del resto de órdenes– constituirán, siguiendo la expresión acuñada por Braunfels, la “corona de la ciudad”³⁵ y serán favorecidos por los concejos y los pobladores a pesar de la carga económica que suponían. Además de en las ciudades, los franciscanos se establecen en varias villas del reino, en las que en muchos casos son la única comunidad religiosa existente. Así sucede en Cazorla, Beas de Segura, Lopera, Martos, Porcuna, Santisteban del Puerto, Villacarrillo, Villanueva del Arzobispo, Linares, Arjonilla y Alcaudete.

La preferencia por el medio urbano no impide la existencia en pleno medio rural del convento de Santa María de la Peña, que en el Antiguo Régimen fue centro emblemático religioso e identitario de una comarca de población dispersa como es la Sierra de Segura. Pero la priorización de las áreas urbanas no les hace desdeñar las tareas espirituales en territorios despoblados o rurales. Son significativas al respecto las misiones de los franciscanos de Linares y Cazorla, recogida por Torres. Los primeros contaban tenían bajo su jurisdicción –y allí acudían a predicar y a recoger limosna– “la dichosa tierra de las Nauas de Tolosa, en Sierra Morena, donde el Rey Don Alonso el Bueno, consiguió del Moro la gran victoria, llamada el Triumpho de la Cruz”³⁶; los segundos se ocupaban “no solo en asistir a los moradores dentro de la Republica, sino tambien en sus caserías, y cortijos”³⁷.

La iniciativa de creación y patrocinio de estos cenobios responde a diferentes agentes. La primera implantación en el siglo XIII parte de la Corona, respondiendo a unos objetivos institucionales bien claros. A partir del siglo XV el relevo fundacional lo toman las oligarquías seculares y eclesiásticas, testimoniando el triunfo de la concepción individualista y de los conceptos de gloria personal y fama póstuma. La fundación de un cenobio es garantía de un agradecimiento perpetuo dosificado en oraciones y sufragios por la salvación eterna de los benefactores, además de elocuente aserto del valor de las obras para la salvación, negado por el Protestantismo, que también rechaza la vida monástica. En ocasiones el patronato no se extiende a todo el monasterio, sino que se reduce a la capilla mayor o a algunas del convento. Otros surgen de beaterios, emparedamientos o

³⁵ Braunfels (1975): 214.

³⁶ Torres (1683): 132.

³⁷ Torres (1683): 142.

recogimientos que se institucionalizan asumiendo la regla de las clarisas. En otros casos es la iniciativa de los concejos la que da lugar a las fundaciones, buscando el beneficio y el prestigio que los establecimientos monásticos daban a las poblaciones en las que se asentaban.

En cuanto a la ubicación de los cenobios, los franciscanos escogen generalmente los arrabales y áreas de expansión extramuros. Significativamente así sucede ya en los tiempos medievales, desechando factores propicios para asentarse intramuros como podrían ser los vacíos de una ciudad que pierde a sus primitivos pobladores musulmanes o la disponibilidad de edificios y espacios, ya conquistados a los antiguos dueños de la ciudad, ya incautados a la aristocracia desleal o a minorías perseguidas³⁸. Se apuesta en cambio por los emplazamientos fuera del recinto urbano –pero cercanos a éste y a sus accesos–, tal y como fue frecuente en Europa central, escogiendo las vías de salida de las urbes o los arrabales³⁹. Es la misma estrategia de las órdenes mendicantes en el siglo XIII en toda Europa, que se establecen fuera del núcleo urbano, en terrenos baratos, pero a corta distancia de él para no perder el contacto con la población; cerca por tanto de las murallas, en las que a veces se integran, como sucede con San Francesco y San Domenico en Siena.

La ubicación de los monasterios extramuros los convertirá en polos de atracción de la expansión urbana, actuando con el tiempo como centros alternativos a los tradicionales – caso de Santa Croce y de Santa Maria Novella en Florencia– y convirtiéndose en agentes de expansión urbana⁴⁰. Pero antes habrán de superar situaciones muy problemáticas derivadas del carácter fronterizo del Alto Guadalquivir durante la Baja Edad Media. Según las crónicas, la comunidad del Real Convento de San Francisco de Jaén debía cada noche abandonar su cenobio para protegerse en el convento de los dominicos, que sí estaba intramuros. En 1368 los nazaríes que asediaban Baeza asaltaron el convento franciscano y lo usaron como baluarte ofensivo. Las monjas de Santa Clara de Jaén sufrieron el rapto y el martirio en la *razzia* de ese año. En consecuencia una bula pontificia de 1373 autorizaría a los conventos franciscanos de Jaén, Baeza y Úbeda y al monasterio de clarisas de esta última ciudad a trasladarse dentro de las murallas en busca de un emplazamiento con mayores garantías de seguridad; lo que sólo llevarían a cabo las monjas ubetenses y los franciscanos baezanos.

³⁸ Pérez Cano / Mosquera Adell (1991): 18.

³⁹ Braunfels (1975): 214. Así sucede entre los siglos V y VIII en ciudades como París, Lyon, Tréveris, Le Mans, Colonia o Ratisbona.

⁴⁰ Braunfels (1975): 190.

Pero desaparecido el problema fronterizo e iniciada la gran expansión urbanística del siglo XVI, los emplazamientos franciscanos fuera de los muros de la ciudad se van a revelar como exitosos ejes de crecimiento urbano.

Con frecuencia las fundaciones se crean en ermitas o humildes templos ya existentes, lo que además de facilitar su consolidación gracias a la existencia del lugar para el culto, forma parte del propio carisma franciscano, en la línea de las palabras que la *Leyenda de Perusa* atribuye a San Francisco cuando su orden recibió para asentarse la humilde iglesia de la Porciúncula⁴¹: “El Señor no quiso que se diera a los hermanos ninguna otra iglesia, ni permitió que los primeros que los primeros hermanos construyesen o poseyesen una nueva”⁴².

Si tratamos de la edificación de los cenobios, ésta va a ser deudora de la distribución espacial de los monasterios altomedievales –iglesia, claustro, sala capitular, refectorio– toda vez que ni San Francisco había dejado instrucciones con respecto a sus conventos –en su radical rechazo a lo material– y que el modelo empleado por cistercienses y benedictinos estaba plenamente experimentado y se adecuaba a los imperativos de una vida comunitaria. Raramente se tratará de edificaciones *ex novo*, siendo generalmente construcciones orgánicas que crecen a lo largo del tiempo en función de las necesidades que vayan surgiendo. La excepción que confirma esta tónica la constituye el monasterio de la Concepción Francisca de Jaén –vulgo Bernardas–, fruto de un ambicioso programa de mecenazgo por parte de su fundador, Melchor de Soria y Vera.

Los orígenes: la Baja Edad Media y el patrocinio de la Corona de Castilla

De forma inmediata a la reconquista del Alto Guadalquivir la Corona de Castilla inicia un proceso de repoblación, de redefinición del territorio y de las ciudades, y de consolidación y cristianización, entendiendo este último concepto como el más acertado sinónimo de castellanización. Y en esta transformación las órdenes religiosas juegan un

⁴¹ La *Leyenda de Perusa*, en la que se insiste en el valor que la Porciúncula tenía para san Francisco como modelo y ejemplo para las casas de la Orden, relata varios episodios que manifiestan el acre rechazo del “poverello” por la estabilidad y posesión de los edificios: destroza las tejas del convento hasta que la ciudad de Asís manifiesta la propiedad de la casa, dejando claro que la usan los franciscanos pero no es suya; y rechaza cualquier obra o ampliación que aleje al edificio de su valor de buen ejemplo de la pobreza, rechaza habitar una celda que usaba porque un hermano se refiere a ella como suya... Guerra, págs. 623-624.

⁴² *Leyenda de Perusa*, Guerra, pág. 621.

importante papel motivo por lo que su llegada y fundaciones van a ser patrocinadas por la propia Corona, que las utiliza con fines pastorales y de reordenación y control del territorio. Así sucede con los franciscanos, pero también con mercedarios y trinitarios, y en el siglo siguiente con los dominicos.

Recurrentemente las crónicas de época barroca señalarán como nota de prestigio y antigüedad el patrocinio regio, atribuyendo el título de “Real” y su fundación por parte del propio Fernando III el Santo a cuantos conventos y monasterios les sea posible. La crítica histórica posterior señala que bastantes de estos cenobios a los que, basándose en la tradición –como alternativa a la endémica falta de documentación relativa a sus orígenes–, se atribuye una fundación fernandina son probablemente posteriores. Pero no es menos cierto que, en el caso de la orden franciscana, su inicial carácter tan espontáneo e informal como “misionero y pauperístico”⁴³, y su opción de pobreza –que los dejaba por tanto al margen de donadíos y heredamientos– son argumentos a tener en cuenta para explicar la ausencia de documentos que se suman a las pérdidas y destrucciones de archivos, frecuentes en un territorio fronterizo y muy expuesto a las *razzias* granadinas en el siglo XIV.

Como señala la profesora Graña Cid, el proceso de fundaciones de la orden franciscana en la Andalucía conquistada que se atribuye al Rey Santo bien pudo materializarse en dos acciones: la de permitir una llegada y asentamiento iniciales que no siempre llegara a culminar en un cenobio estable y la de ceder de forma oral un lugar para establecerse que sólo en tiempos de sus descendientes en el trono se convertiría en donación formal o escrita⁴⁴. Es decir, que su presencia inmediata a la conquista del territorio y por tanto plenamente coetánea a la expansión franciscana del siglo XIII no tuvo por qué institucionalizarse en una fundación conventual hasta décadas después.

En la elección de las órdenes que se establecen en el Alto Guadalquivir existen claros criterios funcionales. Es lógico el asentamiento tanto de la Real Orden Militar de Nuestra Señora de la Merced como de la Orden de la Santísima Trinidad de Redención de Cautivos, ambas estrechamente vinculadas a la situación fronteriza y a la permanente alerta bélica del reino de Jaén. También lo es el de los Frailes Menores. Su situación a la vanguardia de la espiritualidad y de la acción evangelizadora en el medio urbano hace de su presencia y actividad especialmente útiles en la cristianización de las ciudades del Alto Guadalquivir. La

⁴³ Graña Cid (2016): 129.

⁴⁴ Graña Cid (2016): 128-129.

orden franciscana, “destinada por Dios para hacer la guerra a la infidelidad y la idolatría”⁴⁵, tenía una inequívoca función de labor pastoral en el fronterizo reino de Jaén, recién incorporado al Cristianismo. Con este objetivo, la presencia de los franciscanos participa del espíritu “cruzado” y proselitista en el que se desarrollan los primeros pasos de la Orden. Al respecto, es preciso recordar que aunque las cruzadas habían perdido su fuerza –entre otros motivos por el desinterés de los monarcas y porque la cuarta Cruzada (1199-1204) sólo había servido para el vil saqueo de Constantinopla– la idea seguía viva en las clases populares –significativa es al respecto la utópica y desastrosa “cruzada de los niños”, coincidente en el tiempo con las primeras misiones de los Menores por Italia– e incluso en instancias más altas. La Corona de Castilla había anhelado y conseguido de manos de Inocencio III el rango de cruzada para la expedición de Alfonso VIII contra los almohades que culminó en la decisiva batalla de las Navas de Tolosa (1212). El propio San Francisco participa de ese espíritu cruzado cuando desea predicar –sin miedo al martirio– en Marruecos o Siria, o cuando lo hace ante el sultán de Egipto. Y en el capítulo general de la Orden en 1219 se aprobaban las misiones evangelizadoras de los Menores en tierras islámicas, culminadas en ocasiones de forma dramática, como sucede con los Cinco Mártires de Marruecos ese mismo año.

Por tanto vemos que la orden no tenía reparos en hacerse cargo de acciones de misión en territorios islámicos. Al respecto afirmaba Laín y Roxas que “Antes de que hubiera clérigos en Andalucía hubo frailes Dominicos y franciscanos, en unos tiempos en los que sólo podían esperar de los moros el martirio”⁴⁶. Los conventos seráficos del Alto Guadalquivir actuarían como instrumentos de evangelización del nuevo territorio, tal y como sucedería siglos después con la conquista de Canarias y con la del reino nazarí de Granada. Significativamente, a pesar de la anterior cita de Laín y Roxas, y de que fray Domingo –el primero de los prelados de la diócesis, confirmado como obispo de Baeza en 1227– era al parecer dominico, los franciscanos se adelantan como señalábamos en su implantación a la Orden de Predicadores. Aunque hubiera dominicos en misión o acompañando al primer obispo baezano, éstos tardaron en institucionalizar sus fundaciones en el Alto Guadalquivir más que los Hermanos Menores.

⁴⁵ Laín y Roxas (2012): 8.

⁴⁶ Laín y Roxas, pág. 15.

La implantación franciscana se hace efectiva en los años inmediatamente posteriores a la conquista de las principales ciudades. A la atracción de las órdenes mendicantes por el medio urbano –por otro lado el único ámbito que podía garantizar su supervivencia– se suma la propia dinámica de la repoblación castellana, que en principio se centró en la ocupación efectiva de las ciudades, dejando a la población islámica en el medio rural, controlado desde las primeras. Por ello no es de extrañar que las primeras fundaciones conventuales franciscanas en el reino de Jaén tengan como escenario Úbeda y Baeza, ciudades “mayores que las cuales sólo son Córdoba y Sevilla”⁴⁷ según destacaba Alfonso VIII en su misiva al papa Inocencio III comunicándole su victoria de las Navas de Tolosa.

Según Laín y Roxas, el mismo año de 1234 en que Fernando III conquista **Úbeda**, el propio rey Santo funda el **convento de San Francisco**. Alonso de Torres⁴⁸ también afirma que este cenobio es una fundación regia realizada recién conquistada la ciudad, aunque da la fecha errónea de 1231. Sin embargo Ximena Jurado retrasa su creación a 1300, basándose en “la Tradición que en el ay, y papeles cercanos a aquel tiempo”⁴⁹. La tradición histórica del convento de Úbeda aseguraba su creación fernandina, argumentando como pruebas el uso continuado del título de Real y los “tres escudos antiguos, de las Reales armas del Santo Rey”⁵⁰ ubicados en el coro. Siguiendo una dinámica usual en los franciscanos, el convento se ubicó extramuros pero cerca de la muralla, en el ángulo suroriental de la ciudad, al final del arroyo de la Cava; un área que con el tiempo se revelaría excelente por su elevado tránsito agropecuario hacia las hazas de pan llevar del Altozano⁵¹, favorable a las piadosas visitas a su templo y las limosnas. En la misma centuria y también en fecha inmediata a la conquista –aunque los diferentes cronistas plantean divergencias al respecto⁵²– se crean otros dos conventos masculinos en la ciudad; el de trinitarios, también de patrocinio fernandino, y el de mercedarios.

Más imprecisa es la fecha de creación del **convento de San Francisco de Baeza**. Laín y Roxas aventura el año de 1228, uno después de la conquista de la ciudad, apoyándose en

⁴⁷ Tomado de Rosado Llamas / López Payer (2001): 327.

⁴⁸ Torres (1683): 39.

⁴⁹ Ximena Jurado (1652): 318.

⁵⁰ Torres (1683): 39.

⁵¹ Moreno Mendoza (2005): 244.

⁵² La crónica trinitaria de fray Domingo López (1684) señala la fundación del Real convento de la Santísima Trinidad de Úbeda en 1234 por parte de Fernando III, mientras que Ximena Jurado la retrasa a 1250. En cuanto al convento de Nuestra Señora de la Merced, mientras que Ximena Jurado lo sitúa en la fecha de la conquista, otros datos sitúan su creación en 1269.

conjeturas como que su antigüedad era mayor que la del de Úbeda y que su primitiva advocación de San León hubo de recibirla forzosamente antes de la canonización de San Francisco en julio de ese mismo año⁵³.



Ilustración 4: Baeza, iglesia del convento de San Francisco.
(Fotografía: Juan Miguel Pando Barrero, 1948. Fototeca del Instituto de Patrimonio Histórico).

Torres sólo puede afirmar que existía de tiempo inmemorial; mientras que Ximena Jurado señala que en 1368 ya estaba fundado. Como en el caso del convento ubetense, los franciscanos también escogen una ubicación “fuera de los muros de la ciudad, aunque a poca distancia”⁵⁴, aunque en este caso no será su emplazamiento definitivo. Mayor concreción presenta la fecha de establecimiento de los mercedarios en Baeza, en 1280; en el

⁵³ Laín y Roxas (2012): 24.

⁵⁴ Torres (1682):

mismo siglo, según la hipótesis de García Torralbo⁵⁵, se habría fundado el convento de dominicos de la ciudad, aunque éste habría languidecido hasta ser refundado en 1529, fecha en la que verdaderamente puede hablarse de presencia de la Orden de Predicadores en la ciudad.

Los datos sobre los primeros monasterios femeninos en el reino de Jaén –la dudosa fundación de clarisas de Andújar y los de Jaén y Úbeda– no son muy precisos ni en cuanto a su fecha concreta de creación ni acerca de sus fundadores, aunque sí consta la existencia de cenobios de clarisas en las primeras décadas tras la conquista castellana. Es una pauta generalizada en las crónicas –todas escritas con posterioridad a los acontecimientos– la de reclamar para los primeros cenobios de franciscanas creados en España en el siglo XIII a discípulas o compañeras de la propia Santa Clara como sus creadoras. Ciertamente Wadding testimonia la existencia de varias seguidoras de *madonna* Clara que vinieron desde Italia a fundar a nuestro país: “Cum ex multis monumentis mihi constet plures ex his in Hispaniam diversis temporibus transmissas”, aunque no refiere en qué pruebas documentales se apoya. Sin embargo, es probable que en realidad estos primeros monasterios hispánicos de clarisas fueran originalmente beaterios que se adscribieron a la orden; o que nacieran de la iniciativa de beatas españolas que el transcurso de una peregrinación a Roma visitaran Asís y la comunidad de San Damiano, conociendo su modo de vida religiosa y copiándolo a su vuelta. No es el caso de la realidad del valle del Guadalquivir, donde está directamente conectada con la estrategia de la Corona en la cristianización del territorio; por tanto no es “una monacalización de comunidades de beatas”, sino que viene “impuesta por los monarcas y no fruto del deseo de mujeres religiosas”⁵⁶.

Además de la directa filiación con la casa de San Damiano de Asís, en las primeras fundaciones femeninas andaluzas es recurrente la reivindicación de una venerable antigüedad y –como en el caso de los conventos masculinos– de una creación regia, prestigiando al monasterio: de nuevo Fernando III, conquistador y santo, es señalado como fundador de los monasterios de Jaén y de Úbeda. En su momento, Graña Cid atribuía la fundación de los cenobios de clarisas en las recién conquistadas ciudades andaluzas –Úbeda, Jaén, Córdoba y Sevilla– a “una segunda etapa de implantación protagonizada por las casas femeninas” en el reinado de Alfonso X el Sabio, ya a partir de la década de 1260 y por tanto

⁵⁵ García Torralbo (1998): 31.

⁵⁶ Graña Cid (2010): 67.

posterior a “la mayor precocidad de las masculinas”⁵⁷ que se establecieron siguiendo a la conquista del Rey Santo. Al respecto, aún retrasando en varias décadas su implantación, ésta se mantendría dentro de la estrategia regia de cristianización del territorio y por ende de restauración de las iglesias meridionales. Sin embargo, más recientemente la mencionada profesora apuesta por conciliar la tradicional fundación fernandina de las primeras Damas Pobres andaluzas en Úbeda y Jaén con la realidad de una orden que, al no quedar completamente institucionalizada hasta la tardía fecha de 1263, bien pudo hacerse presente en las tierras recién conquistadas sin dejar una constancia documental precisa. Como en el caso de los frailes, Fernando III habría estimulado su asentamiento dada la efectividad “misionera” de la ejemplar piedad de las damianitas⁵⁸.

En cualquier caso, esta temprana existencia de monasterios de clarisas en el Alto Guadalquivir es un exponente de la rápida difusión por Europa –y especialmente en los reinos hispánicos– de la nueva orden. Por otro lado, es destacable que sean franciscanas las únicas comunidades monásticas femeninas que se asientan en nuestra actual provincia durante el Medievo; lo mismo sucede en Córdoba y en Sevilla, donde las únicas mendicantes que se establecen son las clarisas, añadiéndose a éstas la orden del Císter, sin duda por la estrecha relación que tenía con los monarcas castellanos, materializada en el panteón regio de las Huelgas Reales de Burgos.

Tanto los *Anales* de Ximena Jurado como la *Chronica* de Torres afirman que el **monasterio de Santa Clara de Andújar** lo fundó en 1225 –a los seis años después de la conquista de la ciudad– un grupo de monjas procedentes del convento de clarisas de Pamplona. Siguiendo esta información, las clarisas de Andújar no sólo serían el cenobio más antiguo de todo el Alto Guadalquivir –anterior a cualquier otra fundación franciscana– sino que entroncarían directamente con la casa matriz de San Damiano, ya que habrían sido “sus primeras fundadoras las Religiosas del Monasterio de Pamplona, fundado por la misma Santa”⁵⁹, “hijas, y discípulas de la gloriosa Madre S. Clara, que embiadas de ella, desde el Monasterio de San Damian de la Ciudad de Assis, à fundar vno en España, passaron à la fundacion de este de Andujar”⁶⁰. Sin aportar una fecha concreta, Terrones Robles apunta en la misma dirección pues afirma que el monasterio de clarisas de Andújar “es antiquísimo de

⁵⁷ Graña Cid (2010): 66.

⁵⁸ Graña Cid (2016): 130-131.

⁵⁹ Ximena Jurado (1652): 113.

⁶⁰ Torres (1683): 398.

cuatrocientos años de fundación, al principio con nombre de señora Santa Ana, y después de Santa Clara”⁶¹. Diversos factores obligan, no obstante, a poner en cuarentena esta prestigiosa antigüedad y ascendencia del monasterio andujareño. El propio Torres la pone en duda al admitir la existencia de un documento que retrasa su creación hasta 1474, cuando una bula de Paulo II concede la regla de Santa Clara a una comunidad de Terciarias Franciscanas existente en la ciudad⁶²; lo que concuerda con Laín y Roxas, quien considera que se trata de una fundación del siglo XV. Por otro lado, la fundación de Pamplona, hipotético semillero del cenobio andujareño y admitida por la historiografía como el primer monasterio de clarisas creado fuera de Italia, no tiene lugar hasta 1228, lo que es del todo incompatible con que la antigüedad pretendida para las clarisas de Andújar. En consecuencia, más viable nos parece la posibilidad de que se tratara originalmente de una comunidad de beatas o terceras, supuestamente establecidas con la conquista castellana en 1225.

La creación del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** la atribuye Laín y Roxas a Fernando III en 1234, recién conquistada la ciudad y a la vez que creaba el convento de franciscanos, lo que fundamentaría la regia titularidad de ambos. No obstante, la primera noticia de las clarisas ubetenses no la encontramos hasta 1290; se trata de una carta de fray Rodrigo, obispo de Marruecos, en la que concedía “a todos aquellos y aquellas, que su limosna hizieren, o embiaren, o su día, a sus horas, fueren a oír al Monasterio de Santa Clara de Vbeda, quarenta días de perdón de aquellas penitencias que tuvieran de sus maestros”. Como señala la profesora Graña Cid, de los cenobios de clarisas medievales del Alto Guadalquivir es el único –gracias a la mencionada carta– del que tenemos constancia documental en el siglo XIII, con lo que a todas luces merece que la historiografía haya considerado que su antigüedad “es muy grande, y su Fundación es de las primeras de su Orden, no solo en este Obispado, sino en España”⁶³.

Reiteradamente se ha afirmado que la actual ubicación intramuros del Real Monasterio, en la collación de San Pedro, es la misma de tiempos fundacionales, sin embargo, Laín y Roxas señala que su fundación fue extramuros, en el lugar que hoy es el Rastro, “al frente del nuevo Mesón, por debajo de las carnicerías”⁶⁴, por tanto cerca del

⁶¹ Terrones Robles (1657): 185 v.

⁶² Torres (1683): 398-399.

⁶³ Ximena Jurado (1652): 233.

⁶⁴ Laín y Roxas (2012):34.

convento de los franciscanos. Este emplazamiento original está en sintonía con la dinámica habitual de las órdenes mendicantes en sus fundaciones, en zonas fuera de la muralla pero inmediatas al recinto urbano.

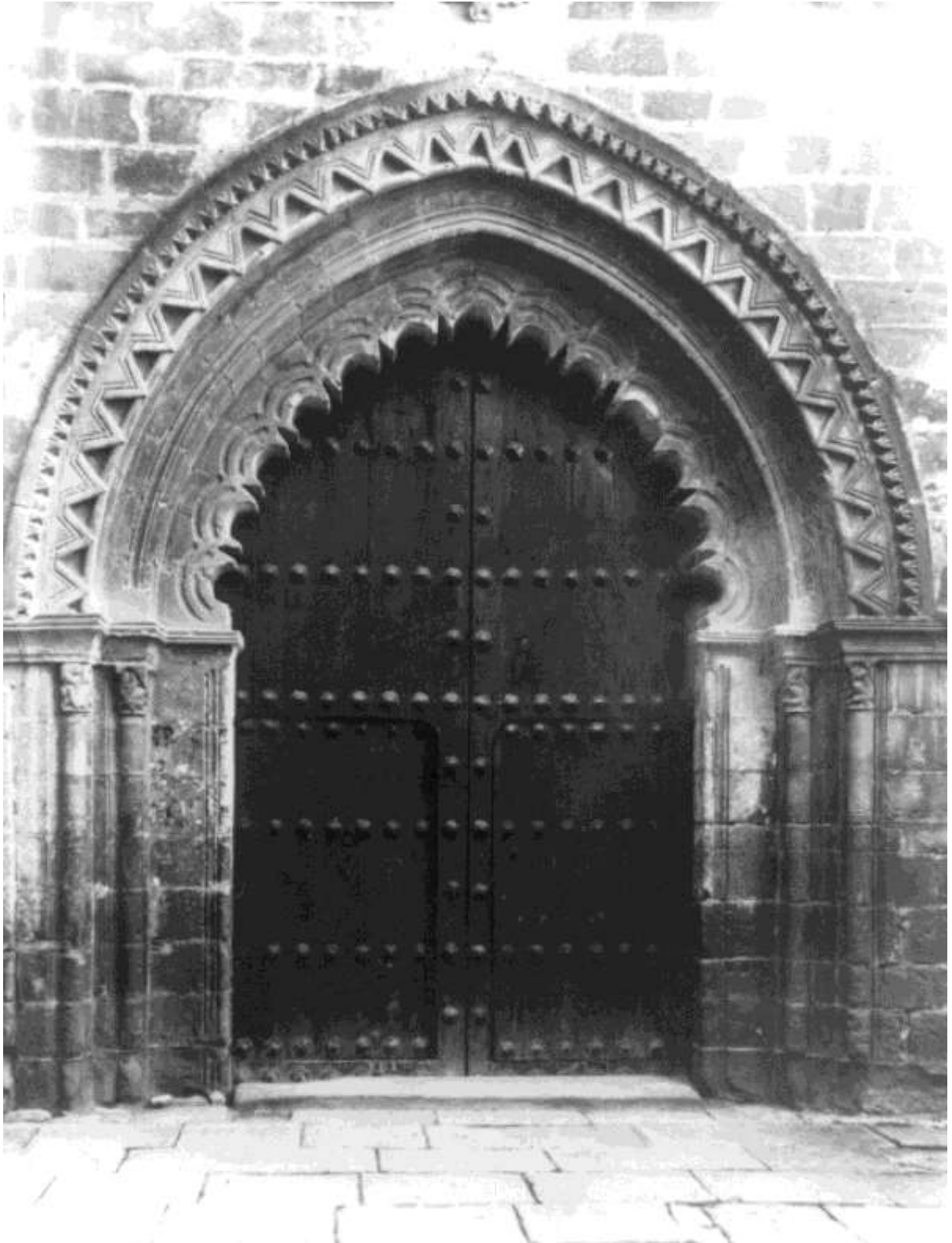


**Ilustración 5: Úbeda, portada de la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara.
(Fotografía cedida por José Luis Latorre Bonachera).**

Úbeda sería el único caso en el reino de Jaén en el que se materializaría de forma completa la planificación de establecimiento de los franciscanos diseñado por la Corona, al crear un monasterio de clarisas en una ciudad que ya contaba con un convento masculino, es decir, generando una “identificación topográfica frailes-monjas en los planes de repoblación”⁶⁵ habitual en el resto del Valle del Guadalquivir. De hecho, a pesar de la tendencia de crear monasterios de monjas clarisas en ciudades que ya contaran con conventos de frailes franciscanos, la “complejidad del mundo religioso femenino” y la selectiva política fundacional regia explicarían, en el caso de la ciudad de Jaén, la presencia de las clarisas prácticamente un siglo antes de la fundación de los franciscanos.

Al **Real Monasterio de Santa Clara de Jaén** se le atribuye una temprana fundación por parte de Fernando III justo tras la conquista en 1246, con lo que su antigüedad también sería “de las mayores que esta Orden tiene en España”⁶⁶. Sin embargo, no existe constancia documental de esta antigüedad “por la razón arriba referida de aver quemado el Archivo los moros el año de mil duzientos e noventa y ocho”⁶⁷, así que ésta se basa exclusivamente en la tradición, que por otro lado se alimenta en ocasiones de datos no demasiado fiables, como la procedencia de las primeras clarisas jienenses del dudoso monasterio de Andújar⁶⁸. No obstante tanto la fecha de 1246 como la fundación fernandina se han repetido de forma frecuente en relación a este monasterio, lo que corroboraba a modo de prueba documental un gran lienzo –hoy desaparecido– existente en el compás del cenobio; quienes no se han atrevido a concretar fecha alguna para su origen sí que han coincidido en señalar su notabilísima antigüedad. En cualquier caso, delinear con precisión tanto la historia fundacional e inicial de Santa Clara de Jaén como su emplazamiento original resulta especialmente problemático.

Parece ser que la ubicación original de las clarisas de Jaén estuvo en el denominado “arrabal de las monjas”, el área meridional de la catedral, fuera de la muralla, obedeciendo la mencionada dinámica de los mendicantes. Se trataría por tanto de un emplazamiento muy vulnerable ante las *razzias* nazaríes que amenazaron la ciudad durante la Baja Edad Media y que fueron especialmente virulentas para el monasterio. En relación a esta primitiva ubicación se ha venido defendiendo que el Real Monasterio se mantendría en tan peligroso

⁶⁵ Graña Cid (2010): 67-68.

⁶⁶ Ximena Jurado (1652): 319.

⁶⁷ Torres (1683): 408.

⁶⁸ Serrano Estrella (2008): 76.

lugar hasta que en 1486 –o 1496– se logra el traslado a la actual situación en la collación de San Pedro.



**Ilustración 6: Jaén, claustro del Real Monasterio de Santa Clara.
(Fotografía: www.redjaen.es)**

Sin embargo, Laín y Roxas aclara que lo acontecido en tal fecha es la creación de un nuevo monasterio de clarisas, el de Santa María de Gracia, de breve existencia ya que se acabaría fusionando con el de Santa Clara. El mismo cronista alude a una donación de la reina doña María (fallecida en 1321), viuda de Sancho IV, que cede a las monjas una sinagoga colindante, evitando el señoreo de los judíos sobre la clausura de las monjas. El conflicto que se mantendría porque los clérigos de San Andrés se apropiaron de la sinagoga usándola como templo auxiliar, erigiéndose posteriormente como parroquia de Santa Cruz, hasta el punto de que en 1413 el cardenal de Monte Aragón decretaba demoler el campanario parroquial desde el que clérigos y vecinos de la nueva collación violaban con la mirada y los gritos la intimidad monástica. Todos estos datos documentales que aporta Laín y Roxas adelantarían por tanto el traslado de las clarisas a su actual ubicación a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, o sencillamente le darían la razón cuando defiende que el monasterio tuvo desde el principio la misma ubicación; de hecho, considera que el llamado

“arrabal de las monjas” no recibe su nombre de la presencia de las clarisas, sino de las propiedades rústicas que éstas poseían en él⁶⁹.

El freno a la expansión conventual en el siglo XIV y el nuevo papel de la nobleza en el siglo XV

La actividad fundacional que hemos observado en el siglo XIII se ralentiza y estanca en el siglo XIV, como lo hace la propia expansión castellana en Andalucía. El proceso de reconquista sufre un importante freno que estabilizará la frontera durante dos siglos, con lo que dejan de incorporarse nuevos núcleos urbanos en los que crear más conventos. Lejos de eliminar los conflictos fronterizos con el reino de Granada, la paralización los acentúa, al perderse la iniciativa de avance de las tropas cristianas. Esto supone una importante precarización de la propia expansión territorial conseguida hasta el momento, de lo que se deriva una pausa en el proceso repoblador, impuesta por las dificultades y la inseguridad de un territorio fronterizo y peligroso. Sumemos las crisis económicas, las epidemias –gravísima peste la que se extiende a mediados de la centuria– y la consecuente contracción demográfica para entender los factores de esta interrupción de la expansión monástica que acompañó a la conquista castellana en el siglo anterior.

La excepción en este panorama es la creación del **Real Convento de San Francisco en Jaén** en 1354, fundado por Pedro I a instancias del concejo de la ciudad. En comparación con trinitarios y mercedarios, presentes en la capital del Alto Guadalquivir desde el momento de la conquista, y con las fundaciones de Úbeda y presumiblemente de Baeza, observamos que los franciscanos se incorporan con cierto retraso a la capital, aunque de todas formas es preciso pensar que sin duda hubo frailes seráficos tutelando la comunidad de clarisas existente en Jaén desde el siglo XIII. Es destacable el hecho de que fuera el concejo de la ciudad el que solicitara al monarca la creación del convento seráfico, lo que preludia el patrocinio municipal de otras fundaciones en nuestra actual provincia durante los siglos XVI y XVII. El monarca donó a los franciscanos para establecerse “vn bosque, y huerta, con su antigua casa, y Capilla”⁷⁰, es decir, un pequeño alcázar urbano erigido por Fernando III tras la conquista de la ciudad y situado fuera del recinto intramuros, aunque muy cercano a la

⁶⁹ Laín y Roxas (2012): 42.

⁷⁰ Torres (1683): 57.

catedral y a la puerta de Santa María; por tanto, en el tipo de emplazamiento que preferían los mendicantes.

El elemento más destacable era la capilla del alcázar, que por mandato regio de don Pedro “ahora, ni en ningún tiempo no han de poder deshacer” sus nuevos ocupantes; en un primer momento esta Real Capilla sirvió de iglesia provisional para el convento. La ubicación extramuros del convento dio más de un problema a los franciscanos hasta la conquista de Granada, ya que según las crónicas la comunidad había de trasladarse a pernoctar en el convento de los dominicos ante el riesgo de entradas de los nazaríes; pero el fin de conflicto y la expansión urbana de Jaén convertirán en privilegiado el emplazamiento del cenobio. Este convento de dominicos, bajo la advocación de Santa Catalina de Alejandría, será la otra fundación conventual en el Jaén del siglo XIV, también de patrocinio regio –en este caso Juan I, quien les dona otro pequeño alcázar urbano, en este caso intramuros– en 1382; ambas órdenes mendicantes son la excepción que confirma la regla de un Trescientos escaso en nuevas fundaciones conventuales en tierras jienenses.



Ilustración 7: Vista parcial de Jaén (1862), con el campanario del desaparecido Real Convento de San Francisco en el centro.

(Fotografía: Charles Clifford. Victoria & Albert Museum, Londres)

Los incómodos traslados vespertinos de los franciscanos al convento de los dominicos de Jaén no serían ni mucho menos la consecuencia más terrible de la inseguridad fronteriza del Alto Guadalquivir, que tendría resultados mucho más cruentos para la orden e

importantes secuelas en sus emplazamientos. Las *razzias* nazaríes, potenciadas por los conflictos políticos internos de la Corona de Castilla y por la mencionada inestabilidad en el mantenimiento de las posiciones logradas en el siglo XIII, llegaron a convertirse en agresivos asedios y ataques que arrasan algunas de las ciudades del Alto Guadalquivir. Muy significativo fue lo acontecido en 1368, en plena guerra civil entre Pedro I y su hermano Enrique de Trastámara; el monarca reinante, “aiudado de las Armas de Mahomad el Viejo, Rey de Granada, fueron grandes los daños que hizo en todo el Obispado de Iáen, que seguía la voz del Rey Don Enrique su hermano”⁷¹. Jaén, Úbeda y Baeza fueron severamente atacadas, quedando las dos primeras destruidas al igual que los conventos y monasterios de las tres ciudades, que como hemos visto se situaban en su mayoría extramuros. En las crónicas ha quedado el sangriento ataque sufrido por las clarisas de Jaén:

permaneciendo constantes esposas de Iesu Christo, y Fieles siervas suias, assi en la guardia y defensa de la Castidad, como en la Confession de la Fè, fueron passadas à cuchillo por los Moros, y merecieron, que à la Palma de la Virginidad, se les añadiese la Corona Ilustre del martirio. Y las que quedaron vivas, lo padecieron mas largo, y prolongado; lleuandolas los barbaros à Granada à vn triste, y trabajoso cautiuerio⁷²

Un asalto éste que Torres remonta a 1298, señalando que las religiosas martirizadas fueron “las primicias, que diò Santa Clara à Dios”⁷³. Duramente sitiada, Baeza no llegó a caer, pero el convento de San Francisco fue tomado por los atacantes y utilizado para hostigar la ciudad, ya que “estaba edificado, aunque fuera de los Muros, y en parte cercana a ellos, y desde adonde los enemigos podían ofender con sus tiros a los de adentro”⁷⁴.

Revelada la inseguridad de los primitivos emplazamientos, la consecuencia inmediata será el traslado intramuros de los cenobios ubicados fuera del recinto amurallado, decretado por Gregorio XI en Aviñón en 1373 para los conventos de franciscanos de Jaén, Úbeda y Baeza y para las clarisas de Úbeda. El convento baezano abandonó su primera sede, que “se echò por tierra, y destruiò por mandado de el Cabildo”, mudándose a “la Ermita de San Leon, adonde despues andando el tiempo se edificaron las Escuelas”, es decir, la Antigua Universidad. El monasterio de clarisas de Úbeda se trasladó a unas casas –confiscadas en su

⁷¹ Ximena Jurado (1652): 343.

⁷² Ximena Jurado (1652); relato que siguen fielmente Torres (1683): 405 y Laín y Roxas (2012): 92.

⁷³ Torres (1683): 405.

⁷⁴ Ximena Jurado (1652): 345.

día a los judíos— de la collación de San Pedro que eran posesión de la comunidad por donación regia desde 1310; la crónica de Laín y Roxas cuenta que al hacerse las primeras obras de adaptación como monasterio se encontraron en ellas “muchos huesos debajo de la tierra y debajo de una cerviguera, en el lugar donde pisaban todos los que entraban allí, se encontró una imagen de Cristo Crucificado que se colocó en la Iglesia Parroquial de San Pedro”⁷⁵. Leyenda claramente antisemita, que atribuía la identidad de los restos humanos hallados a cristianos martirizados por los judíos, responsables igualmente de la injuriosa ubicación de la imagen del Cristo⁷⁶.

Es significativo que, sin embargo, los conventos de Jaén y de Úbeda perseveraran en su ubicación extramuros, quizá por escasez de medios para efectuar el traslado o porque su emplazamiento no fuera tácticamente tan peligroso para la ciudad como se había evidenciado el del convento baezano. También destaca que no se decreta el traslado del monasterio de clarisas de Jaén, cuya comunidad había sido tan terriblemente atropellada por los atacantes y que por tanto sería la mudanza más urgente; lo que apoyaría que el monasterio estaba en su definitiva situación intramuros desde antiguo, siendo atacadas sus monjas porque toda la ciudad lo fue. Lo que está claro es que Santa Clara de Jaén “padeció grande ruina en lo temporal, si bien de ella misma se le siguiò en lo espiritual, y Religioso muy grande lustre”⁷⁷ y que los daños se compensaron con privilegios reales y pontificios como los concedidos por Enrique II en 1409: “Por quanto à la sazón, que los Moros destruyeron la Ciudad de laen, fue quemado, y destruido el Monasterio de la Orden de S. Clara de dicha Ciudad, y robados, y quemados todos los Priuilegios, y Cartas de mercedes, y libertades, que el dicho Monasterio auia de los Reyes”⁷⁸.

El patrocinio regio de San Francisco de Jaén, la única fundación franciscana del siglo XIV —igual sucede con el cenobio de los dominicos en la misma ciudad— deja clara la continuidad del papel de la Corona como implantadora conventual en el Alto Guadalquivir. La orden seráfica, escogida por Fernando III y Alfonso X en sus fundaciones del siglo anterior, mantiene en este momento el favor de los monarcas reinantes. Significativo es el caso de la corte de Juan I; su madre, doña Juana Manuel, vestía el hábito de Santa Clara y con él fue enterrada; su esposa, doña Leonor de Aragón, estaba emparentada con un ilustre

⁷⁵ Laín y Roxas (2012):92.

⁷⁶ Quesada Quesada (en prensa).

⁷⁷ Ximena Jurado (1652): 344.

⁷⁸ Mencionado por Torres (1683): 406.

franciscano, San Luís de Tolosa; también pertenecía a la orden fray Fernando de Illescas, confesor del rey. Laín y Roxas, que deja bien patentes estos vínculos que tanto prestigiaban a su orden, no deja pasar la ocasión para defender a la dinastía de los Trastámara, identificada con conductas poco edificantes por la historiografía posterior: “No es creíble tanta devoción de los reyes de España a la religión franciscana si esta santa sociedad hubiera estado tan relajada como propagan sin crítica las crónicas”⁷⁹. Pero que esa relajación existió en el siglo, y que también fue propia del clero, lo confirma el propio cronista denunciando que “en tan calamitosos tiempos las monjas habían discurrido un arbitrio bastante frívolo para quebrantar su clausura. Salían por los lugares a pedir limosna, se presentaban en las audiencias eclesiásticas y seculares para defender sus pleitos, y aun a la corte del Papa concurrían personalmente solicitando privilegios (...) El tomar posesión de una heredad que compraban o adquirían por donación o por dote de alguna que en sus Monasterios profesase, era bastante motivo para salir de casa y viajar por diversos lugares. Los prelados no podían impedir estas vejaciones porque estaban en uso, y los obispos, los papas y los reyes los disimulaban”⁸⁰. No en vano Nicolás de Biedma, obispo de Jaén, fue en esta época enviado como visitador de las diversas órdenes monásticas por Gregorio XI, con facultad para corregir a los “delincuentes” y reformar *tam in capite quam in membris*⁸¹; pero esta temprana labor de rectificación no tendría grandes repercusiones.

Después de este importante freno fundacional, en el siglo XV se va a experimentar un relanzamiento en el que las oligarquías locales –tanto nobiliarias como eclesiásticas– asumen el papel de patrocinio que hasta ese momento había detentado la Corona. Estas oligarquías urbanas se habían venían consolidando gracias a factores como la instauración del regimiento hereditario desde tiempos de Alfonso XI, lo que les había permitido adueñarse progresivamente del gobierno local⁸². Las “banderías” y colisiones entre linajes urbanos, famosas en el caso de Úbeda y Baeza, no son sino la manifestación del enconado enfrentamiento entre estas familias que poseen el poder político en unas ciudades cada vez mas señorializadas, y que apoyan su capacidad de acción –y de patrocinio monástico llegado el caso– en la propiedad de “donadíos” y de un patrimonio agrario en crecimiento. En paralelo a su protagonismo social y político, este “patriciado” urbano desarrolla una especial

⁷⁹ Laín y Roxas (2012): 97.

⁸⁰ Laín y Roxas (2012): 85.

⁸¹ Mencionado por Laín y Roxas (2012): 94.

⁸² Quesada Quesada (1989): 507.

inquietud por la memoria personal y del linaje familiar, promoviendo fundaciones pías y capillas funerarias que sirvan de destacado enterramiento “en sagrado” –eternizando tras la muerte las diferencias terrenas– y que incluso compensen las acciones poco modélicas llevadas a cabo para alcanzar el poder.

En consecuencia, las fundaciones monásticas, que hasta el momento habían tenido un carácter marcadamente “institucional” al deberse a la iniciativa de los monarcas reinantes y obedecer a una estrategia planificada de cristianización y castellanización del territorio, pasan a convertirse en proyectos “personales” o “familiares” de los linajes locales, subordinados a expresar la piedad y la memoria individuales.

La primera fundación del siglo tiene lugar hacia 1400, cuando Diego Sánchez de Benavides, señor de **Santisteban del Puerto** y señalado entre los aristócratas “mas devotos à nuestro Santo Abito que por estos tiempos, tuvo España”⁸³, funda en la cabeza de su estado y mayorazgo un convento de franciscanos, el único que existirá en la villa durante todo el Antiguo Régimen. En el testamento del señor de Santisteban, que otorga en 1406 tras ser herido por los nazaríes en la batalla de los Collejares –aunque no llega a morir–, manda ser enterrado, en una sepultura ornada con la heráldica familiar⁸⁴, de este “mi **Convento de San Francisco**, que yo hice y edificué, en mi Villa de San Estevan”⁸⁵. El enterramiento de don Diego, sin duda uno de los objetivos de su fundación, inaugura la función de este convento como panteón de la futura casa condal de Santisteban, erigida en 1473, y ducal desde 1738; de hecho, sólo a finales del siglo XVIII comienza a romperse ese vínculo funerario que los señores de Santisteban, desde hace tiempo absentistas de sus dominios jienenses, seguían manteniendo con su enterramiento en este cenobio franciscano⁸⁶. El legado económico del fundador y el empeño de sus hijos y sucesores dará lugar a una capilla mayor “tan sumptuosa, capaz, conforme y bien acabada, que si no es la mejor de quantas tiene esta Provincia, à lo menos, puede decirse, con seguridad, que à ninguna otra, deve conceder ventajas”⁸⁷, y en la que la heráldica familiar tenía un especial protagonismo⁸⁸. El convento se levantaba fuera del núcleo urbano pero escasamente alejado, “distante del èl, poco mas de

⁸³ Ortega (1740): 47.

⁸⁴ Juliá Gómez (1972): 40.

⁸⁵ Ortega (1740): 48.

⁸⁶ Cerezo San Gil (2006): 101.

⁸⁷ Ortega (1740): 48.

⁸⁸ Juliá Gómez (1972): 40.

200 passos”⁸⁹. Los franciscanos de Santisteban tendrán una importante labor pastoral que alcanza todo el Condado, lo que explica que siglos más tarde vean como una amenaza la creación de otro convento seráfico, en este caso de descalzos, en Villacarrillo⁹⁰.

Hacia 1419 consta que Fernán Páez, caballero cordobés propietario de una heredad en Fuente Tétar –al sur de Mengíbar, entonces en el alfoz de Jaén– obtuvo facultad de Martín V para fundar un convento de franciscanos, lo que finalmente no se llevó a cabo⁹¹. Por tanto, en orden cronológico la siguiente fundación en nuestra actual provincia es la del **Convento de San Francisco en Beas de Segura**, hacia 1430. Beas era cabeza de una vicaría de la Orden de Santiago, con lo que se trata del primer convento franciscano en tierras jienenses fuera de la jurisdicción diocesana. Son muy escasas las noticias que tenemos de este cenobio y desconocemos en qué circunstancias y bajo qué patrocinio se funda, pero sí sabemos que en 1512 Diego Fernández de Heredia, caballero hidalgo y alcaide de Chiclana de Segura, se hace con el patronazgo de su capilla mayor⁹². De hecho hasta la fecha de creación es aproximada; aportada por el padre Laguna en su *Memorial*, quien en 1583 estuvo en Beas buscando información sobre los orígenes del convento y sólo halló que “examinando à algunos hombres antiguos, y noticiosos, todos vniformemente contestaban, en que dicho Convento tenia, en la ocasión 150 años de antigüedad, antes màs, que menos”⁹³. El convento franciscano de Beas será el primero de los tres cenobios creados en la villa en tiempos medievales y modernos.

No sólo en las fundaciones que se van a realizar entre los siglos XV y XVII se concreta la predilección de las oligarquías locales hacia la espiritualidad franciscana. Como hemos visto las capillas mayores y secundarias de los conventos y monasterios de la orden se convierten en enterramientos de las familias más importantes de cada ciudad, lo que sustenta económicamente a las comunidades seráficas y convierte sus iglesias y claustros en espacios vinculados al recuerdo de los linajes destacados, sintonizando con la incipiente preocupación por la individualidad y la fama desarrollada en el siglo XV. Especialmente relevante es el caso de la Real Capilla donada por Pedro I a los franciscanos de Jaén y que fue su primera iglesia. En 1431, posiblemente en acción de gracias por la victoria castellana en la

⁸⁹ Ortega (1740): 48.

⁹⁰ Juliá Gómez (1972): 53.

⁹¹ Laín y Roxas (2012): 116.

⁹² Tomado de Serrano Estrella (2008): 85.

⁹³ Ortega (1740): 56.

batalla de la Higuera, Gonzalo de Zúñiga, obispo de Jaén, y Luis Gómez de Guzmán, maestre de la orden de Calatrava, fundan una cofradía nobiliaria bajo la advocación de San Luis de Tolosa en esta capilla, que se convertirá en panteón de los nobles e hidalgos caídos en los combates contra los nazaríes granadinos y asumirá en consecuencia una importante dimensión simbólica como lugar consagrado a la memoria de este estamento privilegiado y de sus hazañas bélicas.

La estrechez de estos vínculos convertirá a la religión franciscana en protagonista ineludible de la espiritualidad, la ritualidad e incluso los acontecimientos políticos relacionados con estas poderosas oligarquías. Así, durante el periodo (1459-1473) en que el condestable Miguel Lucas de Iranzo convierte a Jaén en su residencia e inicia en ella una serie de renovaciones urbanísticas y culturales que preludian el Renacimiento, se observa de forma recurrente la presencia de los monjes de San Francisco: no sólo en los ritos y celebraciones religiosas consuetudinarias, sino en ocasiones excepcionales en las que actúan como embajadores en la corte nazarí de Granada, a la que son enviados para cobrar las parias adeudadas; como padrinos de los hijos de Iranzo –llamados Luis y Luisa en homenaje a San Luis de Tolosa–; o como mediadores en el conflicto entre el condestable y el obispo Alonso Vázquez de Acuña⁹⁴. El favor del que goza la orden lleva al condestable a sufragar la compra de una serie de viviendas colindantes con el monasterio de Santa Clara de Andújar con objeto de ampliarlo. Incluso una vez viuda, Teresa de Torres y Portugal, esposa del condestable, profesará como monja clarisa en Écija.

En esta centuria vuelven a establecerse monasterios de monjas; recordemos que no había habido nuevas fundaciones femeninas en el Alto Guadalquivir desde el asentamiento de las clarisas en Jaén y en Úbeda en el siglo XIII. Es el momento en que aparecen, a pesar de la confusión documental e historiográfica, las noticias más concretas sobre la creación de cenobios de franciscanas en Andújar y en Baeza. Al margen de la venerable antigüedad que se le atribuyó, el origen del **monasterio de Santa Clara de Andújar** –según la documentación que existía en su archivo citada por Torres⁹⁵– estaría en una comunidad de terceras franciscanas –bajo la advocación de Santa Inés– que el obispo Gonzalo de Zúñiga “regulariza” otorgándole la regla de Santa Clara y erigiéndola como monasterio, participando de una dinámica de conversión de beaterios en monasterios que veremos más adelante.

⁹⁴ Serrano Estrella (2008): 97-99.

⁹⁵ Torres (1683): 398-399.

Como esta actuación carecía de la aprobación pontificia, el obispo Zúñiga la solicitó en 1450 a Martín V, siendo concedida, aunque la muerte del papa dejó sin efecto dicha concesión hasta 1474, cuando una bula de Paulo II confirmaba el dictamen de su antecesor. El monasterio se ubica en la parte meridional de la muralla de la ciudad, “frente en distancia poca à su hermoso puente” sobre el Guadalquivir.



Ilustración 8: Baeza, monasterio de San Antonio.
(Fotografía: baezahistoriayfotografia.blogspot.com.es)

También son problemáticos los orígenes de la presencia de las clarisas en **Baeza**; Torres afirma que en principio existió una comunidad de damas pobres en la zona intramuros, ocupando el emplazamiento en el que en 1561 se fundaría el monasterio de la Concepción, y que se remontaría a la conquista castellana.

Pero no es hasta el siglo XV cuando las noticias existentes nos permiten hablar del **monasterio de San Antonio**, traslado en 1493 a su actual ubicación extramuros al levante de la ciudad, ocupando el convento que desde 1409 –alejado el peligro de las *razzias* que habían destruido su primera sede– ocupaban los franciscanos, al quedarse pequeño su cenobio de la ermita de San León. Con el tiempo este emplazamiento extramuros se convertiría “el mas agradable, y alegre, no solo de la Ciudad, mas aun de toda España (...) cuya hermosura cercan vna Parroquia, cinco Conventos, y otras hermitas, que con muchas casas principales, y vezindad hacen frente por todas partes à vn rico, y primoroso triunfo de nuestra Señora, labrado en medio de su campaña”⁹⁶.

En 1487 Juan de Narváez, tesorero de la Iglesia de Jaén, funda junto a la antigua catedral jienense –aproximadamente en la ubicación de la vandelviriana sacristía del actual templo– del monasterio de Santa María de Gracia⁹⁷; de efímera existencia, ya que en 1502 era fusionado con el de Santa Clara, trasladándose a éste sus monjas⁹⁸. Un acontecimiento similar sucede en 1514 cuando la comunidad de terceras de Santa Ana de Andújar se traslada al monasterio de Santa Clara e ingresa en él tomando la regla clarisa; aunque con la diferencia de que este caso no se trata de la unificación de dos congregaciones monásticas sino la “regularización” de un comunidad de beatas al entrar en un monasterio ya constituido.

Durante este periodo la Corona no pierde el contacto con las fundaciones monásticas, siendo al respecto destacados ejemplos las estancias de la reina Isabel la Católica en varios monasterios de clarisas durante las campañas de la guerra de Granada –Úbeda y probablemente Andújar⁹⁹ y Baeza¹⁰⁰–. Esta práctica de utilizar los cenobios como hospedajes regios está estrechamente relacionada con el carácter itinerante de la corte en la España bajomedieval, pero se perpetuará en el tiempo, como sucedió en la visita de Carlos

⁹⁶ Torres (1683): 428.

⁹⁷ Laín y Roxas (2012): 170.

⁹⁸ Serrano Estrella (2008): 116.

⁹⁹ Torres (1683): 403-404.

¹⁰⁰ Torres (1683): 429.

IV a Andalucía en 1795, cuando los conventos franciscanos del trayecto entre Madrid y Sevilla alojaron a numerosos miembros del séquito regio¹⁰¹.

En 1500 Alonso Fernández de Córdoba, señor de Alcaudete y de Montemayor, y su esposa María de Velasco, condesa de Siruela, hacen uso de una bula pontificia concedida el año anterior por Alejandro VI que les faculta para fundar en su señorío de **Alcaudete** el **monasterio de Santa Clara**, de franciscanas. Provisionalmente se establecería en la ermita del Espíritu Santo, junto a la parroquia de Santa María la Mayor, pasando poco después “vn lugar de los principales de la Villa”.

La orientación nobiliaria de este cenobio queda bien clara en la *Chronica* de Torres, que atribuye a los fundadores el deseo de que en su monasterio profesaran “muchas virgenes de su casa, y otras doncellas nobles de toda España”¹⁰²; en efecto, varias parientes de los señores de Alcaudete ingresan en esta fundación, comenzando por Leonor de Montemayor, hermana de Alonso Fernández de Córdoba. No ha de extrañar por tanto que la entrada de la comunidad en la clausura se hiciera “con la ostentación, grandeza, alborozo, y concurso, que à tales personas, y à tan heroyca acción se requería”¹⁰³, ni la grandeza de la fábrica monástica, “hija de la generosidad de tan grandes, y nobles pechos”¹⁰⁴, cuya capilla mayor se convertirá en panteón condal.

Martín de Córdoba y Velasco¹⁰⁵, marqués de Cortes, hermano del conde de Alcaudete y nieto de los fundadores de Santa Clara, construyó, décadas después, una capilla anexa a la iglesia bajo la advocación de San Martín, complementada con un cuarto al que éste se retiró al enviudar para terminar sus días, en un gesto de piedad que emula la de los Austrias

¹⁰¹ Laín y Roxas (2012): 537.

¹⁰² Torres (1683): 110.

¹⁰³ Torres (1683): 431.

¹⁰⁴ Torres (1683): 431.

¹⁰⁵ Martín de Córdoba y Velasco (1520-1604), noble y destacado militar que fue gobernador de Orán y Mazalquivir, gobernador general del reino de Tremecén, dirigiendo varias campañas contra los berberiscos, y mariscal de Navarra, por su matrimonio con la marquesa de Cortes. Entre 1558 y 1561 fue cautivo en Argel, y en 1563 defiende valerosamente la plaza de Mazalquivir, hazaña que lo convertiría en protagonista de *El gallardo español*, de Miguel de Cervantes. Nombrado virrey de Navarra, se vio envuelto en las intrigas de Antonio Pérez. Sepultado en su capilla de San Martín del monasterio de las clarisas, según Torres (1683): 432, el difunto caballero se apareció en la iglesia conventual a un franciscano al terminar una prolongada conversación con una de las monjas, manifestándose como “zelosa guarda de aquel Seminario de virgenes” (no consta que la plática del pobre franciscano, que acabó verdaderamente aterrorizado, fuera un acto deshonesto, pero el fantasma de don Martín apareció “para escarmiento de otros”). Es verdaderamente curioso el caso del monasterio de Santa Clara de Alcaudete, pues en la *Chronica* de Torres -que es prolija a la hora de narrar sucesos inexplicables acontecidos entre los muros conventuales y monásticos- sobresale entre todos los cenobios franciscanos de Jaén por el número de apariciones macabras y fenómenos sobrenaturales que en él suceden.

mayores –recuérdese el retiro del emperador Carlos en Yuste, quien precisamente había dado a los señores de Alcaudete el título de condes en 1529, o el de Felipe II en El Escorial–.



Ilustración 9: Alcaudete, portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara.

La fundación de las clarisas vino acompañada del establecimiento de una corta vicaría de frailes franciscanos para su atención espiritual, establecidos en la ermita de la Magdalena, que inmediatamente se erigirá como **convento de San Francisco**. Este nuevo cenobio se trasladará a ubicación más céntrica, dignificando y engrandeciendo la apariencia exterior de su fábrica con una espaciosa plaza precedente lograda mediante el derribo de varias casas –operación urbanística de ensanche y constitución de espacios de respeto para los edificios más significativos muy propia del urbanismo renacentista–. El patronato de su capilla mayor lo asumirán en 1570 Benito García Calbo de Cáceres, Jurado de la villa y colaborador de la casa condal de **Alcaudete**, y su esposa María de Martos. Décadas después, el patrocinio fundacional de los condes de Alcaudete en la cabeza de su señorío dará lugar en 1590, ostentando el título Francisco de Córdova y Velasco, a la creación del convento de Nuestra Señora de la Encarnación, de carmelitas descalzos.

El desarrollo en los tiempos modernos

El siglo XVI es un periodo de evidente florecimiento urbano, social, económico y cultural en el reino de Jaén. Es cierto que el Quinientos se inicia con el mantenimiento de las violentas disputas que los bandos nobiliarios venían desarrollando en las ciudades, enconadas por la confrontación por el control del poder municipal, la anarquía del reinado de los últimos Trastámaras y por el particular carácter de una sociedad conflictiva, desarrollada en el caldo de cultivo de la dura y amenazadora vida en la frontera. Pero precisamente, la desaparición del reino nazarí de Granada eliminó la tensión bélica de la “banda” del Alto Guadalquivir y favoreció con la recién estrenada situación de paz un notable despegue económico y una consolidación del orden. El restablecimiento de la autoridad real, con medidas como el funcionamiento de la Santa Hermandad, encargada de combatir tanto a la delincuencia como a las fuerzas que limitaban el poder de la Corona; la reorganización de los concejos municipales, en aras de vincularlos estrechamente a la autoridad de los reyes; y el decidido objetivo de la Monarquía moderna –iniciada con los Reyes Católicos– de evitar la intromisión de la nobleza en los asuntos políticos, sin por ello revocar sus privilegios estamentales, son las coordinadas políticas que aseguran la estabilidad del periodo. El mismo empeño de la Corona por hacer valer su autoridad en

todos los sectores y realidades del país es el que desencadena la política religiosa de los Reyes Católicos, con los objetivos prioritarios de acabar con la poco ejemplarizante anarquía vivida por el estamento clerical en aras de una mayor preocupación por los asuntos espirituales.

Este reinado de los Reyes Católicos marca la transición entre la depresión bajomedieval y la señalada expansión del siglo XVI. Es un siglo de aumento demográfico, con el consecuente estímulo y desarrollo de los sectores productivos –en especial el agroganadero–, de escasas tensiones sociales, y de gran dinamismo en las inquietudes intelectuales, artísticas y espirituales –estas últimas bajo la estricta ortodoxia que imponen las jerarquías eclesiásticas y políticas–. En esta época el reino de Jaén presenta un carácter marcadamente urbano, con unas ciudades potentes que incrementan su población a un ritmo superior a la media del resto de Castilla y que en consecuencia son de los más apetecibles para la implantación de fundaciones mendicantes. Canalizada su impulsividad por la autoridad regia, las minorías privilegiadas urbanas manifiestan su presencia y protagonismo en el ámbito urbano a través de la arquitectura palaciega y del patrocinio de fundaciones religiosas, instrumentos ineludibles para la necesaria pervivencia de la memoria individual y familiar que se plantean.

La renovación de la Iglesia española que comienzan los Reyes Católicos –a la larga antídoto frente a la Reforma protestante en nuestro país– inaugura un largo periodo de esplendor y protagonismo para la religiosidad en España que alcanza a todos los grupos sociales y que obviamente también repercute en la explosión fundacional del siglo XVI, alimentada y estimulada igualmente por el impacto del Concilio de Trento y de la Contrarreforma que alargan esta eclosión monástica hasta las primeras décadas del siglo XVII. La misma renovación eclesiástica es la que provoca un capítulo trascendental para la historia de la orden franciscana como es la definitiva consolidación de la división de los Frailes Menores en observantes y conventuales, el progresivo paso de todos los cenobios de los segundos a manos de los primeros y por último la extinción del conventualismo en España.

Acontecimientos que no serán las únicas escisiones dentro del franciscanismo, ya que las crisis y la renovación de la espiritualidad que se dan en el catolicismo durante el siglo XVI generan sucesivos movimientos de reforma en las órdenes monásticas –no exentos de tensiones en sus orígenes– que también afectan a la orden franciscana a pesar de la

estabilidad que se había vislumbrado con el triunfo de la Observancia. Son los casos de la reforma capuchina, que se hace presente en la década de 1620 en varios puntos de la diócesis jienense y de la abadía *vere nullius* alcalaína; así como de la reforma descalza y del movimiento recoleto —éste no completamente separado de la Observancia— que buscarán la forma de materializar fundaciones alternativas a la rama observante principal de la que se originan. La consecuencia es la multiplicación de las fundaciones monásticas en la actual provincia de Jaén, que afecta a todas las órdenes y en especial a las reformadas, pero en la que se aprecia el indiscutible liderazgo del franciscanismo, y que provocan que el territorio jienense estuviera durante el Antiguo Régimen —junto a Valladolid, Córdoba y Sevilla— a la cabeza en implantación conventual de toda España¹⁰⁶.

Toda esta espectacular expansión fundacional comienza a dar síntomas claros de agotamiento en las primeras décadas del siglo XVII, convertidos en un claro freno en la segunda mitad de la centuria. La crisis económica que afecta al reino de Jaén paralizó la creación de nuevos conventos y monasterios no sólo por la ausencia de iniciativas fundacionales acompañadas de las rentas suficientes, sino por las severas dificultades para sostener económicamente en el tiempo los cenobios. La negativa del veinticuatro Alonso de la Peñuela en 1594 a la creación de un nuevo convento de dominicos en Úbeda, argumentando que “sería nueva carga a los vecinos”¹⁰⁷ es expresiva de esta situación, así como la afirmación del hispanista Joseph Pérez recordando que “toda comunidad nueva implica una pérdida para las que ya existen”¹⁰⁸. El exceso y la saturación de conventos y monasterios empiezan a identificarse en los discursos de arbitristas y economistas como factor de peso en la crisis de los reinos hispánicos, haciéndose valer la necesidad de limitar la creación de nuevas fundaciones¹⁰⁹. En paralelo, no hay que olvidar en qué medida esa misma crisis fomentó las vocaciones religiosas; no sólo la evidente y omnipresente espiritualidad de la época estimulaba el ingreso en religión; también el humano intento de evadir las miserias terrenas acogiéndose a unos votos monásticos de los que se esperaba que, además de librar a los religiosos del grupo de los pecheros, aseguraran la caridad del pueblo cristiano.

¹⁰⁶ Atienza López (2008): 43.

¹⁰⁷ Ruiz Prieto (1906): 252-253.

¹⁰⁸ Pérez (2015): 63.

¹⁰⁹ Atienza López (2008): 63-69.

La consecuencia más evidente fue la superpoblación de los conventos y monasterios jienenses, muy por encima de lo que sus rentas permitían, obligando a muchos religiosos a salir para mendigar con demasiada frecuencia, o incluso a actividades fraudulentas como el contrabando de tabaco, casos puntuales que según Cuenca Toribio “rara vez traspasaron las fronteras de la picaresca, pero que representaban indudablemente un atentado a la moral social a la que cada vez era más sensible la clase dirigente”¹¹⁰, sobre todo ya en los tiempos de la Ilustración. Muy significativo al respecto es el informe que el obispo fray Benito Marín eleva en 1764 a la nunciatura apostólica en España, en el que se evidenciaba que sólo un tercio del elevado número de cenobios existentes en la diócesis de Jaén disponía de las rentas necesarias para su sostenibilidad¹¹¹. En paralelo, la crítica ilustrada incrementa su visión peyorativa del fenómeno monástico, al que ataca por su voracidad, su improductividad y su pensamiento reaccionario que contribuye al mantenimiento de una religiosidad considerada anticuada y rayana en la superstición, y que se quería racionalizar y pulir. Se estaban sentado las bases para la Desamortización liberal de 1836, golpe certero y definitivo para la mayor parte de los cenobios jienenses, recibido tras los severos embates de la invasión napoleónica y de la legislación sobre los regulares del Trienio Liberal.

La iniciativa fundacional de los Concejos

El manifiesto interés de varios concejos jienenses por la creación de conventos en sus ciudades y villas, que les mueve a llamar directamente a una orden monástica –en nuestro caso la franciscana– revela de forma evidente el prestigio y la importancia que las fundaciones conventuales aportaban a los núcleos urbanos del Antiguo Régimen. Elementos imprescindibles en las corografías de la época, en las que evidenciaban la calidad y el estatus de los lugares en los que se asentaban, conventos y monasterios constituían como sabemos “la corona de la ciudad”¹¹²; y el empeño por materializar su fundación con éxito podía incluso limar las tensiones sociales entre sus habitantes al embarcarlos en un proyecto común, amén de “evitar la “evasión” de estipendios”¹¹³ que las mandas testamentarias y la

¹¹⁰ Citado por Olivares Moreno (1998): 308.

¹¹¹ Martínez Rojas (1999): 129.

¹¹² Braunfels (1975):214.

¹¹³ Rueda Jándula (1991): 241.

devoción de los moradores de estas poblaciones destinaban a cenobios existentes en otras localidades.

Así mismo se consideraba incontestable la protección que las comunidades monásticas otorgaban a las poblaciones en las que se asentaban y que las favorecían, contribuyendo a defenderlas y “exorcizarlas” de los malignos ataques de epidemias y fenómenos adversos. Significativo exponente de esta mentalidad lo encontramos en el relato de la *Chronica* de Torres de una terrible tormenta propiciada por el mismo Infierno y que amenazaba la destrucción de Andújar. Las oraciones de las clarisas y la protección de Nuestra Señora de la Cabeza habrían salvado a la ciudad de esta amenaza, como temerosos gritaron los frustrados y temerosos demonios: “Agradecedle à la Serrana, y à las locas de junto al río”¹¹⁴. Relato muy similar al que el mismo cronista señala sobre la “vtilidad” de los franciscanos de Porcuna, que con sus oraciones alejaron otra “diabólica” tormenta que asolaba la villa; incluyendo advertencia similar de los malignos demonios “Agradeceldo (sic) à los frayles de San Francisco, que por ellos no os destruimos”¹¹⁵.

Por ello no debe extrañarnos no sólo la frecuencia con la que los Concejos dan su beneplácito a las órdenes que quieren asentarse en sus ciudades –*placet* que empieza a negarse en el Seiscientos, ante la saturación conventual en algunas de ellas con el consecuente lastre económico, que redundaba en las arcas de la municipalidad de la que se esperaba el socorro económico a las comunidades necesitadas–, sino la iniciativa fundacional concejil que observamos precisamente en aquellas villas y ciudades de menor tamaño, carentes de fundaciones monásticas, ya que de forma habitual las órdenes religiosas escogían para asentarse núcleos urbanos en los que era más fácil el sustento económico –mayor disponibilidad de limosnas y de trato con burgueses y aristócratas desprendidos– y el espiritual, con una clerecía mejor formada –lo que explica la especial predilección de las órdenes religiosas por Baeza y Jaén–. Al respecto, los franciscanos, ya de por sí caracterizados por su vocación popular, van a manifestar una significativa disponibilidad a asentarse en la población que los reclame, sea del rango que sea, completando con ello una presencia en la geografía jienense que no tiene parangón en otras órdenes.

¹¹⁴ Torres (1683): 398.

¹¹⁵ Torres (1683): 163.



Ilustración 10: Nuestra Señora de la Peña, titular del desaparecido convento franciscano de Segura de la Sierra, hoy en la iglesia de Santa María del Collado

“Extramuros (...) como vna tercera parte de legua” de Segura de la Sierra existía desde tiempos medievales una ermita dedicada a la Virgen de la Peña, erigida en el lugar en que según la tradición un labrador habría encontrado esta imagen mariana que aún se conserva y que durante largo tiempo se consolidó como referente devocional en la zona, “vniversal remedio, en todas las aflicciones, y necesidades, no solo de los Habitadores de aquel pueblo, y de sus comarcanos, sino es tambien de los mas distantes, y remotos”. Con objeto de cuidar la ermita –situada como señalábamos en un paraje rural a relativa distancia de la villa– y mantener en ella debidamente el culto mariano, el concejo de **Segura de la Sierra** determinó en 1531 solicitar a la Corona permiso para crear un convento de franciscanos “para que assi tuviesse, la Celestial Señora, Capellanes, y sirvientes, que de dia, y de noche, le estuviessen asistiendo, escusando, de esta forma, el mas leve, irreverente descuydo”¹¹⁶. .

La fundación se verificó en el siguiente año de 1532, dando inicio al **convento de Nuestra Señora de la Peña**, que durante su existencia estuvo llamado a ser un importante centro devocional e institucional de la Sierra de Segura; así, en él se reunieron en 1580 los procuradores de las villas de la comarca para elaborar las *Ordenanzas del Común de la villa de Segura y su tierra*, que serían aprobadas un año después por Felipe II.

Las primeras noticias documentales del **convento de San Francisco de Alcalá la Real** son de 1545, desconociéndose tanto la fecha exacta de su fundación como la identidad de sus impulsores, aunque el mantenimiento de la veneración local a San Sebastián, en cuya ermita se asentaron, por parte del Concejo, nos permite lanzar la hipótesis de que esta institución patrocinara el nuevo cenobio. La ermita de San Sebastián era originariamente una torre de refuerzo de las defensas de la ciudad que se convirtió después en lugar de culto bajo la advocación del célebre mártir en el último tercio del siglo XV; la tradición le atribuía la victoria de las tropas cristianas alcalaínas frente a los nazaríes en Charilla, acaecida en 1468; al respecto se afirmaba que el santo había aparecido y participado en la batalla a caballo, de forma análoga a las intervenciones milagrosas atribuidas a Santiago Apóstol en Clavijo, San Millán en Simancas o San Isidoro de Sevilla en Baeza. El papel asignado a San Sebastián como abogado contra la peste mantendría viva la devoción local al santo, como testimonian las actas capitulares¹¹⁷ de 14 de junio de 1531, en las que no se menciona la

¹¹⁶ Ortega (1740): 185.

¹¹⁷ <http://pacomartinrosales.blogspot.com.es/2014/01/leyenda-de-san-sebastian.html>

presencia de los franciscanos en la ermita, por lo que hemos de deducir que el convento aún no existía.

La primitiva ermita de San Sebastián venía aglutinando desde los últimos años del Medievo la expansión urbanística de la ciudad, provocada por la intensa presión demográfica sobre la *acrópolis* de la Mota y favorecida por el alejamiento del peligro fronterizo ante el avance de las tropas castellanas sobre Granada. El convento acabó convirtiéndose en el centro del arrabal septentrional del llamado Barrio Nuevo, al nordeste del cerro de la Mota, y sin duda se benefició del trasiego económico derivado de las tabernas y posadas allí ubicadas –a pesar de la contrapartida que supuso, en los primeros momentos de su fundación, la convivencia con la mancebía existente junto a la antigua ermita de San Sebastián–. Sin embargo, la progresivo crecimiento de Alcalá hacia el Llanillo –buscando “lo llano” en oposición a la complicada orografía del cerro– acabó marginando de la expansión el arrabal de San Francisco, de forma que en 1683 el convento se había quedado “en mucho retiro, y con vezindad muy corta, por haberse baxado todo el concurso a vn llano de la falda de la fortaleza, donde se ha edificado gran numero de habitaciones”¹¹⁸. En esa misma fecha tenían el patronato de la capilla mayor Benito López de Gamboa y su esposa Beatriz de Heraso.

Previo al asentamiento de los franciscanos en **Alcalá la Real** fue el de los terceros regulares de San Francisco de la Penitencia, que en 1506 llegan a la ciudad abacial y negocian con el concejo su establecimiento, originando lo que será la única fundación masculina de los franciscanos terceros regulares en el territorio de la actual provincia de Jaén, el **convento de Nuestra Señora de Consolación**. La comunidad alcalaína de terceros tuvo como primera sede la ermita de San Marcos, todavía en una situación de cierta irregularidad pues ésta no se consagró al culto hasta 1529. Poco después, en 1536, los hermanos de la Penitencia se trasladarán al que será su convento definitivo¹¹⁹, en una acertadísima ubicación en el Llanillo, el área de expansión urbana que como sabemos se consolidará rotundamente en el Barroco. Ello explica la magnificencia que alcanzará, a pesar de su dilatadísimo proceso constructivo, el templo de Consolación, que desde la invasión francesa que primero desalojó y luego destruyó la Iglesia Mayor de la Mota se convertirá en

¹¹⁸ Torres (1683): 128.

¹¹⁹ Guarda Castellano (1916): 213-214.

sede de la Abadía *vere nullius* –tras su extinción quedará como mera parroquia de Santa María– y en lugar de culto de la Virgen de las Mercedes, patrona de Alcalá.

La iniciativa de los habitantes de **Linares** –que aún no habían conseguido su independencia del alfoz de Baeza, obtenida en 1565– dio lugar a la fundación en 1554 del **convento de San Francisco**, que se asentó en una ermita existente dedicada a San Antonio Abad, a la vista del camino de Madrid y ubicada en las afueras del núcleo urbano; aunque un documento del Archivo General de Simancas¹²⁰ adelanta su creación a 1534. Su primera trayectoria fue efímera, ya que en 1564 el cenobio es abandonado, probablemente por la insalubridad de su emplazamiento, una cañada a la que confluían diversas corrientes de agua. En 1573 el capítulo de la orden celebrado en Sevilla decretó ocupar de nuevo el convento linarense, que volvería a presentar los problemas higiénico-sanitarios que causaron su abandono; de hecho, la comunidad pidió al concejo de la villa el traslado a otra ubicación, a lo que los munícipes se negaron rotundamente en 1612, aunque comprometiéndose a contribuir en la mejora del cenobio.

No obstante los problemas que se derivaran de lo insano del emplazamiento los compensaba con creces la estratégica ubicación de Linares, “garganta por donde se comunican ambas Andaluzias con la Corte, y toda España”¹²¹, por lo que el tráfico de viajeros tan cercano a los muros del convento lo surtió de numerosos devotos y limosnas. Así mismo, el radio de acción pastoral de los franciscanos de Linares no se limitaba ni a la villa ni al camino de Madrid, sino que alcanzaba las áreas rurales de Vilches y de Sierra Morena, al norte de la villa, vinculada a la conmemoración religiosa de la batalla de las Navas de Tolosa¹²². El panorama conventual de la villa de Linares durante el Antiguo Régimen se completaba con el monasterio de dominicas de San Juan de la Penitencia () y con el convento-hospital de la Inmaculada Concepción, de la orden de San Juan de Dios (). FECHAS

La iniciativa del concejo es la que promueve la creación del **convento de San Francisco de Martos** en 1573, con lo que se completa la implantación del franciscanismo en todas las jurisdicciones eclesiásticas de la actual provincia de Jaén. La villa de Martos, cabeza de un partido de la Orden de Calatrava, solicita a Felipe II –como maestro de este instituto de caballería– la creación de un convento de religiosos en 1572, aunque en origen la

¹²⁰ Bravo Garrido (2008): 63.

¹²¹ Torres (1683): 130.

¹²² Torres (1683): 132.

congregación elegida fue la de los carmelitas descalzos, cuyo proyecto fundacional fracasó bien “por la poca disposición del pueblo para lograr en su intento un éxito favorable a su Reforma”, como afirma Laín y Roxas¹²³, o bien por el sometimiento impuesto a la jurisdicción de la Orden de Calatrava, como reflexiona López Molina¹²⁴. Se repite en Martos la dinámica de asentamiento de la comunidad en una ermita ya existente, en este caso bajo la advocación de Santa Ana. Como promotor del convento, el concejo obtendrá el patronato de la capilla mayor. El cenobio de Martos es otro ejemplo de irradiación de una acción pastoral de los franciscanos que trasciende los límites urbanos y alcanza la comarca circundante; así, Torres cita la devoción existente a San Francisco en Torredonjimeno –villa del partido de Martos– y extendida desde este convento, valiéndose del relato de un suceso milagroso allí acontecido¹²⁵.

La fundación del **convento de Santiago** en **Porcuna** también fue promovida por el concejo municipal en 1612, que como en el caso de Martos solicitó el permiso a la Corona por encontrarse la villa en el mismo partido de la Orden de Calatrava. La orden ya era conocida en la localidad, pues según consta en visita efectuada por la orden de Calatrava a la ermita de la Vera Cruz de la villa –devoción por otro lado tan cara a los seráficos– ésta era atendida por un fraile del “hábito de San Francisco”¹²⁶.

La primera ubicación prevista para los franciscanos era la ermita de Nuestra Señora de Alharilla, la devoción mariana más importante de la villa, “distante media legua” de Porcuna; pero al año siguiente, “padeciendo grandes incomodidades, causadas de lo destemplado del sitio” –a lo que sin duda se añadió la conveniencia de integrar la nueva fundación conventual en el núcleo urbano– se trasladan a la ermita de Santiago, que en pocos años se reconstruiría y convertiría en uno “de los pulidos templos de la comarca”¹²⁷. Otras dos órdenes religiosas se instalan en Porcuna en estos siglos: las dominicas, en el

¹²³ Laín y Roxas (2012): 519.

¹²⁴ López Molina (1996): 139.

¹²⁵ “estando Miercoles veinte y tres de Octubre, del año de mil quinientos y ochenta y cinco Iuan Serrano, Empedrador, en casa de Antonio Lopez, Francès, dentro de vn poço profundo, limpiándolo, porque no tenia agua; yà que se quiso salir con vna luz en la mano, el dicho poço se hundiò sobre èl, el qual estuuò hasta las diez del dia lueues enterrado, aunque viuo; fueron a scarlo muchos hombres; oyeronlo hablar, y dar voces; tuuieronlo por milagro, y trabajando hallaron sobre èl gran cantidad de piedra, y tierra; y alla à las cinco de la tarde lo descubrieron, y lo hallaron en medio del poço en el suelo, sin auer concavidad alguna alrededor con la luz ardiendo, los pies fixos, y con el sombrero en la cabeça, sin auerse lastimado. Y preguntado, respondió, auersele aparecido N.S.P.S. Francisco hablandole aquel tiempo, y que en èl le auia consolado”. Torres (1683): 146-147.

¹²⁶ Recuerda Burgos (2014): 267.

¹²⁷ Torres (1683): 162.

monasterio de la Inmaculada Concepción () y los hospitalarios de San Juan de Dios, en el convento-hospital de la Vera Cruz () FECHAS.

En 1626, el concejo y los vecinos de Villacarrillo solicitaron la creación de una comunidad de franciscanos para atender el culto de la ermita del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, venerado santuario que había sido reconstruido en 1612 y que se encontraba en plena eclosión pietista gracias a la espiritualidad de la Contrarreforma. La devoción al Santo Cristo de Villacarrillo era de origen medieval, vinculada en sus orígenes con la conmemoración del legendario Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa, tan difundida en la zona tras la conquista castellana; como señala el cronista franciscano. La falta de licencia diocesana y la oposición tanto de la comunidad de San Francisco de Santisteban del Puerto como del clero secular de la villa –en ambos casos por el recelo ante un convento que colisionaría con sus respectivos intereses e invadiría sus áreas de influencia– impidieron, no obstante, la consolidación de la fundación, y provocaron la tumultuosa expulsión de los frailes que ya se habían establecido en la ermita¹²⁸.

El Concejo hubo de perseverar en el intento en tres ocasiones más, en 1658, en 1662, con los observantes, y finalmente en 1667, lográndose en ese momento la definitiva sanción favorable de la Corona, del obispado de Jaén y del arzobispado de Toledo, a cuya jurisdicción temporal pertenecía Villacarrillo. Es entonces cuando se establecen los franciscanos descalzos de la Provincia de San Pedro de Alcántara, después de barajar a los capuchinos.

Todas estas complicaciones testimonian tanto los conflictos de intereses de jurisdicciones y agentes diversos que las fundaciones monásticas debían armonizar para materializarse –en este caso el concejo, el clero secular, las Cortes, la Corona, los observantes, los conventuales, la diócesis de Jaén y la archidiócesis de Toledo–, como las objeciones que en un Estado saturado de conventos y monasterios despertaba la creación de nuevos cenobios a los que se atribuía “el menoscavo del Real Patrimonio”¹²⁹, lo que obligó al concejo de Villacarrillo a argumentar con vehemencia la sostenibilidad económica del nuevo convento “por estar rodeados de una comarca rica y bien poblada, suficiente para sufragar con sus limosnas a la nueva fundación”¹³⁰. Una afirmación que no puede ser más opuesta a la sostenida por el clero secular de la villa, que décadas antes al expulsar a los

¹²⁸ Olivares Moreno (1998): 344.

¹²⁹ García Alcaraz (1761): 44.

¹³⁰ Citado por Olivares Moreno (1998): 131.

primeros frailes había afirmado que los vecinos eran “gente muy pobre y necesitada de manera que sería imposible poder sustentar ningún convento en ella”¹³¹.

Circunstancias que bien podían abortar un establecimiento monástico, como sucede a los mismos franciscanos descalzos de San Pedro de Alcántara cuando intentaron en 1670, a petición de la villa de Huelma, fundar en el santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta, y en Quesada; ambos conventos vetados por los respectivos prelados diocesanos –Fernández de Campo, obispo de Jaén, y el cardenal Aragón, arzobispo de Toledo¹³²—. Como hemos señalado, la creación del **convento del Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Villacarrillo** vino a coincidir con el apogeo de la devoción a la sagrada imagen, con lo que la comunidad de descalzos pasó a gestionar las limosnas que ésta recibía¹³³.

Aunque la iniciativa de la fundación de Villacarrillo es anterior, el primer cenobio de franciscanos descalzos que se crea en la diócesis de Jaén fue el **convento del Santo Cristo de la Vera Cruz de Lopera**, en el partido de Martos de la Orden de Calatrava. La presencia de los descalzos en la cercana villa cordobesa de Cañete de las Torres estimuló al Concejo y habitantes de Lopera a demandar la creación de un convento de la misma congregación. “Juntòse la Villa Capitularmente, y despachò sus Comissarios à la Provincia, pidiendo Religiosos, y dandonos en la fundación muy religiosas, y decentes Capitulaciones”¹³⁴. Una vez obtenida la licencia en las Cortes de Castilla, y refrendada por Felipe IV como gran maestre calatravo, los franciscanos descalzos tomaron posesión en 1631 de la ermita de la Magdalena, ubicada en el camino a Jaén, y en la que tenía su sede “vna Cofradia de la Vera-Cruz, por vna milagrossisima Imagen de vn Santo Christo, de cuya piedad estava toda aquella Comarca mvy beneficiada”¹³⁵, advocación que adoptará el convento.

Sin embargo, un conflicto de carácter jurisdiccional entre los franciscanos descalzos y la diócesis de Jaén paralizará la fundación. Al crearse en ausencia del prelado –el cardenal Moscoso y Sandoval, que se encontraba en Roma– el vicario general Eugenio de Chirivoga, encargado del gobierno de la diócesis, se opuso a la fundación loperana aduciendo la falta de la preceptiva licencia eclesiástica del obispo, por lo que obligó al desalojo del convento.

¹³¹ Citado por Olivares Moreno (1998): 344.

¹³² García Alcaraz (1761): 87. Un estudio sobre estas y otras fundaciones franciscanas frustradas o efímeras en época moderna lo realiza Atienza López (2014): 189-209.

¹³³ El arraigo de la devoción franciscanista en Villacarrillo, que además gestionaba el culto al veneradísimo Cristo de la Vera Cruz, el elevado porcentaje de mortajas con hábito de la orden franciscana registradas en los testamentos de los vecinos de la villa, que asciende a un 91%. Olivares Moreno (1998): 434.

¹³⁴ Jesús María (1724): 616.

¹³⁵ Jesús María (1724): 617.

Se inició un litigio en el que los franciscanos descalzos argumentaron, con el apoyo del Real Consejo, que la licencia refrendada por el rey era suficiente para la fundación, al formar parte Lopera de la jurisdicción calatrava, por lo que volvieron a la ermita de la Magdalena, mientras que el cardenal Moscoso, ya a la vuelta de Roma, mantenía la exigencia de la licencia episcopal.

La resolución del conflicto llega en 1634, materializándose de una forma tan ceremoniosa como exigían un litigio de este tipo y la propia mentalidad barroca del momento: el cardenal concedía la licencia y los frailes abandonarían su convento por una puerta para, inmediatamente después, volver a entrar por otra y tomar de nuevo posesión de su casa, ya legitimada por la autoridad diocesana. De todas formas, en 1642 los franciscanos descalzos trasladarían el convento a una ubicación más cercana a la villa, aún manteniéndose junto al camino de Jaén, sin duda para facilitar que fuera más frecuentado tanto por los loperanos como por los viajeros; las obras de su nuevo templo finalizarán en 1702. CUANTOS HAY

La iniciativa fundacional de las oligarquías urbanas y eclesiásticas

Ya sabemos que el desarrollo de una mentalidad individualista en los estamentos privilegiados, motivado por factores como los enfrentamientos y banderías entre linajes en la Baja Edad Media o el arraigo de ideales humanistas como la búsqueda –y exhibición– de la virtud y la fama propias condujeron a nobles y oligarcas a perpetuar su memoria mediante la construcción de edificios palaciegos y el patrocinio de una obra piadosa, que además garantizaran la salvación de su alma y la morada definitiva para sus restos. La forma más habitual era una capilla funeraria en una de las parroquias o conventos ya existentes, en ocasiones la mayor del templo, dando lugar a majestuosos espacios como las capillas mayores de los conventos franciscanos de Jaén y Baeza, patrocinados por los condes de Torralba y los Benavides respectivamente. Pero aquellos linajes con las rentas y el empeño precisos, alentados por la intensa espiritualidad del momento, podían embarcarse en un proyecto más ambicioso, la fundación de un nuevo cenobio. Además de un notorio espacio de proyección de su grandeza, cuando se creaba un monasterio femenino éste ofrecía además la oportunidad de asegurar destino seguro y digno para aquellas doncellas de la

familia que no contrajeran matrimonio, funcionalidad que se sumaba al eterno agradecimiento de la comunidad religiosa que con sus oraciones velaría por las almas de los finados de la familia.

Estos factores explican el protagonismo fundacional de la nobleza local, que tendrá a los franciscanos como religión predilecta. El estamento nobiliario jienense es, en su mayoría, de menor rango que las grandes casas asentadas en Sevilla y Córdoba, y se asienta especialmente en las ciudades, que van a ser el escenario de sus fundaciones monásticas. Descendientes en su mayoría de los hidalgos de los belicosos tiempos medievales y fronterizos, llevan a cabo una dinámica fundacional que continúa la de la Corona en la Edad Media y la de nobleza –caso de los condes de Santisteban y de Alcaudete– en el siglo XV. A su lado, el alto clero local, prelados y canónigos de las catedrales y colegiatas de la diócesis, a los que además de sus inquietudes espirituales mueven unos deseos de perpetuación de la memoria propios de los linajes a los que pertenecen.

En **Baeza**, año de 1560, el matrimonio formado por Gonzalo Messía y Elvira Bravo, “Caualleros ilustres de la dicha Ciudad”, funda el **monasterio de la Inmaculada Concepción** que establecen en sus casas principales, sitas intramuros en la collación de San Juan Bautista, y a las que se habían incorporado los restos del primer monasterio de franciscanas que hubo en la ciudad. La devoción a la Inmaculada que profesaban los fundadores les movió a escoger para su fundación a la orden de franciscanas concepcionistas, pero fueron finalmente franciscanas clarisas de la regla urbanista las que ocuparon el cenobio, vistiendo no obstante escapulario azul con la imagen de la Purísima y dedicándose a esta advocación el monasterio. Como señalábamos, la donación de las casas principales de los fundadores permitió a las monjas establecerse en el núcleo urbano intramuros, pero la contracción demográfica experimentada por Baeza a lo largo del siglo XVII –que consolidó la expansión urbana extramuros frente a las collaciones del recinto amurallado, las más afectadas por la pérdida de población– convertiría esta antaño céntrica ubicación en excéntrica, como señala Torres: “El sitio del dicho Monasterio, aunque està algo retirado, es vno de los principales de toda la Ciudad”¹³⁶.

Una nueva fundación seráfica llega a **Alcaudete** en 1577, casi ocho décadas después del patrocinio señorial que originó el monasterio de Santa Clara y el convento de San Francisco. Se trata del **monasterio de Jesús María**, fundado por Leonor e Isabel de la Tuvilla,

¹³⁶ Torres (1683): 469.

hijas de Alonso de la Tuvilla y Leonor de Martos, consideradas “personas principales de aquella Republica”¹³⁷, quienes profesaron en él como sor Leonor de San Pablo y sor Isabel de San Pedro; para Serrano Estrella, se trataría de un beaterio regularizado¹³⁸, fenómeno que se dio con cierta frecuencia durante el episcopado de Francisco Sarmiento de Mendoza. A pesar de la mencionada existencia de un convento franciscano en la villa, vinculado al ya existente monasterio de Santa Clara, la nueva comunidad quedó bajo la jurisdicción del obispado de Jaén; lo que nos hace pensar que probablemente Jesús María surgiera como alternativa frente al carácter elitista y nobiliario de las dos fundaciones condales. El patronato de la capilla mayor quedó vinculado al linaje de las fundadoras. CUANTOS HAY

Fernando de Ortega y Vallejo, racionero de la catedral de Jaén y beneficiado de la parroquia de Castillo de Locubín utilizará sus propias casas en **Martos** para fundar el **monasterio de Santa Cruz**. En su escritura de donación de bienes urbanos y rústicos para el mantenimiento del cenobio se testimonia de forma evidente una de las intencionalidades que animaban a la creación de este tipo de fundaciones: el eterno sufragio por el alma del fundador y de sus deudos. Así las monjas se obligaban “a hacer decir todos los días de fiesta un responso cantado con su oración por el alma de dicho fundador y de sus difuntos. Y todos los años en el día de Todos los Santos y en el día de todos los difuntos se cante una vigilia, misa cantada y sermón por su ánima y la de sus difuntos”; compromiso que se completaba con una serie de misas rezadas con las mismas intenciones que habían de celebrarse en una ermita rural incluida en una de las fincas donadas a la comunidad¹³⁹.

La licencia real se obtuvo en 1592, llevándose a cabo la fundación en 1594. Pocas modificaciones arquitectónicas se tuvieron que hacer al edificio, lo que corrobora la tantas veces expuesta versatilidad de la arquitectura monástica en sus espacios utilitarios. La céntrica ubicación de las casas del racionero Ortega, en la plaza mayor de Martos, epicentro cívico y devocional de la villa –junto a las casas de cabildo, la parroquia mayor de Santa Marta y la capilla de Jesús Nazareno–, redundaría en que siempre estuviera “assisitido este Templo”; también “por auer siempre en èl de las señoras de mas ilustre sangre de aquella tierra”¹⁴⁰. Con esta fundación se completaba, dos décadas después de la fundación de San Francisco, promovida por el concejo, la presencia franciscana en Martos; un año después se

¹³⁷ Torres (1683): 914

¹³⁸ Serrano Estrella (2008): 120.

¹³⁹ López Molina (1996): 143-144.

¹⁴⁰ Torres (1683): 474.

crearía, a escasa distancia de las casas de cabildo, el monasterio de la Santísima Trinidad, de monjas trinitarias; y en 1586 el hospital de San Juan de Dios, atendido por los hermanos hospitalarios de esta orden.

En 1592 el licenciado Gonzalo Ramírez de Molina, canónigo de la catedral de **Baeza**, funda en esa ciudad el **convento de San Buenaventura**, el segundo cenobio de los frailes franciscanos –en este caso recoletos– en la ciudad, “complementario, afirmaríamos, del convento-casa grande”¹⁴¹ en palabras de Rodríguez Moñino. Establecido a cierta distancia del núcleo urbano, ocupando la “casa de campo, jardín, agua y dilatada huerta”¹⁴² que el eclesiástico donó a tal fin, esta amena y retirada ubicación no debería hacernos pensar en un completo y eremítico aislamiento de estos frailes, ya que se encontraba estratégicamente situado en las inmediaciones del camino que conducía desde Baeza al Santuario de la Yedra, en pleno apogeo en los siglos XVI y XVII, consagrado como epicentro devocional de la ciudad y venerado su Santo Cristo como “Ymagen devotíssima (...) por cuyo medio ha hecho Dios patentísimos milagros”¹⁴³ –cuyo culto estaba muy vinculado desde sus orígenes a la propia orden franciscana, como veremos–.

El convento de San Buenaventura se convirtió en estación obligada de las peregrinaciones individuales y colectivas al Santuario, con las que los franciscanos se identificaron y que estimularon, por ejemplo con la construcción de un Vía Crucis desde Baeza al cenobio o participando en los traslados del Santo Cristo a la ciudad, en los que la comunidad “de tiempo inmemorial” salía “a cierto sitio del camino inmediato a su convento a hacer rogativas”¹⁴⁴. La extensa colección de reliquias con la que contaba la iglesia conventual contribuyó sin duda a incrementar la atracción devocional de San Buenaventura¹⁴⁵. La consecuencia de este tránsito de devotos del Santo Cristo de la Yedra y de la vinculación de los frailes del convento con su fervor fue disponer de generosas y

¹⁴¹ Rodríguez-Moñino Soriano (2000): 303.

¹⁴² Torres (1683): 154.

¹⁴³ Calderón (1618) en Manchón Gómez (2011): 92

¹⁴⁴ Acta capitular del Concejo de Baeza de 8 de abril de 1773, citada en Rodríguez-Moñino Soriano (2000): 305.

¹⁴⁵ Torres (1683): 154, menciona las siguientes: “vn pedaço de *Lignum Crucis* (...) vn fragmento de la cabeça de vna de las Onze mil Virgenes (...) vnos huessos de los Niños Inocentes, vna costilla de San George Martyr, y vn huesso de San Romualdo (...) huessos de San Pedro Apostol, y de Santa Clara, vna muela de San Benito Abad, vn diente de los Santos Martyres de Arjona, vn poco de leche de nuestra Señora, vn pedazo de velo, ò roca de la Soberana Reyna, y otras reliquias de Santiago Apostol, San Sebastian, San Martin, San Ignacio Martyr, San Cristoual, y Santa Catalina de Bolonia. (...) dos medios cuerpos de Virgenes, vna Reliquia de Santa Isabel, madre del Baptista (...) vna de Santa Maria Magdalena (...) quatro braços, y dos piramides con Reliquias de varios Santos”.

abundantes limosnas y donaciones, hasta el punto de que, según Torres, “viniendo en tiempos passados muchas personas deuotas con alhajas, y bastimento, se les respondia, que ya auia lo necessario para el sustento de aquel dia, y que assi tuuiessen à bien bolverle sus regalos”¹⁴⁶.

Otra fundación de recoletos buscando la soledad y la paz de los campos fue el **convento de San Antonio de Úbeda**, fundado en 1606 por Martín de Gila, vicario de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, juez eclesiástico y visitador diocesano, y que se estableció en la antigua ermita de San Cristóbal. Al igual que el convento recoleto de Baeza, se trataba de un espacio rural, autoabastecido en gran medida por las tierras circundantes que formaron parte de la dote fundacional. La *Chronica* de Torres, siempre tan apasionada con las virtudes de la religión seráfica, pondera especialmente la ejemplar piedad de sus frailes, practicada en el silente retiro de su cenobio:

viuen sus moradores tan retirados, y penitentes, que en la ocasion que se vèn en Vbeda cualquiera de los Religiosos, le admiran todos, lo reuerencian, y veneran, como à vn San Francisco nuestro Padre; porque lo assistente, y deuoto de su Coro, lo rigido de sus disciplinas, el silencio de aquella Comunidad, y el feruor, y mortificación, lo publica Santuario de verdaderos penitentes¹⁴⁷.

En 1690 se construyó un Via Crucis en el camino de Úbeda al convento, no tan transitado como el de Baeza a la Yedra que pasaba por San Buenaventura, pero que también se vio piadosamente frecuentado por la atracción devocional de la imagen de San Antonio de Padua, a la que se atribuían milagros “inumerables; pues no ay morador que no le inuoque en sus afliciones (...) à cuya causa es tanta la deuocion que tienen con dicho Conuento”; la acompañaba una reliquia del santo “de que se hallan muy pocas”¹⁴⁸ venerada en la capilla mayor, en una riquísima cruz relicario; el patronato de este espacio lo ostentaba Martín de Narváez.

La fundación de los franciscanos recoletos fue la última en realizarse en Úbeda en la Edad Moderna, que vivió una intensa actividad fundacional monástica a lo largo del siglo XVI con la creación de comunidades de dominicas (Nuestra Señora de la Coronada, 1500, Madre

¹⁴⁶ Torres (1683): 154.

¹⁴⁷ Torres (1683): 156.

¹⁴⁸ Torres (1683): 156.

de Dios de las Cadenas, 1569); dominicos (San Andrés, 1513); mínimos (Nuestra Señora de la Victoria, 1557); carmelitas descalzos (San Miguel Arcángel, 1587); carmelitas descalzas (La Limpia Concepción de Nuestra Señora, 1595); y hospitalarios de San Juan de Dios (hospital de pobres de Nuestro Señor Jesucristo, 1591 ó 1601). La atonía socioeconómica de la ciudad en el siglo XVII y el fructífero impulso monástico del siglo anterior supusieron un freno definitivo a la creación de nuevos cenobios, con escasas posibilidades de materializarse sin un soporte económico estable y en medio de una verdadera competencia entre monasterios y conventos por la supervivencia. Ejemplar al respecto la frustrada fundación de un monasterio de franciscanas descalzas¹⁴⁹ por parte de Francisca María Salido en 1690 – perteneciente a un linaje estrechamente vinculado al Real Monasterio de Santa Clara– vetada por la Corona por lo gravosa que sería para una ciudad en crisis y ya “conventualizada” con creces.

Un panorama fundacional en Úbeda que habría tenido uno de sus principales exponentes en la Sacra Capilla del Salvador, ya que sus Estatutos Fundacionales –otorgados por Francisco de los Cobos en Valladolid en 1544– preveían el establecimiento de un cenobio “de barones o Mujeres, según que ante mi paresciere”¹⁵⁰ y que, aunque sólo sea una hipótesis, podría haber pertenecido a la orden franciscana si tenemos en cuenta circunstancias como el nombre de pila del fundador, el patronazgo del convento de San Francisco de Úbeda sobre la Sacra Capilla y la presencia en ella de una destacadísima reliquia del *Poverello*: un diente, “única falta a la integridad constante de su portentoso cadauer”¹⁵¹ como señala Torres. El mismo cronista franciscano nos relata el propósito que en la década de 1620 tenía Diego de los Cobos Guzmán y Luna, marqués de Camarasa, de fundar un monasterio de clarisas en “su celebre Capilla del Salvador de la Ciudad de Vbeda, donde incorporarían la clausura, y estarían servidas de sus capellanes; propia musica y demás grandeza”¹⁵² para acoger a su hija sor María de las Llagas, profesa en Estepa; fundación que finalmente se llevaría a cabo en Granada, originando el monasterio del Santo Ángel.

En 1618 Melchor de Soria y Vera funda en **Jaén** el **convento de la Concepción Francisca**, de franciscanas clarisas aunque vulgarmente conocido como las **Bernardas**. Ese mismo año comienzan las obras de construcción, prolongadas hasta 1626, que dan como

¹⁴⁹ Torres Navarrete (1991): 238.

¹⁵⁰ Moreno Mendoza (1993): 175.

¹⁵¹ Torres (1683): 39.

¹⁵² Torres (1683): 878.

fruto uno de los monasterios más destacados de la diócesis desde el punto de vista artístico por su “sumptuosa” fábrica, contando con uno de los “templos mas aseados y pulidos de la Republica”¹⁵³ y con un conjunto de retablos que constituye todo un referente de la pintura barroca en Jaén. Soria y Vera fue un señalado eclesiástico jienense, prior de San Ildefonso, obispo de Troya y prelado auxiliar de Toledo –nombrado por el cardenal Rojas y Sandoval– y especialmente interesado por los asuntos de gestión económica hasta el punto de que a la hora de materializar su filantropía se debatió entre la creación de este cenobio o de un pósito¹⁵⁴. Sin embargo, el prelado se decantó finalmente por un monasterio de clausura, “puerto seguro de donzellas pobres y alivio para sus padres nobles y honrados” que testimonia en sus propósitos la funcionalidad que estas fundaciones tenían para la sociedad del Antiguo Régimen¹⁵⁵.

En un primer momento el fundador se planteó que fueran religiosas cistercienses de San Bernardo las integrantes de su comunidad, emulando en ese sentido al su protector el cardenal Rojas y Sandoval que había fundado un monasterio de esa orden en Alcalá de Henares, pero finalmente se decantó por la orden de San Francisco con la que le unían una serie de vínculos –una de sus hermanas profesaba en Santa Clara, el enterramiento familiar estaba en San Francisco y él mismo era terciario franciscano–; sin embargo, la denominación de Bernardas perduró para la posteridad. El monasterio se ubicó junto a la puerta del Ángel, “en la misma muralla, y cerca; si bien con vezindad bastante”¹⁵⁶ y en las inmediaciones de la Alameda; este emplazamiento dio lugar a un soterrado enfrentamiento entre Soria y Vera y el prelado Moscoso y Sandoval, protector de los capuchinos que se ubicaron poco después (1621) en las cercanías del monasterio de la Concepción y finalmente fueron desplazados al otro extremo de la Alameda.

La última comunidad seráfica en establecerse durante el Antiguo Régimen en el reino de Jaén es el **convento de Santa Rosa de Viterbo**, en **Arjonilla**, cuya azaroso proceso de fundación se inicia en 1680. A lo largo de la primera mitad del siglo XVII, y en sintonía con lo sucedido en otros municipios, el concejo de Arjonilla –villa emancipada de la jurisdicción de Arjona en 1553– manifiesta su intención de crear un cenobio seráfico en la villa, como recogen las actas municipales en 1613, 1624 y 1627, momento en el que incluso se llega a un

¹⁵³ Torres (1683): 893.

¹⁵⁴ Serrano Estrella (2008): 126.

¹⁵⁵ Citado en Serrano Estrella (2008): 68.

¹⁵⁶ Torres (1683): 892.

acuerdo entre los municipales y los franciscanos descalzos de la Provincia de San Diego de Andalucía para llevar a cabo la fundación, haciendo uso de la existente ermita de Santiago¹⁵⁷.

Sin embargo, este concierto no llega a fructificar, siendo la iniciativa particular la que materialice este convento. En 1661, María de Aguilera establece en su testamento que sus bienes se destinen a la fundación de un cenobio de la orden franciscana, o en su defecto a las ermitas de Arjonilla. El testigo lo recoge su hermano Luis Díaz de Aguilera, regidor perpetuo de la villa, quien movido por la ausencia de herederos tras las trágicas e inesperadas muertes de su nieto y su hijo¹⁵⁸ testa en 1676 disponiendo que su hacienda se gaste en la fundación de un convento de religiosos franciscanos o, “si para ello huudiese inconuenientes”, monasterio de monjas clarisas. Los fondos legados por ambos hermanos, sumados a los de Isabel Antonia de Benavides, nuera de Díaz de Aguilera, supondrán un importante respaldo económico a una fundación que obtiene la licencia de la Corona en 1680.

Ese mismo año la orden franciscana toma posesión de la hacienda legada y se inicia la construcción de la fábrica monástica, destinada finalmente a monjas clarisas, y eligiéndose en 1681 vicario para su asistencia. Sin embargo nunca llega a establecerse la comunidad femenina en el monasterio, y no fue hasta 1712 cuando el convento eche a andar como congregación de frailes franciscanos. CUANTOS HAY

La “regularización” de comunidades de beatas

Como sabemos, además de ser una expresión consecuente de la encendida espiritualidad de los siglos modernos, las fundaciones monásticas –concretamente las clausuras femeninas– cumplían una muy concreta función social. La mentalidad del Antiguo Régimen no contemplaba la soltería como una opción de vida conveniente, sobre todo para la mujer, a la que se abocaba al cumplimiento de los votos matrimoniales o monásticos. La elevada cuantía económica de las dotes para el desposorio obligaba a que las familias reservaran la profesión conventual –cuyas dotes eran más reducidas– a varias de sus hijas,

¹⁵⁷ Rueda Jándula (1999): 245-246.

¹⁵⁸ El primero fue asesinado, y el segundo se desplomó muerto en la parroquia de Arjonilla. Así lo relata Torres (1683): 487.

ya que era inasumible el coste de lograr un matrimonio adecuado para toda la descendencia femenina. Por ese motivo desde pequeñas se orientaba a unas niñas hacia el matrimonio y a otras hacia la vida consagrada, estimulando su vocación religiosa a través de la educación y del propio ambiente cotidiano, tan determinado por la piedad.

De esta forma, los múltiples monasterios no hacían sino ofrecer una salida digna a las mujeres que no estaban destinadas a casarse, ajustando por otro lado el desequilibrio demográfico existente entre ambos géneros –más numeroso el femenino–. Es lo que se argumenta en la súplica que hace en 1619 el obispo de Troya, don Melchor de Soria y Vera, al concejo de Jaén, cuando se decide a fundar el monasterio femenino que hoy conocemos como las Bernardas:

Y si no se consiguiese tan loable propósito resultaría en notable daño desta república pues cuando en general es cierto que naçen más hembras que varones y mueren más varones que hembras, y que es mucho mayor el número de religiosos que de religiosas, siendo también muy dilatado el de eclesiásticos xuntándose la muchedumbre de españoles que se consumen en las guerras, fronteras y en las Indias orientales y occidentales que sin duda ai para cada varón cuatro o más hembras y que la ley Evangélica no consiente pluralidad de muxeres bien ser cierto que en España sobran muchas¹⁵⁹.

Teniendo en cuenta esta realidad, el elevado número de monasterios femeninos existentes en el Antiguo Régimen en la actual provincia de Jaén no se antoja tan abultado, aún teniendo en cuenta que como señala Coronas Tejada en 1591 sólo la diócesis de Valladolid contaba con un número de religiosas mayor que la jienense, y que durante los siglos XVII y XVIII Jaén siguió manteniendo una considerable cantidad de monjas¹⁶⁰, repartidas en monasterios de los que la mayoría eran de franciscanas. Comparativamente, la oferta de plazas en los cenobios era inferior a la demanda, y la cuantía de las dotes –aún siendo inferiores a las de matrimonio– no estaba al alcance de todas, lo que provocó que durante el Quinientos y el Seiscientos siguiera dándose un fenómeno de religiosidad femenina tan particular como polémico, que en varias ocasiones desembocaría en la creación de nuevos monasterios: las beatas, aquellas mujeres “que por pobreza o otras

¹⁵⁹ Citado en Serrano Estrella (2008): 68.

¹⁶⁰ Coronas Tejada (1994): 33.

causas no entran en monasterios y se quedan religiosas en casas lo son como las encerradas en su honestidad, frecuencia de Sacramentos y obras de caridad”¹⁶¹.

La presencia de beatas es muy abultada en el reino de Jaén, como testimonian los archivos de Protocolos Notariales, estudiados por Serrano Estrella¹⁶², siendo una realidad que no puede explicarse sólo por los costes de una dote monacal ni por la elevada demanda de ingreso en un monasterio, pues las hubo que disponían de importantes rentas, “ricas de la primera nobleza de la ciudad” como Isabel de Herrera, María de Gámiz o María de Messía, hija de los condes de Villardompardo¹⁶³. La posibilidad de entregarse a una vida piadosa evitando el estrecho sometimiento a la jerarquía eclesiástica al que estaban sujetas las monjas –quienes por otro lado tenían en el claustro la posibilidad de enajenarse a la sumisión al marido que la sociedad reservaba a la mujer casada– debió animar a escoger el beaterio a muchas mujeres con vocación religiosa.

El fenómeno está presente desde tiempos bajomedievales, pero es en la segunda mitad del siglo XVI cuando el número de beatas es especialmente abultado tanto en Jaén como en Baeza, “tantas y tan de singular virtud y mortificación que es un prodigio”¹⁶⁴, donde esta fórmula de vida religiosa fue especialmente fomentada por San Juan de Ávila. La profunda piedad de las beatas, “cargadas de cilicios y vestidas de sayal, sin más regalo que una pocas de yerbas y pan ganado de sus manos”¹⁶⁵ les dio un especial prestigio entre las clases populares y los estamentos privilegiados, como ejemplifica el caso de Santa Potenciana, cuyo culto se sanciona favorablemente en 1622, y que al parecer fue beata en Villanueva de Andújar –hoy de la Reina– dos siglos antes.

Sin embargo, la conducta de las beatas despertó con frecuencia la desconfianza de las jerarquías eclesiásticas. Aunque tuteladas por clérigos, su vida religiosa al margen de la rígida “ortodoxia” de una regla monástica y su propia condición femenina provocaron sospechas de heterodoxia y herejía en sus actos y creencias, en ocasiones motivadas por la propia dirección espiritual de esos sacerdotes que las atendían. En Baeza, por ejemplo, el cuestionamiento inquisitorial a la labor de los discípulos de San Juan de Ávila se extendió a

¹⁶¹ Ximénez Patón (1628): 224.

¹⁶² Serrano Estrella (2008): 117.

¹⁶³ Serrano Estrella (2008): 117 / Coronas Tejada (1994): 34.

¹⁶⁴ Palabras de Antonio Calderón, catedrático de Artes en la Universidad baezana, procedentes de su “A la ciudad de Baeça” con las que prologa su *Relacion de la Fiesta que la insigne Vniversidad de Baeça celebró a la inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora* (1618), transcrita y estudiada en Manchón Gómez (2011): 81-97.

¹⁶⁵ Bilches (1653): 170-171.

las beatas que dirigían. Y a ello se sumaba el “peligro en su honestidad por la flaqueza humana y pobreza en general”¹⁶⁶ padecido por algunas beatas, que sufrieron la extralimitación de clérigos que “a la sombra y título de comuniones cotidianas y frecuencia de sacramentos” tuvieron “con ellas tratos torpes y deshonestos”.

En este sentido, el más asombroso y macabro caso es del clausurado y destruido beaterio de Nuestra Señora de la Encarnación, de la collación de San Lorenzo de Úbeda, que con vehemencia denuncia Laín y Roxas:

las beatas que en él vivían, aunque aparentaban religiosidad, eran un conragación de beguinas (...). Introducían aquellas mujeres perdidas en su casa algún que otro hombre cuando les parecía, con el pretexto de alguna obra o servicios (...). Se insinuaban con él provocándolo para que él mismo se declarase según sus intentos deshonestos. Si el resultado era como deseaban, lo detenían dentro de la clausura cuidándolo muy bien hasta que se hartaban de él o les era inútil. Cuando ya era preciso que el hombre se retirase, o no lo querían tener más en su compañía, lo pasaban, como por casualidad, por un sitio donde tenían preparada una trampa, y pisándola el infeliz sin recelo, se sumía en un subterráneo donde perecía y allí lo sepultaban¹⁶⁷.

Pérfido relato –que parece inspirado por el *Decamerón* de Bocaccio– que no ha dejado más huella en la historia de Úbeda ni en el urbanismo ni toponimia de su collación de San Lorenzo –por otro lado asentamiento de mancebías, vecindad inapropiada para un monasterio, lo que motivaría el traslado de las Carmelitas Descalzas allí establecidas¹⁶⁸ y que a falta de más datos podríamos interpretar como una verdadera “leyenda urbana” –oída por Laín y Roxas hacia 1793– con objeto de desacreditar a estas comunidades heterodoxas.

No extraña al respecto el interés de los prelados por la “regularización” de las comunidades de beatas, favoreciendo la adopción de una regla monástica y su erección en monasterios, “normalizando” así unas comunidades potencialmente peligrosas para la ortodoxia. Dinámica que por otro lado está en perfecta sintonía con el interés trentino en homogeneizar, siguiendo el patrón de las órdenes monásticas existentes, toda forma de religiosidad anárquica, reduciéndolas “a la vida cenobítica, comunitaria y regular

¹⁶⁶ Tomado de Coronas Tejada (1994): 34.

¹⁶⁷ Laín y Roxas (1819): 183.

¹⁶⁸ Serrano Estrella (2012): 58.

despojándolo de la espontaneidad”¹⁶⁹, nacido de la desconfianza hacia las formas de religiosidad no convenientemente canalizadas. El mismo recelo que expresa el poeta baezano Alonso de Bonilla en un soneto publicado en 1624 y titulado *Qve es mas segura la vida de comunidad del religioso, que la heremitica* y en la que señala “De más diestro pintor le dará palma / El transflorar perfiles de obediencias / Que el pintar de invención hiermos y hermitas”¹⁷⁰. En estas actuaciones regularizadoras encontraremos el origen de varios cenobios de franciscanas establecidos en el reino de Jaén en tiempos modernos.

Tras el mencionado y confuso caso de los orígenes del monasterio de Santa Clara de Andújar, tendríamos al **monasterio de San Nicasio de Úbeda** como el primero de estos beaterios femeninos en “regularizarse” adoptando la regla franciscana. A la entrada de la ciudad desde Baeza existía una ermita puesta bajo la advocación de este santo –prelado galo martirizado en el siglo V y tenido por abogado contra la peste–. Precisamente la tradición aseguraba que en la década de 1480, con ocasión de una epidemia se organizó una procesión infantil de rogativas al solar donde se construiría la ermita, el venerable Barricuenca predijo su construcción, que no tardaría en realizarse. En 1500 solicitan y alcanzan de Alejandro VI la regla de las terceras franciscanas, pasando en fecha desconocida a la regla urbanista de las clarisas¹⁷¹.

Difiere, no obstante, Laín y Roxas de esta historia fundacional del monasterio, considerando que otros cronistas confunden este monasterio con el clausurado beaterio de Nuestra Señora de la Encarnación. Según su *Historia de la Provincia de Granada* la ermita de San Nicasio, fundada en efecto como protección contra la peste en 1458, había sido entregada a los frailes de la Tercera Orden Regular de San Francisco, sujeta a la jurisdicción conventual; antes de 1499 los Reyes Católicos, en su afán de reducir el peso del Conventualismo en Castilla y amparados en diversas irregularidades en él cometidas, lo habrían entregado a las monjas clarisas, sin haber sido en ningún momento casa de beatas¹⁷².

No muy lejana en el tiempo, en 1515, está la adopción de la regla urbanista de las clarisas, y por tanto su constitución como monasterio, del recogimiento de **San Juan de la Penitencia en Cazorla**. Originalmente fue una comunidad de beatas “de tiempo inmemorial”

¹⁶⁹ Egidio López (1994): 557.

¹⁷⁰ Bonilla (1624): 69 v.

¹⁷¹ Torres (1683): 440.

¹⁷² Laín y Roxas (1819): 180-185.

existente junto a la iglesia de Santa María, cuya casa fue destruida por una terrible tempestad en 1500 –que según la tradición no llegó a mayores por la intervención milagrosa de Santa Bárbara, quien se apareció a las aterradas mujeres “vestida de brocado blanco, adornado de ricas puntas”–. A consecuencia del suceso establecen su recogimiento en la ermita de la Vera Cruz o de San Jorge, ubicada extramuros de la villa, en la que al cabo de unos años se acogen como señalábamos a la orden clarisa. En 1528 la comunidad vuelve a trasladarse intramuros, asentándose en la ermita de San Juan Bautista o de la Penitencia que se ubicaba “àzia lo mas eminente de la poblacion”¹⁷³ bajo el patrocinio del adelantado de Cazorla, García de Villarroel, sobrino del cardenal Cisneros. Según la tradición recogida por Torres, al abrirse los cimientos de la obra del monasterio se encontró “vna Aguila de metal muy hermosa”, hallazgo que movió a las monjas a añadir a San Juan Evangelista como titular del templo junto al original, San Juan Bautista.

Aproximadamente hacia 1503 tiene lugar la fundación del **monasterio de San Francisco en Villanueva del Arzobispo**, cuyo origen expresa de forma paradigmática la intensidad del clima espiritual en el tránsito del Medievo a la Modernidad. Un matrimonio de la villa, formado por Pedro García y Teresa Sánchez, miembros de la Orden Tercera Seglar del convento de san Francisco de Santisteban del Puerto, acordó, ante la falta de descendencia, que el primero en enviudar dedicaría la hacienda a la creación de una casa de oración y en ella ingresaría o bien como fraile franciscano o como tercera reglar. Al morir Pedro García, Teresa Sánchez puso en marcha lo pactado, logrando la cesión de la ermita de San Sebastián –colindante con su casa– y formando una comunidad de beatas que en poco tiempo alcanzó el beneplácito de la Provincia de Cartagena, quedando bajo la obediencia de los franciscanos de Beas de Segura. En 1574 la vieja ermita sería derribada, dando lugar a la iglesia de San Francisco; diez años más tarde, la comunidad de beatas sostuvo un pleito con la parroquia de San Andrés, que las acusaba de vender sepulturas en el recinto de su iglesia¹⁷⁴. Es probable que a raíz de este conflicto las terceras de San Francisco de Villanueva se regularizaran como monjas clarisas. Las beatas franciscanas son la primera de las comunidades religiosas que se establecen en Villanueva del Arzobispo a lo largo del siglo XVI, seguidas por las dominicas de Santa Ana y por los carmelitas en el Santuario de Nuestra

¹⁷³ Torres (1683): 454.

¹⁷⁴ Martínez Asensio (2012): 82-83.

Señora de la Fuensanta –de forma efímera– y en el convento del Calvario, en los agrestes parajes de la sierra de las Villas.

La piedad de Francisca Rodríguez, viuda de **Beas de Segura**, “muy honrada, pero pobre”, la determinó junto a sus dos hijas a “dar carta de repudio à las vanidades mundanas, y aplicarse, con todas veras, al servicio de Dios, en el penitente Abito de la Tercera Orden de N.P. San Francisco”¹⁷⁵, práctica espiritual que sin duda irradió desde el convento de franciscanos existente en Beas desde la década de 1430. Dieron las tres origen de esa forma a una comunidad de beatas, establecida en su propia casa, a las que se sumaron otras mujeres de la villa y la comarca, que en 1507 adopta regla monástica –pasando en fecha imprecisa a asumir la segunda regla de Santa Clara–. El constante ingreso de nuevas integrantes provocó que las monjas se establecieran en una ubicación más amplia en 1544, momento en que adquieren también nueva advocación titular y pasa a denominarse **monasterio de la Inmaculada Concepción**. No es sin embargo hasta 1555 cuando se obtiene la licencia de la Orden de Santiago –bajo cuya jurisdicción estaba la villa de Beas–. A estas dos casas franciscanas se sumaría en 1575 el monasterio de San José del Salvador, fundado por Santa Teresa de Jesús, completando el conjunto de fundaciones monásticas en Beas.

La máxima atención prestada por la Contrarreforma a la ortodoxia y la regulación de la vida religiosa da lugar a varias “regularizaciones” de beaterios en el último cuarto del siglo XVI. La primera de ellas llega en 1576, con el monasterio de **Santa Isabel de los Ángeles** en **Villacarrillo**, que originalmente era una comunidad de beatas establecida en el hospital y ermita de San Lorenzo; en esa fecha estrenan nuevo emplazamiento y sujeción a la regla de Santa Clara, bajo la supervisión de monjas agustinas del monasterio de Santa María Magdalena de Baeza enviadas por el obispo Francisco Delgado. Poco después, en el episcopado de Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595), el monasterio de Villacarrillo es reformado y sometido a la jurisdicción episcopal, con el recelo de los franciscanos que lo consideraron toda una injerencia¹⁷⁶; parece que la labor del prelado en este cenobio fue próxima a la de un verdadero fundador, ya que cuando su templo es reconstruido en 1645 por el cardenal Moscoso y Sandoval, éste ordenó mantener en la portada la heráldica del obispo Sarmiento. CUANTAS HAY

¹⁷⁵ Ortega (1740): 133.

¹⁷⁶ Serrano Estrella (2008): 201.

Sarmiento de Mendoza es también el impulsor de la “regularización” franciscana de sendos beaterios en Baeza y Jaén. En 1583 se inicia la andadura como monasterio de la comunidad de **Santa Catalina Mártir** en **Baeza**, originada en un grupo de beatas que se recogieron en la ermita de esa advocación, primitiva sinagoga abandonada en 1562 por los trinitarios calzados al trasladarse a su sede definitiva. El obispo Sarmiento, que estimaba mucho este monasterio de Santa Catalina “por auerlo empeçado”, estableció en él “vn colegio, donde se crían Doncellas honradas en toda virtud, hasta tener edad bastante para tomar estado de casadas, ò Religiosas”¹⁷⁷. En 1639 el monasterio se trasladó a una nueva ubicación, frente a la parroquia de San Pedro; en ella estuvo la comunidad hasta la década de 1980, cuando a consecuencia del deterioro de la construcción se trasladaron al actual edificio que ocupan, moderno y anodino. Fue lamentable esta decisión de no restaurar el primitivo cenobio, que siguió arruinándose y del que se conservan escasos restos, el principal de ellos su elegante claustro, inserto en unas viviendas sociales.

En 1584 se constituye el monasterio de **Santa Ana** en **Jaén**, cuyos orígenes están en una ermita bajo la advocación de la santa y erigida extramuros, en las inmediaciones de la Puerta de Granada, en 1491; cuyo culto atendía una cofradía gremial de escribanos. En 1572 la cofradía de Santa Ana admite la solicitud de las beatas María Bautista y Catalina Muñoz –a las que se suma al tiempo otra más, María de la Concepción– de convertirse en santeras de la ermita y recogerse en ella. Estas “tres mugeres virtuosas” acaban adoptando en 1584 la regla de Santa Clara, supervisando los primeros pasos de la comunidad como monasterio varias monjas procedentes de los cenobios agustinos de Santa María Magdalena de Baeza y de Santa Úrsula de Jaén. Sugiere Lázaro Damas que probablemente la espiritualidad franciscana encauzara el culto a Santa Ana hacia la devoción concepcionista¹⁷⁸. El nuevo monasterio jienense quedó sujeto a la jurisdicción del ordinario, siendo uno de los cenobios más celosamente cuidados durante el episcopado de Sancho Dávila¹⁷⁹.

En otras ocasiones la jerarquía eclesiástica disuelve la comunidad de beatas y la agrega a un monasterio de clausura ya existente, como sucede con el recogimiento de Santa Ana de Andújar, cuyas primeras noticias se remontan a 1426, año en que un grupo de beatas ya existente se recoge en la ermita de la misma advocación. En 1512 una bula de Julio II

¹⁷⁷ Torres (1683): 896.

¹⁷⁸ Lázaro Damas (2001): 73-74.

¹⁷⁹ Serrano Estrella (2008): 67.

decreta que las beatas –vinculadas a la orden franciscana como terciarias– se integren en el monasterio de Santa Clara de la ciudad “y que la casa, è iglesia de Señora Santa Ana que dexais, sea transferida, y passada a los Religiosos de San Francisco de la Observancia, para que la habiten de aqui adelante, como Convento de la Orden”¹⁸⁰.

La erección conventual de vicarías para la asistencia espiritual de monasterios de monjas

Es un fenómeno relativamente frecuente que en la misma localidad existan una comunidad masculina y otra femenina de la misma religión monástica. Lo habitual es que sean los frailes los que se adelantan en la dinámica fundacional, abriendo paso en poco tiempo a las monjas de clausura. Pero también se da el caso de comunidades femeninas que, necesitadas de la asistencia espiritual de frailes de su orden, originan el establecimiento de vicarías que se convierten en comunidades conventuales. Así sucede en Andújar y en Cazorla, núcleos en los que sendas comunidades de beatas que se regularizan como monasterios franciscanos se convierten en punta de lanza para el establecimiento de conventos de Frailes Menores.

Desde el establecimiento de las clarisas en Andújar existía en la ciudad una vicaría de franciscanos para la atención espiritual de las monjas. En 1512 una bula de Julio II decreta la disolución una comunidad de terceras franciscanas, establecida en la ermita de Santa Ana, integrándolas en el monasterio de Santa Clara y ordenando la cesión de su templo y casa a los frailes para que se constituyeran como convento. Así se lleva a cabo dos años después, en 1514, cuando se obtiene la pertinente licencia del concejo. Este es el origen del **Convento de Santa Ana de Andújar**, cuya capilla mayor sería patrocinada por los Valdivia, una de las más ilustres familias de la ciudad –los poseedores del conocido palacio de los Niños de don Gome–. El convento franciscano cambiaría de ubicación hacia 1579.

Un origen similar es el del **Convento de San Francisco de Cazorla**, nacido en 1571. La presencia regular del franciscanismo en la capital del Adelantamiento se remontaba a 1515 con la erección como monasterio de clarisas de un beaterio preexistente, para cuya dirección espiritual se establecieron varios religiosos en Cazorla. De nuevo son los habitantes de la villa los que solicitan la creación del convento, ocupando la existente ermita de la Vera

¹⁸⁰ Torres (1683): 113.

Cruz o de San Jorge, extramuros, que décadas antes había sido la sede de las monjas franciscanas; sitio “muy ameno, y de hermosas vistas, empero, de muchas incomodidades”¹⁸¹. Por ese motivo el convento se traslada en 1578 al interior del recinto urbano, a “vna de las calles principales de la Villa”. Los franciscanos de Cazorla son un ejemplo elocuente de irradiación de la actividad misional de los conventos desde el ámbito urbano al espacio rural circundante, como orgullosamente deja patente la *Chronica* de Torres cuanto señala la atención espiritual que dedican a la población rural en “sus caserías, y cortijos, de que se muestran muy agradecidos, por fauores que Dios nuestro Señor les ha hecho en el campo, y en la Villa por medio de este sagrado habito”¹⁸². CUANTAS HAY

Fundaciones y actividad de los capuchinos

Después del rechazo que Felipe II manifestó al establecimiento de los capuchinos en sus reinos peninsulares –que no pudo impedir en cambio en la Corona de Aragón, donde se asentaron siguiendo una verdadera práctica de “hechos consumados”¹⁸³–, la situación cambia con Felipe III, que permite y alienta la primera fundación de Madrid en 1609, inaugurándose su expansión por la Corona de Castilla con el apoyo de la Corona y de no pocos prelados, como el cardenal Moscoso y Sandoval –sobrino del duque de Lerma, uno de los primeros valedores de los capuchinos en la Corte–. A Madrid suceden las fundaciones de Toledo, Alcalá de Henares y El Pardo; y poco tiempo después llegan a Andalucía, creándose los conventos de Antequera (1613) y Granada (1614). En 1615 los seis conventos castellanos y andaluces se constituyen en Custodia –en 1618 la Custodia se convertirá en Provincia, dentro de la cual los conventos andaluces fundados se constituirán como Custodia independiente– y se obtiene de la Corona el permiso para fundar doce conventos más en Castilla la Vieja, otros doce en Castilla la Nueva y doce más en Andalucía¹⁸⁴. Como vemos, la orden experimentará una destacada difusión a pesar del constante freno que a lo largo del siglo XVII suponía en los territorios hispánicos tanto la abundancia de fundaciones como la cortedad de recursos para mantenerlas.

¹⁸¹ Torres (1683): 141.

¹⁸² Torres (1683): 142.

¹⁸³ Atienza López (2008): 423.

¹⁸⁴ Chacón Cabello (1997): 209.

Dentro de esta dinámica fundacional de los capuchinos en territorio castellano Jaén pudo haberse adelantado a Madrid y materializar la primera fundación capuchina de Castilla, ya que en 1606 se le ofreció predicar a fray Francisco de Sevilla –entonces en la Corte con objeto de buscar apoyos para fundar– en la capital del Santo Reino. Sus sermones enardecieron de tal forma a los jienenses y a sus munícipes que “movida la ciudad, determinó con vehemente impulso pedir una fundación de Capuchinos”¹⁸⁵, aunque presiones en contra de otras órdenes¹⁸⁶ impidieron su materialización hasta quince años después, con la creación del **convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Jaén**.

En 1621 la orden capuchina solicita al cabildo municipal de Jaén una fundación en la ciudad, lo que se acoge tan favorablemente como en 1606, contando además con el *placet* del cardenal Moscoso y Sandoval, que ocupaba la sede jienense desde 1619. Por tanto en ese mismo año se les otorga la ermita de Santa Quiteria –antiguo y pobre convento de jerónimos, abandonado por sus pésimas condiciones de habitabilidad–; sin embargo, en 1625 los capuchinos se trasladan a la cercana ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, integrándose el edificio de Santa Quiteria en el nuevo monasterio de Franciscanas Descalzas de la Concepción –vulgo de las Bernardas– que Soria y Vera había fundado en 1618.

La sede definitiva de los capuchinos, consagrada a la patrona de Andújar, estaba al final de la Alameda, una ubicación rural y aislada que favorecía encuentros deshonestos con la excusa de las visitas a la Virgen, por lo que “todos aplaudieron esta elección y los Religiosos más que todos por tener tal vezina y tal patrona de las puertas adentro de su casa y escusar las ofensas, que se hazían en tal lugar a su Santísimo Hijo”¹⁸⁷. En este sentido, las circunstancias de establecimiento de los capuchinos en la ermita jienense serían muy similares a las de otras órdenes en lugares de culto concurridos y por tanto expuestos a prácticas escandalosas y heterodoxas, actuando los frailes como agentes de control de la ortodoxia y el decoro, en plena sintonía con los propósitos de la Contrarreforma. Esa misma coyuntura había movido precisamente al establecimiento frustrado de los carmelitas descalzos en el Santuario matriz de Nuestra Señora de la Cabeza en Sierra Morena en 1590.

Sin embargo, como advierte Serrano Estrella, tan armónica y conveniente explicación de la mudanza de los capuchinos a la ermita, beneficiando por otro lado a las monjas de la

¹⁸⁵ Úbeda (1916): 330.

¹⁸⁶ Valencina (1906): 199-200.

¹⁸⁷ Tomado de Serrano Estrella (2008): 219 / Andrade (1688): 59-65.

Concepción, disimula el acre conflicto generado entre Melchor de Soria y Vera y el cardenal Moscoso y Sandoval, empeñado el primero en que fundación alguna empañase la magnificencia, redujera las limosnas y enseñoreara a su monasterio¹⁸⁸. En cualquier caso, ambos cenobios, Capuchinos y Bernardas, acabarán por delimitar urbanísticamente la Alameda y por aportarle la adecuada dosis de espiritualidad y sacralización a este espacio suburbano de recreo, tan querido y frecuentado por los jienenses del siglo XVII. El propio aislamiento del convento capuchino –que en otros tiempos había favorecido la inmoralidad– convenientemente “purificado” por los frailes provocará que el cardenal Moscoso establezca en él un cuarto o palacio para retirarse con frecuencia y compartir con los frailes sus ascéticas prácticas de espiritualidad.

La iniciativa de fray Félix de Granada, Ministro Provincial de los capuchinos de Andalucía y natural de Andújar, le movió a buscar el apoyo de diversas familias nobles para fundar en su ciudad natal y presentar un memorial al respecto al concejo de la ciudad, favorablemente recibido al contar con el beneplácito tanto de Felipe III como del cardenal Moscoso. De esa forma en 1622 se instalan los frailes capuchinos en la ermita de San Roque de **Andújar**, asumiendo el patrocinio de la fundación a partir de 1645 Alonso Pérez Serrano, caballero de la orden de Alcántara y alférez mayor de la ciudad, a cuyo linaje corresponderá el patronazgo de la iglesia conventual. Allí levantaron un convento “a su modo, que es vn brinquiño, y parece vn Cielo, y ellos del”¹⁸⁹.

Aunque a las afueras de la ciudad en dirección nordeste, este sencillo templo –que será sustituido por la iglesia actual, terminada hacia 1660 y puesta bajo la advocación de San José– contaba con una inmejorable situación junto al camino real de Madrid, lo que aseguraba el tránsito de viajeros junto al cenobio y, en consecuencia, las limosnas. En el siglo XVIII adquirirá la denominación de **convento de la Divina Pastora** al ponerse su templo bajo esta advocación mariana, tan identificativa de los capuchinos.

También en la década de 1620 hacen su aparición los capuchinos en la jurisdicción de la Abadía de Alcalá la Real. En 1626 se funda el **convento de la Inmaculada Concepción de Castillo de Locubín** –por entonces villa dependiente del concejo alcalaíno– que se asienta en una ermita preexistente de advocación concepcionista. La labor de los frailes capuchinos en Castillo estuvo muy orientada a la formación educativa y religiosa de los vecinos. De entre

¹⁸⁸ Serrano Estrella (2008): 304, 305 / 393-

¹⁸⁹ Terrones Robles (1657): 185 r.

las ampliaciones que experimentará el convento destaca la llevada a cabo en 1674, para la que hubo que contar con el permiso de la Corona al acercarse los límites de su terreno al camino real¹⁹⁰.

Dos años después de la fundación de Castillo, en 1628 nace el **convento de San José de Alcalá la Real**, ubicado originariamente en la calle de las Parras y nacido con la vocación asistencial de ofrecer una enfermería a la vecindad. La inquietud del cabildo municipal alcalaíno por ubicar las nuevas fundaciones religiosas en las áreas de expansión urbana y en tierras baldías –y además, en este caso particular el deseo de alejar la enfermería capuchina de las aguas públicas de un cercano manantial– hizo que se ofreciera a los capuchinos en 1631 un terreno en el camino de San Marcos “bajo las peñas donde está el Calvario”¹⁹¹. Después de pasar por la ermita de San Bartolomé y por la calle de la Peste, la ubicación definitiva de los capuchinos alcalaínos llega con la donación particular de unos terrenos en los que existía una pequeña capilla dedicada a San José¹⁹² –advocación que escogerá la comunidad– ubicados al final de la Alameda, el nuevo espacio de recreo configurado en la ciudad del Seiscientos.

Más avanzado el siglo el concejo de Baeza trataba que los capuchinos fundaran en la ciudad. El primer intento fue en 1643, ofreciendo a la orden el primitivo edificio monástico de las franciscanas clarisas de Santa Catalina Mártir en la collación del Alcázar, abandonado al trasladarse la comunidad a la collación de San Pedro; una oferta en la que además del afán pietista de la época se pretendería probablemente frenar el acentuado descenso demográfico de ese sector de Baeza. Frustrada la iniciativa se repitió en 1676, sin lograrse, ante el imperativo dictado en las reales provisiones de “que no se deje fundar convento alguno a los religiosos capuchinos, ni la Ciudad dé licencia”¹⁹³, provocado por la saturación conventual existente en el siglo XVII.

El mismo factor dificultó notablemente el asentamiento de las capuchinas en la actual provincia jienense, mucho más problemático que el de sus hermanos de religión. En 1649 se planea fundar un monasterio de monjas capuchinas en Jaén, lo que se frustra “por los muchos (conventos) que ay en ella y pobreza a la que ha venido esta ciudad que aun los que oy tiene están pereciendo por falta de limosnas”, como argumentó el cabildo

¹⁹⁰ Rodríguez Molina (1999): 329 (II). ALCALA

¹⁹¹ Rodríguez Molina (1999): 275 (II).

¹⁹² Guardia Castellano (1913): 223.

¹⁹³ Cruz Cabrera (1999): 259.

catedralicio¹⁹⁴. Sólo en 1682 se funda en **Andújar**, donde ya estaban asentados los capuchinos desde seis décadas atrás, el **monasterio de Jesús, María y José**, cuyas primeras hermanas procedían de Córdoba. Auspiciada su creación por el Concejo municipal, pasó posteriormente su patrocinio a los Ponce de León¹⁹⁵.

A partir de 1767, un siglo más tarde, la creación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, al norte de nuestra actual provincia dio lugar a una destacable aunque polémica presencia de los capuchinos en tierras de Jaén. Siguiendo el plan previsto, en ningún caso se realizó fundación monástica alguna, lo que estaba expresamente prohibido en el Fuero de Población. Un veto en el que se advierte con claridad la crítica ilustrada al clero regular, al que se culpaba de la acumulación de fincas rústicas y bienes en manos muertas, tan dañinas para la economía agraria del país.

El proyecto colonizador carolino supuso la creación de una serie de poblaciones con los objetivos primordiales de asegurar la vigilancia de la carretera de Andalucía –tan amenazada por el bandolerismo– y de poner en cultivo extensas áreas forestales e incultas de la sierra. Sus pobladores, traídos de varias regiones de Europa por el coronel bávaro Thurriegel, habían de ser católicos, siendo su asistencia espiritual uno de las cuestiones tenidas en cuenta por los impulsores del proyecto, especialmente por Pablo de Olavide y Jaúregui, superintendente de las colonias. A pesar del nombramiento de capellanes por parte de la diócesis de Jaén, las diferencias lingüísticas provocaron que Olavide solicitara en 1768 la llegada de religiosos alemanes, pertenecientes a la orden de los capuchinos; no olvidemos al respecto la intensa y extensa presencia de esta congregación en Centroeuropa, situados en vanguardia de contención y disputa contra el protestantismo. Sobre esta atención religiosa a los colonos relataba August Ludwig von Schlözer, viajero por las Nuevas Poblaciones, en 1778:

varios monjes alemanes fueron llamados al principio para administrar los socorros espirituales a los nuevos colonos que no hablaban más que la lengua de las orillas del Rin. La necesidad les hizo progresar en la del país. Todos la entienden en el presente, incluso se sirven de ella fácilmente. Pero en sus procesos con la corte celeste no los quieren pleitear más que en su lengua materna¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Tomado de Serrano Estrella (2008): 308.

¹⁹⁵ Córcoles de la Vega (1987): 73.

¹⁹⁶ Tubío Adame (2004): 395.

Hasta una docena de capuchinos alemanes se asientan en las Nuevas Poblaciones, confiándoseles el pasto espiritual de los colonos; prohibida como hemos señalado su organización en comunidad conventual, se les puso bajo la jurisdicción del capellán mayor de las colonias, de nombramiento diocesano. Sin embargo, en poco tiempo la actitud de estos religiosos alemanes despertó las quejas de las jerarquías que desarrollaban el proyecto carolino. Olavide lamentaba en 1770 el “mucho amor al interés” de los frailes, quienes aunque recibían con largueza una asignación de la Corona, ésta les parecía escasa a unos “Capuchinos que por su título deben vivir con mayor pobreza”; se añadía también el absentismo -que en algunas ocasiones desembocó en la desertión de sus puestos- y su indisciplina, asunto éste que se reveló especialmente conflictivo al llegar la cosecha del cereal, ya que mientras “en toda la Cristiandad y más particularmente en España permiten los obispos y párrocos el trabajar los días de fiesta, después de oír la misa”, los frailes germanos fomentaban desde el púlpito la desobediencia, denunciando que “en España no hay Religión, y otras expresiones tan indecentes como indiscretas que exponen a las Colonias a desórdenes y motines”.

La situación llegó a provocar que el marqués de Grimaldi planteara a Olavide su expulsión y reemplazo por otros religiosos germanos más dóciles, lo que el limeño descartó ya que a pesar de la conducta mostrada, la búsqueda de otros sacerdotes alemanes adecuados acabaría demorando el proceso de colonización y no se tenía la certeza de que los nuevos respondieran mejor que los ya conocidos, además de considerar conveniente que los colonos se acostumbraran a la lengua castellana con clérigos españoles.

Muy cara le resultó al superintendente la permanencia de los capuchinos en las colonias, pues uno de ellos, fray Romualdo de Friburgo –quien invitado frecuentemente a las tertulias de Olavide era objeto de mofa frecuente por su pensamiento reaccionario e ignorante– acabó denunciando al limeño ante el rey Carlos III y el Tribunal de la Santa Inquisición en 1775 por sostener opiniones heréticas y leer libros prohibidos, iniciándose un proceso inquisitorial que lo condenó en 1778, con una vocación de “ejemplarizante” freno a las ideas de la Ilustración en España.

Más fructífera desde el punto de vista espiritual, aunque igualmente opuesta a la ideología ilustrada y anclada en posiciones reaccionarias, fue la misión del capuchino fray Diego José de Cádiz en tierras de Jaén desde 1780 hasta 1782. Retrógrado y celosamente

enfrentado a las novedades de las Luces y a los avances técnicos y filosóficos, el predicador gaditano recorrió las localidades de Jaén, Martos, Alcalá la Real, Castillo de Locubín, Andújar, Arjona, Arjonilla, Úbeda, Baeza y La Carolina, en las que llevó a cabo misiones “fervorosas, abundantes y dulces, especialmente en los actos de contrición”¹⁹⁷.

En La Carolina, donde denunció con vehemencia las opiniones y acciones del procesado superintendente de las Nuevas Poblaciones, tuvo su particular “triunfo” ya que “el balcón, casa y plaza donde se predicaba, era el palacio donde vivía Olavide, y donde se habían visto todas las cosas contrarias; y esto daba golpe a los prudentes y juiciosos”. La actividad de fray Diego en La Carolina irradió al resto de las colonias de Sierra Morena la devoción franciscana del Vía Crucis y la práctica de los Rosarios públicos.

En Baeza fue particularmente honrado con los nombramientos de canónigo del cabildo catedralicio y de Maestro de Filosofía, Doctor en Teología y catedrático de Prima de la Universidad. Y en Andújar finalizó la composición del oficio de la Divina Pastora – precisamente la advocación titular del convento capuchino de la ciudad–; una devoción que fray Diego contribuyó a afianzar dentro de su orden y que igualmente difundió en sus predicaciones. Igualmente relata el capuchino gaditano durante su estancia en Jaén una visión experimentada en el coro del convento de Nuestra Señora de la Cabeza, en la que “estando yo de rodillas, mi Señor con su Cruz a cuestas, fatigado, y como para caer, ponía su mano sobre mi cabeza, como para sostenerse y no dar en tierra”.

Las devociones ligadas a los conventos franciscanos

La Vera Cruz y otras cofradías penitenciales

Factores determinantes y orígenes de las cofradías penitenciales

Las cofradías de penitencia son uno de los elementos más característicos de la religiosidad de la Contrarreforma hispánica, con su ineludible contribución a la difusión de

¹⁹⁷ Una completa crónica de esta misión en Úbeda (1924, 1925).

las devociones pasionistas pero también de la propia espiritualidad de las órdenes monásticas que, en la mayoría de los casos, les sirvieron de estímulo, fomentaron su creación y acogieron en sus conventos. No en vano, las Terceras Ordenes Seglares –de la que es paradigma la franciscana, y que permitían a los laicos la práctica de algunos de los votos monásticos sin renunciar a su estado civil– y las cofradías fueron los dos instrumentos más definitorios y útiles de irradiación de la espiritualidad monástica, y aún si cabe más las segundas, por su mayor capacidad de implantación en la sociedad –lo que a su vez, a la larga, acabará por alejarlas del seno monacal que las alumbró en su momento–.

Diferentes son los factores que confluyeron en la creación de cofradías de penitencia en los reinos hispánicos, especialmente generalizada en el Quinientos y muy estimulada y moldeada por el Concilio de Trento, aunque en gran parte –y sobre todo tratándose de las cofradías franciscanas de la Vera Cruz, que son las primeras– sean anteriores a su celebración. La fusión y práctica colectiva de muestras de piedad ya interiorizadas en el Cristianismo bajomedieval, como la penitencia y las estaciones o visitas a los monumentos eucarísticos de los templos en las jornadas de Jueves y Viernes Santo, la siempre necesaria obtención de indulgencias y perdones y la memoria de la Pasión, eje central de la espiritualidad en el “otoño” de la Edad Media, en la que tanto influye el franciscanismo, son los principales estímulos que mueven a este nacimiento de estas cofradías penitenciales, en las que la orden franciscana ejerce un papel pionero con el nacimiento en sus conventos de corporaciones con la advocación de la Vera Cruz.

El fenómeno contaba con diversos precedentes explicarían: las procesiones de flagelantes, el corporativismo gremial, la honda piedad popular de la Europa del Medievo tardío, tan centrada en la humanidad sufriente de Cristo por el peso de las órdenes mendicantes, y la preocupación colectiva que la muerte provocaba, patente en los sufragios y funerales que las cofradías se encargaban de organizar para sus miembros. En la Baja Edad Media, entre los siglos XIII y XV, la mayoría de las cofradías tenía una naturaleza básicamente gremial, lo que no impidió la existencia de otras de carácter benéfico, sobre todo hospitalarias, o también de fines estrictamente devocionales o piadosos. Desde mediados del siglo XIV o incluso en la segunda mitad de la centuria anterior se comienza a gestar en Centroeuropa un tipo nuevo de confraternidad, de carácter prioritariamente penitencial; se trata de asociaciones abiertas desde el punto de vista social, con lo que dan cabida mayoritariamente a los grupos más populares, que rinden culto a la Pasión de Cristo

asociado al de la Virgen como corredentora y que imitan físicamente esa misma Pasión redentora en las jornadas penitenciales del Jueves y Viernes Santo, amén de otras ceremonias a lo largo del año. Sánchez Herrero considera que este tipo de cofradía es el que, de la mano de los franciscanos, llega a España ya en el siglo XV y se extiende con la advocación de la Vera Cruz.

La orden franciscana, tan volcada en el contacto con el pueblo, encontró en estas cofradías penitenciales una herramienta de evangelización y contacto popular nada desdeñable, por lo que favoreció su creación, sin duda pionera en el ámbito hispano. Esta iniciativa seráfica sintoniza a la perfección con el carisma de los Frailes Menores, quienes desde temprano tienen la penitencia como práctica piadosa central; no en vano, cuando aún carecían de una Regla aprobada y su desarrollo como orden monástica era del todo embrionario, San Francisco y sus seguidores se autodenominaban los “penitentes” de Asís.

Su actividad predicadora y su espiritualidad, tan centradas en la humanidad divina, inducirían en el tiempo cuaresmal tanto la compasión hacia el sacrificio redentor de Cristo como el deseo de reparar y compartir los padecimientos. El magisterio del *Poverello*, quien se había propuesto la peregrinación a Jerusalén, es contundente en su devoción hacia la Cruz: “De lo único que podemos gloriarnos es de nuestras debilidades y de cargar cada día con la Santa Cruz de nuestro Señor Jesucristo” (Admoniciones, 5, 8)¹⁹⁸.

A partir de sus misiones en Próximo Oriente, la orden franciscana había asumido el rol de custodia y guardiana de los Santos Lugares, precisamente en un momento tan complejo como el del fracaso en el mantenimiento de las conquistas cruzadas –con el consecuente retorno de Palestina a manos musulmanas– y la seria amenaza de los turcos sobre Constantinopla. No es de extrañar que en tan difíciles circunstancias el relato legendario de la Vera Cruz, incluyendo su milagroso hallazgo en Jerusalén y su presencia triunfal en las victorias de Constantino y Heraclio, trascendiera la mera y épica historia de una reliquia de por sí fundamental en el cristianismo para simbolizar la lucha triunfante del cristianismo. El ciclo de la Vera Cruz y su culto recordaban la necesidad de una nueva y definitiva cruzada contra el poder otomano y de una unión con la Iglesia Oriental que la salvara de su desaparición. Así se explica su reiterada representación en las iglesias franciscanas italianas, testimoniando además el sacrificio y la heroicidad de sus frailes en sus misiones de Tierra Santa.

¹⁹⁸ GUERRA

No era nueva sin embargo la devoción a la Santa y Vera Cruz, celebrada en tres fechas litúrgicas a lo largo del año; la Invención, el 3 de mayo, que conmemoraba en la Iglesia occidental el hallazgo de la Cruz de Cristo en Jerusalén por parte de Santa Elena; la Exaltación, el 14 de septiembre, en memoria de la restitución de las reliquias de la Vera Cruz por el emperador Heraclio después de haber sido sacrílegamente robadas por el soberano persa Cosroes, fiesta celebrada tanto en Oriente como en Occidente; y en el caso de España, el Triunfo, que cada 16 de julio solemnizaba la victoria cruzada de los cristianos frente a los musulmanes en la batalla de las Navas de Tolosa, en la que la tradición atribuía un carácter sobrenatural por medio de la milagrosa aparición de la Santa Cruz. Precisamente, la celebración del Triunfo en el lugar en que se generó esta tradición acabó siendo competencia de los franciscanos, ya que, como hemos señalado, los frailes de San Francisco de Linares estaban encargados de:

ir a predicar, y pedir limosna los Religiosos a la dicha tierra de las Nauas de Tolosa, en Sierra Morena, donde el Rey Don Alonso el Bueno, consiguio del Moro la gran victoria, llamada, el Triumpho de la Cruz, y celebrada por la Iglesia de España el dia diez y seis de Iulio. La Cruz del Arçobispo de Toledo, que lleuaua su Canonigo Don Domingo Pasqual, que fue la que rompiò milagrosamente, y desvaratò los ducientos mil Moros de el Barbaro Exercito, se guarda en la Iglesia de la Villa de Bilches, que està en el campo de la batalla, y de Linares tres leguas; y los Religiosos deste Conuento, acuden à predicar à esta Villa, y ha obrado nuestro Señor tantos portentos por nuestro santo habito¹⁹⁹.

La predilección franciscana por la devoción a la Cruz vino determinada, en primer lugar, por su espiritualidad, tan atenta a la humanidad de Cristo y a los sufrimientos del Redentor, encontrando en el Crucifijo la referencia imprescindible para la reflexión y el amor hacia un Dios que se hace hombre y sufre como hombre. Son frecuentes en las hagiografías del *Poverello* los episodios en los que queda patente su intensa devoción por Cristo Crucificado, que “moraba de continuo, como hacecillo de mirra, en la mente y corazón de Francisco”²⁰⁰. La imagen del *Crocefisso* de San Damiano le urgíó a reconstruir su iglesia; el recuerdo del suplicio de la Cruz le hacía derramar amargas lágrimas; y él mismo alentaba a que sus primeros seguidores, faltos de todo en Rivo Torto y privados de libros litúrgicos y

¹⁹⁹ Torres (1683):

²⁰⁰ Guerra, pág. 436.

religiosos, “en su lugar repasaban día y noche con mirada continua el libro de la cruz de Cristo”²⁰¹. Francisco y sus compañeros se postraban delante no sólo de los crucifijos y las cruces, sino “siempre que veían una cruz o un signo de la cruz, fuese en la tierra, en una pared, en los árboles o en las cercas de los caminos”.

Factor ineludible en la especial predilección de la orden seráfica por la crucifixión es el episodio de la estigmatización de San Francisco, en línea con las claves espirituales antes delineadas. Poco después del 14 de septiembre, solemnidad de la Exaltación de la Cruz, San Francisco experimentó la impresión de las llagas del Crucificado; acontecimiento sobrenatural que convirtió al *Poverello* en imagen viva y doliente del Cristo en la cruz y configuro plenamente la tan deseada y determinante “conformidad” entre el Redentor clavado en el madero y el propio San Francisco, asimilando ambas devociones.

En cuanto a la práctica de la penitencia, el deseo de reparación e imitación física del sufrimiento de Cristo había estimulado en la Baja Edad Media europea la aparición del movimiento flagelante y de sus cortejos penitenciales en los que los fieles, de forma colectiva, expiaban las culpas e imploraban la clemencia y el favor de Dios a través de la flagelación pública. Sus miembros se convertían a través de esa cruenta penitencia en personificaciones reales del Varón de Dolores, haciendo realidad en cada flagelante al Cristo humanizado y doliente, precisamente nacido con el franciscanismo; participando a su vez de esa mimesis con el Redentor que Francisco había alcanzado en grado sumo. Estas prácticas devocionales comunitarias, que implicaban por igual al cuerpo y al alma, generaban una piedad exteriorizada y colectiva que será la misma que siglos después desarrollarán las cofradías penitenciales.

El movimiento flagelante surgió en la Italia del siglo XIII, bajo la directa supervisión de la Iglesia, pero en el siglo siguiente y en el contexto casi apocalíptico de los terrores de la Peste Negra conoce una extraordinaria difusión en Europa, con la urgencia de expiar las faltas que han conducido al castigo divino²⁰²; aunque en ocasiones llega a escapar de la vigilancia de la autoridad eclesiástica. A España llega de forma tardía, y según se ha aceptado generalmente, lo hace de la mano de los franciscanos y de sus congregaciones de la Vera Cruz. Sin embargo, parece que el iniciador de la práctica organizada y colectiva de la penitencia en nuestro país no fue un franciscano, sino un dominico, San Vicente Ferrer. Su

²⁰¹ *Legenda Maior Guerra*, pág. 400.

²⁰² Sánchez Herrero (1991): 267.

actividad misional lo llevó a varios puntos de España, entre ellos Baeza, donde en 1410 el celo de sus palabras movió a muchos de sus vecinos a hacer “penitencia por las calles y plazas de Baeza para satisfacer por el escándalo”²⁰³, y sirvió de estímulo a algunas de las primeras cofradías penitenciales. Con sus apocalípticos sermones, plagados de llamadas a la conversión y a la penitencia, está relacionada la creación en la ciudad de la cofradía del Santo Cristo de la Yedra²⁰⁴ (1411), la primera corporación que, aún sin ser estricta y exclusivamente penitencial, tuvo fines penitenciales, y que estuvo estrechamente relacionada con las comunidades franciscanas baezanas.

La piedad bajomedieval y humanista recomendaba vivamente las prácticas penitenciales, especialmente vinculadas a la meditación pasionista, y así lo recogían y sistematizaban algunos de los libros de devoción más conocidos; así, Landulfo de Sajonia en su *Vita Iesu Christi* advierte al devoto que al hacer memoria de la Pasión del Señor:

esto sea con algun trabajo corporal, que no menos deues en ti mesmo tomar estendiendo las manos e alçando los ojos al crucifijo o firiendo tus pechos o poniendote deuotamente de rodillas o disciplinandote con açotes sensibles e crueles o continuando semejantes officios de piedad hasta que salgan de tus ojos muy laragas lagrimas²⁰⁵.

San Juan de Ávila advertía de la necesidad de convertir la meditación sobre la Pasión en un ejercicio activo de imitación de los sufrimientos de Cristo:

¿Qué cosa más loca puede haber, que pareciéndome bien la paciencia del Señor en sus penas, no quiera yo tenerla en las mías, sino decirle: Llevad vos, Señor, vuestra cruz a solas, aunque muy pesada sea, que no quiero yo ayudaros con llevar la mía, aunque pequeña? Los apóstoles compasión tuvieron, y lágrimas derramarían por la Pasión del Señor; mas porque huyeron de la imitar, fueron cobardes y ofendieron a Dios en ello como malos cristianos. Por tanto, no debéis considerar la Pasión y tener compasión como quien mira este negocio de talanquera, sino como quien ha de acompañar Señor en el mismo padecer.

²⁰³ Según el padre Bilches, citado por Rodríguez-Moñino Soriano (2000): 40.

²⁰⁴ Rodríguez-Moñino Soriano / Cruz Cabrera / Cruz Martínez (1997): 17.

²⁰⁵ Lodulfo de Sajonia (1555): fol CII reverso.

Doctrina que recomendaba sin ambages la misma jerarquía eclesiástica “como cosa con que se nos trae a la memoria la muerte e passion que por nuestra salvación padeció el Hijo de Dios (...) e con que se haze penitencia, e procura de satisfacer parte de la pena, que por las culpas e peccados que entre nos contra la Divina Magestad se han cometido”²⁰⁶. Con las cofradías penitenciales, dirigidas por el clero regular, estas prácticas de carácter privado se convierten en colectivas, consiguiendo organizarlas de forma heterodoxa y convenientemente reguladas y a su vez organizándolas de un modo efectista y piadoso que estimulara a alentar la religiosidad de la sociedad, por otro lado muy receptiva a este tipo de manifestaciones.

El estímulo definitivo a la creación de las cofradías de la Vera Cruz en los conventos franciscanos lo tenemos en 1536 con un *vivae vocis oráculo* de Paulo III concediendo indulgencia plenaria a los cofrades de la Vera Cruz de Toledo que hicieran estación penitencial, las mismas que se ganan visitando las iglesias de Roma, extensibles a todas aquellas cofradías existentes en otros cenobios seráficos que siguieran los fines y objetivos de la toledana²⁰⁷. El documento pontificio había sido solicitado por la cofradía toledana a través del cardenal Francisco Quiñones –ministro general de la orden franciscana entre 1523 y 1528– con objeto de superar las reticencias que la práctica de la penitencia pública había despertado en parte de la jerarquía eclesiástica –por ejemplo, Juan Gerson en el Concilio de Constanza (1413-1418), que afeó las disciplinas colectivas fomentadas por San Vicente Ferrer. Por ese motivo se distinguían claramente las circunstancias en las que la penitencia pública sería reprochable, como cuando

con notable detrimento de la salud y quando los disciplinantes quedan impedidos para asistir a los oficios divinos (...) no uan cubiertos como conuene en todo el rresto de su cuerpo sino decubiertos de forma que quitan la deuocion y pueden provocar malos pensamientos (...) y tambien quando los disciplinantes ponen su esperança y su confiança en aquella disciplina quedándose a sus animas indisciplinadas con sus malas costumbres sin confesar ni arrepentirse dellas dexando de tomar los santos sacramentos²⁰⁸.

²⁰⁶ *Constituciones del Arçobispado de Sevilla hechas por (...) don Fernando Niño de Guevara en (...) 1604*, citadas por Szmolka Clarés (1992): 198.

²⁰⁷ Bravo Garrido (2008), op. cit, pág. 54.

²⁰⁸ Citado por Bravo Garrido (2008), op. cit, pág. 54

En cambio, la práctica era legítima y loable

cuando falten estas malas condiciones sobredichas porque los disciplinantes ponen su principal confianza en nuestro Señor Jesucristo por su amor y fe arrepintiéndose de sus pecados, confesándolos y tomando a su tiempo el Santísimo Sacramento de la Eucarística vale la tal disciplina para la subjeción de la sensualidad y la penitencia y satisfacción de los pecados que ay en el mundo para aplacar la ira de Dios nuestro señor y alcanzar su perdón, y si la disciplina se toma con abito honesto de forma que nadie pueda prouocar a mal pensamiento y se hará con tal moderación que se haga en detrimento de la salud ni impida a las personas la asistencia a los oficios, entonces tal disciplina será sancta y loable²⁰⁹.

Este inequívoco *placet* pontificio suponía para las cofradías penitenciales de la Vera Cruz un logro similar al que en su momento tuvo para la orden franciscana la inserción de su iniciativa de pobreza y evangelización dentro de los cauces de la ortodoxia de la Iglesia. El completo alejamiento de la improvisación y heterodoxia del movimiento flagelante bajomedieval para convertirse en “movimientos laicales encauzados, organizados, sujetos a la jerarquía eclesiástica y apoyados por alguna Orden religiosa”²¹⁰, en este caso la franciscana, hizo que las cofradías penitenciales, libres de cualquier suspicacia, se multiplicaran.

El *vivae vocis oraculo* de 1536 se completa con otros privilegios que incrementaron el atractivo de estas cofradías penitenciales de la Vera Cruz. En 1543, el superior general franciscano, fray Juan de Calvi, superior general, sumó las propias gracias espirituales de la Orden de San Francisco a la cofradía de Sevilla, las que se extendieron al resto de cofradías de la Vera Cruz. Y en 1548, de nuevo Paulo III agrega la cofradía sevillana a la Basílica Lateranense, agregación que compartirán el resto de corporaciones de la Vera Cruz.

La espiritualidad de la Contrarreforma termina de modelar definitivamente las cofradías penitenciales, como señala Ortega y Sagrista: “A la idea iconoclasta y fría de los protestantes, el catolicismo español opuso la riqueza opulenta de sus imágenes, que ya no se conformó con venerar en el interior de sus templos, sino que las sacó a la calle para

²⁰⁹ Citado en Bravo Garrido (2008): 89-90.

²¹⁰ Meseguer Fernández (1968): 202.

aumentar su culto y devoción”²¹¹. Igualmente, Gómez Piñol afirma que son Trento y la Contrarreforma los responsables de propiciar “unos modos de sensibilidad emocional y extrovertida que hallaron efectivo acuerdo y expresión en la procesión pública como acto de devoción”²¹². De esta manera, la cofradía penitencial sería una de las expresiones pioneras del Catolicismo surgido en el crítico momento de la Reforma y la Contrarreforma, siendo los años posteriores a Trento los de expansión del fenómeno, caracterizado aún obstante por balbuceos y búsqueda de rasgos específicos.

La franciscana vocación de evangelización popular encontró en las cofradías de la Vera Cruz una herramienta de la mayor eficacia, por lo que favoreció su creación en sus conventos y generó una dinámica que siguieron el resto de órdenes monásticas. Congregaciones religiosas y cofradías desarrollaron una peculiar simbiosis en las que las primeras juegan un papel director, asegurando un respaldo doctrinal a estatutos, fines y acciones; unos cauces de regularización a las inquietudes devocionales de las cofradías; y la nada desdeñable oportunidad de lucrarse con sus mismas gracias espirituales e indulgencias. Por su parte, las cofradías proporcionan a los conventos una formidable vía de proyección de su espiritualidad más allá de los muros monásticos, de lo más oportuna en ese momento cercano a la “saturación” monástica de la Contrarreforma hispánica, e igualmente contribuían a la consolidación de sus cenobios como activos centros de culto y devoción, lo que derivaba en una mayor recepción de limosnas.

Sin embargo, las relaciones no siempre serán fáciles entre las comunidades conventuales y sus cofradías, y se van a dar casos de desavenencias que llevan a la ruptura de tratos y al abandono por parte de la corporación penitencial del convento que la vio nacer. Igualmente se da la circunstancia de cofradías penitenciales originadas en el seno de otras órdenes monásticas que acaban recalando en cenobios seráficos, probablemente atraídos por el carisma popular de los hijos de San Francisco.

En cualquier caso, a imitación de lo que hacían los franciscanos con la Vera Cruz, y ya con el pleno estímulo del Concilio de Trento y su convocatoria para la ejemplarizante, ortodoxa y exteriorizada práctica de la piedad, otras órdenes religiosas estimulan la creación de cofradías penitenciales en sus templos, repartiendo convenientemente advocaciones y días de salida para evitar pleitos, rivalidades y conflictos. Así, los carmelitas calzados

²¹¹ Ortega y Sagrista (1956): 12.

²¹² Citado en Palomero Páramo / García López (1988): 23.

promueven las cofradías del Santo Sepulcro y la Soledad, advocación mariana que también adoptan los mínimos; mientras que los carmelitas descalzos hacen lo propio con las cofradías de la Cruz de Santa Elena o de Jesús Nazareno, titularidad que asociada al Dulce Nombre de Jesús también encontramos en los conventos de dominicos. Escrupulosa, con objeto de evitar pleitos y colisiones, va a ser a la elección de sus advocaciones y jornada penitencial.

La paraliturgia procesional

Con las cofradías penitenciales de la Vera Cruz se da inicio a las procesiones de Semana Santa, prácticamente inexistentes hasta el siglo XVI. Una vez constituidas y dotadas de sus insignias e imágenes, el culto público penitencial en el Jueves Santo se convirtió en un objetivo imprescindible para estas corporaciones, aunque no más prioritario que las solemnes funciones religiosas en las solemnidades de la Invenición, la Exaltación o el Triunfo de la Santa Cruz, celebración esta última tan vinculada a las tierras jienenses.

Derivadas de los “triunfos paganos”, pero con el precedente bíblico del traslado del Arca de la Alianza, las procesiones acabarían convirtiéndose, no sólo en su faceta penitencial, sino también festiva y eucarística –Corpus Christi– en elemento definitorio de la cultura hispánica; pero ni mucho menos exclusivo de ésta. Su celebración estaba muy difundida por la Europa católica y en origen no tenía nada específicamente ibérico, a no ser que admitamos como tal la gravedad de la procesión de los españoles frente a la de los flamencos en la Bruselas de 1549, según relato de Calvete de la Estrella²¹³.

Las reglas de la Vera Cruz de Baeza reglamentan la paraliturgia procesional de la siguiente forma:

el Jueves de la cena de cada un año a la hora de las cinco despues de vísperas todos los hermanos sean obligados a venir al monesterio de señor Sant Francisco con todos sus adereços lo mas honesto y mas secreto que ser pudiere y confessados y comulgados y satisfechos con sus túnicas y capillos y disciplinas en las manos disciplinandose de donde saldrán faziendo su penitencia en conmemoracion de la passion sacratísima de nuestro redemptor Jesu Christo a la hora de las siete de la noche visitando cinco iglesias o

²¹³ Gállego (1996): 146.

monesterios (...) y en la procession llevando por guia un pendon de color negro con cruz verde”²¹⁴.

Una forma común de procesionar a todas las cofradías de la Vera Cruz, constatada por el trasvase de reglas entre ellas –dinámica que se convertirá en común por otro lado entre cofradías de la misma advocación y ligadas a la misma orden monástica–. Esta forma de actuar se fundamenta tanto en la comodidad y rapidez de contar con un referente ya consolidado y sancionado favorablemente por la jerarquía eclesiástica como en el mimetismo devoto que origina las cofradías, siguiendo una devoción arraigada en otra ciudad.

La práctica penitencial colectiva, ejemplar y ordenada, después de haber recibido los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, llevada a cabo con honestidad, sin escándalos ni individualismos, es, como se advierte, el núcleo fundamental de la procesión, que visita varios templos asumiendo la extendida práctica devocional de la visita a los monumentos sacramentales –las estaciones– en la tarde de Jueves Santo. No por casualidad se establece que sean cinco, en memoria de las Cinco Llagas de Cristo. Esta estación de penitencia se complementaba con varios actos de culto a lo largo del año y con una mutua ayuda funeraria y asistencial que en ocasiones daba lugar a la creación y mantenimiento de hospitales.

El protagonismo de los hermanos disciplinantes explica que las reglas favorezcan la entrada de hermanos dispuestos a disciplinarse, exigiéndoles una cuota de entrada menor que la de los hermanos de luz –los que alumbraban con cera– y desde luego más reducida que la de las mujeres, quienes podían ingresar como hermanas pero bajo ningún concepto participar en la penitencia del Jueves Santo. También es común en estas procesiones de la cofradía de la Vera Cruz la presencia de la “deuota ymagen de un Crucifixo” y de la Madre de Dios dolorosa, llevadas a hombros en sencillas andas por varios hermanos.

Esta puesta en escena, tan sencilla como potente, alcanza su cénit en el Barroco, en perfecta sintonía con la vocación espectacular y sensorial de esta época. La procesión penitencial se consolida en esta etapa como herramienta persuasiva; así se deduce de testimonios como el relato de León Pinelo del cortejo de penitencia que se celebró en Madrid en 1623 solicitando el favor divino en las negociaciones que habían de entablarse en la visita a la Corte española del Príncipe de Gales:

²¹⁴ En Rodríguez-Moñino Soriano / Cruz Cabrera / Cruz Martínez (1997): 1596.

Unos con calaveras y cruces en las manos; otros con sacos y silicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendo sangre; otros con sogas y cadenas a los cuellos y por los cuerpos; cruces a cuestas, grillos en los pies, aspados y liados, hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la calle Mayor y Palacio y volvieron a sus conventos con viaje de más de tres horas, que admiró la Corte y la dejó llena de ejemplos, ternura, lágrimas y devoción.

Son los mismos elementos que forman parte de las procesiones de la Vera Cruz y del resto de cofradías pasionistas, incluidos los cráneos, todo un instrumento de devoción y piedad y que como observamos no sólo a la retórica iconográfica de los santos ascetas, sino al “ajuar” penitencial del buen cristiano; de hecho los hermanos de la Vera Cruz de Linares procesionaban con una calavera en la mano, lo que se mantuvo hasta casi finalizado el siglo XIX.

Pero progresivamente, sin abandonar su presencia los disciplinantes, las imágenes procesionales adquieren un mayor protagonismo que no sólo se traduce en su presentación sobre pasos cada vez más elaborados y dotados de un ajuar y un ornato progresivamente más ricos, sino numéricamente. Las cofradías de la Vera Cruz tuvieron desde su origen una vocación cultural “enciclopédica” –en el sentido de rendir culto a la Pasión completa y no sólo al momento de la Crucifixión efigiado en su imagen titular²¹⁵– y por ese motivo fueron incorporando a su cortejo otros pasos con más escenas pasionistas que configuraban todo un relato catequético, se convertían en reclamo para más devotos y diversificaban la organización interna de la propia cofradía, constituyéndose diversas “escuadras” de relativa autonomía.

Significativo es el caso de la cofradía de la Vera Cruz de Jaén, que sacaba en 1726 los pasos de San Francisco de Asís, Jesús Nazareno Preso, el Santo Ecce Homo, Santísimo Cristo de la Vera Cruz, San Juan Evangelista y Nuestra Señora de la Soledad, a los que en años posteriores se habrían de añadir la Oración en el Huerto y el Señor de la Columna. Casi por la

²¹⁵ Significativo es el título de la Vera Cruz de Jaén: “Memoria y remembranza de la Pasión de Nuestro Maestro y Redentor Jesucristo, que por otro más abreviado es nuestra voluntad se diga la Hermandad de la Santa Vera Cruz”, o el muy similar de la Vera Cruz de Baeza, “La Sancta Vera Cruz y memoria de la Passion de nuestro maestro y redemptor Jesu Christo”. Ortega Sagrista (1968): 12-13.

misma fecha, en 1721, la Vera Cruz de Linares sacaba las “escuadras” de Santa María Magdalena, Jesús de la Columna, el Señor de la Humildad, San Juan Evangelista y Madre de Dios de los Dolores. En Andújar, la Vera Cruz procesionaba con los pasos de la Santa Vera Cruz, San Francisco de Asís, el Señor de la Columna, Jesús Nazareno, el Santo Cristo de la Vera Cruz, San Juan Evangelista y Nuestra Señora de la Soledad. No obstante, ya desde los tiempos fundacionales, la cofradía de la Vera Cruz de Baeza procesionaba, además del Crucificado, “una semejanza de Cristo con la cruz auestas”²¹⁶.

Este incremento y variedad en el número de pasos que estimulado también por la propia práctica penitencial de los disciplinantes, en un caso análogo al de las cofradías de Jesús Nazareno, cuyos penitentes arrastraban auestas la cruz como su imagen titular. Lo testimonia de forma muy clara el caso de la cofradía de la Vera Cruz de Villacarrillo, que en 1663 comenzó a sustituir el Jueves Santo al Crucificado por la imagen de Cristo atado a la Columna, “con mas propiedad (...) en esta Procession de disciplina”²¹⁷. Como observamos, la imagen procesional completa su dimensión cultual con el de referente y modelo para la *imitatio Christi* que los disciplinantes llevaban a cabo en la estación de penitencia, en su pretensión tanto de reparar el sufrimiento del Redentor como de identificarse con él.

Progresivamente al enriquecimiento de la paraliturgia procesional con más pasos y a su consolidación como relato pasionista, la vocación persuasiva y adoctrinadora del Barroco generó la aparición de sermones y representaciones teatralizadas en las que se narraban determinados momentos evangélicos. Se añaden así al cortejo hermanos que, revestidos de ropajes e incluso máscaras, convierten la procesión en una dramatización de la historia sagrada, dirigida en muchas ocasiones por la intervención de un clérigo que ilustra con sus palabras el relato representado²¹⁸. Las cofradías ganan en colorido y en teatralidad, pero la severa crítica de la Ilustración y su decidida pretensión de purificar los actos religiosos eliminando todos los elementos considerados irreverentes pondrá su punto de mira en estos elementos dramáticos y en las disciplinas.

Un decreto de Carlos III es contundente al respecto, al ordenar en 1777 a los preladados que no permitan “disciplinantes, empalados ni otros espectáculos semejantes que no sirben de edificación y pueden servir a la indebocion y al desorden en las procesiones de Semana

²¹⁶ Rodríguez-Moñino Soriano; Cruz Cabrera; Cruz Martínez (1997): 312.

²¹⁷ Escudero de la Torre (1669): 130.

²¹⁸ López Muñoz (1997): 205.

Santa, Cruz de Mayo, rogativas ni en otras algunas (...). Ni consentireys procesiones de noche, haciéndose las que fuere costumbre y saliendo a tiempo que estén recogidas y finalizadas antes de ponerse el sol”²¹⁹. Al veto a la penitencia y a la nocturnidad se sumó el de los sermones y representaciones dramáticas, alegando, como en la supresión decretada en la jurisdicción de la Abadía de Alcalá la Real por parte del abad Martínez Palomino, que

en ellas se profana y adultera la casa más sagrada con trages ridículos, disfraces, juguetes, mofas y extraordinarias burlas; multitud de tropa fingida con su capitán, alférez y pregonero; y por otra parte, Judas, Pilatos, ministriles y judíos, con distinción de tribus; el crujir de la honda, la competencia de Longinos con su lanza y otras circunstancias que mueven a la curiosidad y risa de la plebe; todo conspira a aumentar los ultrages y a comover (sic) el pueblo a los excesos que se han experimentado en las costumbres y gastos inútiles con perjuicio de sus familias²²⁰.

La Vera Cruz y otras cofradías penitenciales en los conventos franciscanos de Jaén

La más antigua cofradía de la Vera Cruz nacida en un convento franciscano de la diócesis jienense es la de Baeza, fundada en 1540, aunque sus primeras ordenanzas no se aprueban hasta 1552. Según Argote de Molina, la existencia de la advocación de la Vera Cruz en San Francisco de Baeza era sin embargo bastante anterior, pues ya existía una capilla con esa advocación en el convento en 1410, cuando en ella se depositó el Santo Cristo de la Yedra. No sabemos si ésta fue la misma capilla de la Vera Cruz, con sacristía propia en el convento, colindante a la de la cofradía de la Humildad y frontera a la de Santa Ana –sede sede de la cofradía de la Yedra–, existente a finales del siglo XVII²²¹ y que contaba, según se deduce de los inventarios, de tres altares²²². En ella se rendía culto a las imágenes de Jesús Nazareno, el Santo Cristo de las Gracias –que formaba un paso del Calvario con los dos ladrones–, la Virgen de los Dolores, el Señor Resucitado, la Virgen de la Encarnación, San Juan Evangelista y San Francisco de Asís, además de un Niño Jesús Nazareno “con su cruz de

²¹⁹ Cita en Aranda Doncel (1995): 180-181.

²²⁰ A. R. Ch. G., 321-4317-42, citado por López Muñoz (1997): 210

²²¹ Torres (1683): 70.

²²² Vañó Silvestre (1976): 11.

palo”²²³. La Vera Cruz de Baeza mantenía vivo el recuerdo de la victoria de las Navas de Tolosa, pues su fiesta principal era la “del Sanctísimo Triumpho de la Sancta Vera Cruz de Nuestro Saluador Jesu Christo, la qual fiesta es y cae a diez y seis días de julio”²²⁴.

No era la única cofradía penitencial del convento franciscano de Baeza, pues hacia 1590 se asentó en ella la de la Humildad de Nuestro Señor, que había sido fundada en el convento de los trinitarios calzados en 1563, y que se sumó con entusiasmo a la espiritualidad de la nueva orden que la tutelaba, pues en su capilla se veneraba en 1651 una “hechura de San Francisco con su serafín”²²⁵. También residía en San Francisco la mencionada cofradía del Santo Cristo de la Yedra, que aunque se veneraba en su santuario fuera de la ciudad tenía aquí su sede –y los franciscanos un importante protagonismo en su culto– “por auer sido del Conuento dicho Crucifixo”²²⁶. Este Crucificado era una de las principales devociones de la ciudad e incluso de la comarca, y el origen de su devoción estaba relacionado con los sermones de San Vicente Ferrer en Baeza –que promovieron las primeras penitencias colectivas de las que tenemos noticia en el Alto Guadalquivir– por lo que no debe extrañarnos que, aún siendo una corporación de gloria, contemplara en sus estatutos la posibilidad de hacer estación penitencial en la jornada del Miércoles Santo.

La fundación de cofradía de la Vera Cruz de Jaén fue “hecha a veinte y seis días de mayo del año de mil y quinientos y cuarenta y uno”²²⁷ según reza en sus estatutos fundacionales. En 1545 la comunidad de San Francisco les cedió parte de su terreno para que edificaran su capilla, comunicada con el templo pero que también contaba con acceso independiente con el exterior, configurando una verdadera “Iglesia a parte con su Capilla Mayor, Coro y puerta principal”²²⁸, de entidad similar a la que tuvieron las capillas de la Vera Cruz en los conventos franciscanos de Granada y Sevilla. Tras languidecer en los últimos años del siglo XVII, fue reorganizada en 1726, configurando entonces un completo orden procesional con varios pasos que le dio la denominación popular de las Siete Escuadras. Mantuvo abierto un hospital en la calle Recogidas, y entre sus hermanos figuró el arquitecto Andrés de Vandelvira.

²²³ Vañó Silvestre (1976): 12.

²²⁴ Tomado de Rodríguez-Moñino Soriano; Cruz Cabrera; Cruz Martínez (1997): 1596.

²²⁵ Rodríguez-Moñino Soriano; Cruz Cabrera; Cruz Martínez (1997): 162.

²²⁶ Torres (1683): 71.

²²⁷ Ortega y Sagrista (1968): 16.

²²⁸ Torres (1683): 65.

Desde los inicios de la década de 1580 tuvo también su sede en San Francisco la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, que había sido fundada en 1556 en el convento de Nuestra Señora de la Coronada, de carmelitas calzados y que en 1579 ya se había mudado al de la Santísima Trinidad. Las desavenencias entre los cofrades de la Soledad con los trinitarios –ya las habían tenido previamente con los carmelitas calzados– podrían haber motivado este traslado, buscando el respaldo de una comunidad tan potente como la franciscana, precisamente en un momento en que en el convento de la Coronada se fundaba la cofradía del Santo Sepulcro, que por la similitud de sus advocaciones titulares con las de la Soledad fue considerada como una agresión por ésta última. Desde el convento de San Francisco la cofradía “saca el Viernes Santo vna deuota, numerosa, y bien dispuesta procession del Entierro de Christo nuestro Redemptor”²²⁹. También en San Francisco nace en 1761 la devoción del Santísimo Cristo de la Expiración, aunque su cofradía es inicialmente de gloria y no adquiere carácter penitencial hasta 1888, ya establecida en la parroquia de San Bartolomé.

De 1558, cuatro años después del establecimiento de los franciscanos en la villa, son las primeras reglas de la cofradía de la Vera Cruz de Linares; no obstante, el contrato formalizado en 1545 por la “cofradia y cofrades de la sangre de Jesucristo” de Linares con el imaginero Juan de Reolid de un “crucifijo de madera de nogal del tamaño y fechora de un crucifijo que tiene la Cofradia de la Santa Vera Cruz de esta dicha cibdad (Jaén)”²³⁰ revela la probable existencia de la corporación con anterioridad a la fundación del convento de San Francisco –la Sangre fue una advocación también aplicada a las seráficas cofradías penitenciales de la Vera Cruz– a la vez que testimonia que el trasvase de referencias y modelos no se limitaba a las reglas, sino también a las iconografías e imagineros²³¹. Si la cofradía linarensa ya existía en 1545, una década antes de la llegada de los franciscanos a Linares, su creación bien podría vincularse a las misiones de los frailes de San Francisco de Baeza, extendidas a esta población que entonces pertenecía a su alfoz, y a la fundación en 1540 de la corporación baezana de la Vera Cruz²³².

En cualquier caso, la Vera Cruz de Linares se acabó trasladando a la parroquia de Santa María, muy probablemente por el abandono de los franciscanos y la clausura de su

²²⁹ Torres (1683): 66.

²³⁰ Domínguez Cubero (1995): 157.

²³¹ Se estudiará en el capítulo correspondiente.

²³² Bravo Garrido (2008): 60.

convento acaecidos en 1564 por la insalubridad de su emplazamiento. No consta que con el retorno de los frailes la cofradía volviera a su sede originaria, y probablemente la carencia de una corporación penitencial en el convento provocara el estímulo de los franciscanos a la fundación en 1601 de la cofradía de Jesús Nazareno, con el tiempo una de las principales devociones de Linares. La cofradía nazarena, compuesta “de la mayor parte de la Nobleza de la Republica; saca su procession el Viernes Santo, corriendo toda la Villa, y pasando por su Iglesia, sin lleuar la Cruz de la Parroquia, ni Clerigo alguno”²³³.

La iniciativa de Francisco de Benavides, conde de Santisteban –linaje que ostentaba el patronazgo del convento de San Francisco en la villa santistebeña– dio lugar en 1578 a la cofradía de la Vera Cruz. En sus reglas, paradigmáticas de este tipo de cofradía, se prescribe “que los cofrades sean obligados a salir en procession los que pudieren deziplinandose y los que no alumbrando con sus hachas”²³⁴ en la noche del Jueves Santo. En 1599 se fundaba en la parroquia de Orcera otra cofradía de la Vera Cruz, con la más que probable influencia espiritual del vecino convento franciscano de Nuestra Señora de la Peña. En cualquier caso, estas cofradías también nacieron en las parroquias de aquellas poblaciones sin convento franciscano, de la mano de terciarios seculares de la orden. Así sucede en Mancha Real en 1583, cuando se funda la cofradía de la Vera Cruz, tomando los estatutos de la cofradía homónima del convento de San Francisco de Jaén²³⁵.

En otras ocasiones la veneración de la Vera Cruz es anterior a la llegada de los franciscanos e incluso independiente de sus conventos. Ya hemos señalado cómo la conmemoración de la victoria de las Navas de Tolosa dio lugar a la solemnidad religiosa del Triunfo de la Santa Cruz y al culto a la Vera Cruz, muy extendido en el Adelantamiento de Cazorla y en La Loma. Con ella se vincula la devoción al Cristo de la Vera Cruz de Villacarrillo, cuyo culto promovía una cofradía aprobada en 1419 y que celebraba cultos en mayo y septiembre²³⁶. La espiritualidad contrarreformista y la extendida devoción que despertaba la imagen estimularían las prácticas penitenciales, organizando desde el siglo XVII procesión de disciplina el Jueves Santo, para la que en 1663 se incorporaría la imagen del Cristo de la Columna. En 1668 la creación de una comunidad conventual de franciscanos en el santuario de Villacarrillo terminaría de aportar el carisma seráfico a la cofradía de la Vera Cruz.

²³³ Torres (1683): 161.

²³⁴ AHMSP, Estatutos Vera Cruz, 1578, 8.

²³⁵ Ortega Sagrista (1964):

²³⁶ Olivares Moreno (1998): 377-378.

La fundación de la cofradía de la Vera Cruz de Andújar en 1427 es, además de muy temprana, anterior a la presencia de los franciscanos en la ciudad, aunque la espiritualidad seráfica ya había arraigado como demuestran la propia corporación penitencial y la existencia de una comunidad de terceras franciscanas que se convertirá en monasterio de clarisas décadas después. En 1579, ya instalado en su emplazamiento definitivo el convento de franciscanos de Santa Ana, la cofradía se traslada a él desde su sede originaria, la ermita de Santo Domingo.

También al margen de la orden franciscana nace la cofradía de la Vera Cruz de Úbeda, radicada en la ermita homónima situada a las afueras de la ciudad. Según Ruiz Prieto²³⁷ las primeras noticias de su existencia son de 1540, y procesionaba el Jueves Santo, celebrando su fiesta principal en la solemnidad del Triunfo de julio²³⁸. Para realizar su estación penitencial, la cofradía se vincularía a los conventos de la Trinidad –desde donde comenzó a procesionar en 1587- y al de la Victoria, al que se traslada en 1596. En 1783 se enfrentó abiertamente con la cofradía del Socorro y Llagas, del convento de San Francisco, por coincidir sus procesiones en el Jueves Santo²³⁹. Seguramente como réplica a la existencia de la Vera Cruz independiente de su convento, los franciscanos de Úbeda habrían alentado la creación de esta corporación penitencial del Socorro y Llagas, que ya existía en 1600, y que en 1758 se fusionó con la cofradía del Cristo de la Expiración allí radicada²⁴⁰.

Más allá de la Vera Cruz, destacadas cofradías penitenciales con la advocación de la Soledad fueron las establecidas en los cenobios seráficos de Alcalá la Real y Alcaudete, tratándose de una devoción mariana en nada extraña al franciscanismo, en cuyo seno nace el célebre poema *Stabat Mater* de Jacopone di Todi, y también arraigada en los Santos Lugares. En el convento de San Francisco de la ciudad abacial se institucionaliza la devoción a Nuestra Señora de la Soledad, “con su ilustrísima Cofradía de toda la Nobleza de Alcala, que es de las mas esclarecidas de la Andaluzia, la qual el Viernes Santo por la tarde, saca la graue, y deuota procession del Entierro de Cristo nuestro Bien, y de la Resurreccion el Domingo por la mañana”²⁴¹. En la iglesia del monasterio de Santa Clara de Alcaudete tenía su sede la “Cofradía de N. Señora de la Soledad, donde se haze el Viernes Santo por la tarde el

²³⁷ Ruiz Prieto (1906): 258.

²³⁸ Martínez Elvira (2011): 117.

²³⁹ Martínez Elvira (2011): 117-120.

²⁴⁰ Martínez Elvira (2011): 116-117.

²⁴¹ Torres (1683): 129.

desenclauamiento de Cristo de la Cruz, con innumerable concurso; y luego sale la procession del entierro, que es de las mas principales de la Villa”²⁴².

El Vía Crucis

Otra importante y arraigada práctica devocional en la que se proyectó la espiritualidad franciscana fue el Vía Crucis, en el que el devoto recorría física y mentalmente el camino de ascenso de Cristo hacia el Calvario, en plena sintonía con el deseo de *imitatio Christi* que caracteriza a buena parte de la religiosidad bajomedieval. Como la devoción a la Vera Cruz, el Vía Crucis nace en la Baja Edad Media en el seno de la orden franciscana como resultado de su papel de custodia y guardiana de los Santos Lugares²⁴³ y de su plena atención a la humanidad de Cristo, rotundamente manifiesta en los momentos de la Pasión.

Van der Hammen y León, apasionado apologista del Vía Crucis, sostenía en 1656 que fue la entrega de los Santos Lugares “donde oy ay cinco Conventos y muchas Iglesias y Ermitas”²⁴⁴ a los frailes franciscanos por parte de los reyes de Sicilia la que dio inicio a esta práctica. La tradición respaldaba este devoto ejercicio asegurando que su origen estaba en el camino que diariamente hacía la Virgen por la *Vía Dolorosa* en memoria de la Pasión de su hijo. El rito del Vía Crucis no dejaba de ser una devoción continuadora de las prácticas ceremoniales piadosas que se realizaban en Tierra Santa como complemento a la liturgia y con las que se pretendía revivir *in situ* los sucesos de la Pasión y Muerte de Cristo, costumbre que conocemos gracias a diversas fuentes, algunas tan tempranas como *Itinerarium Egeriae* (hacia 381-384).

El impacto de la *devotio moderna* explicaría el nacimiento del Vía Crucis, tanto por atenta reflexión sobre la Humanidad sufriente de Cristo como por la atractiva posibilidad para el devoto de realizar una activa *imitatio*, espiritual y física, que supone la vivencia de la subida de Cristo al Calvario, dividida en diversas *Estaciones* en las que se medita un momento particular de este ascenso. La piadosa reflexión se simultanea con un recorrido físico por los lugares que presenciaron el drama. Como la peregrinación a Jerusalén no era factible para la mayoría de los devotos, la práctica se podía realizar en cualquier otro lugar

²⁴² Torres (1683): 433.

²⁴³ Réau (1996): tom. 1, vol 2, 484.

²⁴⁴ Cita en López-Guadalupe Muñoz / López-Guadalupe Muñoz (2002): 150.

que permitiera el grado de recogimiento preciso. De esta forma, en ubicaciones adecuadas como lugares apartados en la soledad de los bosques o en las afueras de las ciudades, buscando si fuera posible una elevación del terreno que recordara la cima del Gólgota, se crearán Vía Crucis que permitan al devoto este recorrido físico y mental, copiando literalmente la distancia entre los lugares jerosolimitanos del Pretorio y el Gólgota. Una serie de cruces –en sus versiones más elaboradas sustituidas por capillas– son las que señalan la ubicación de las estaciones y por ende las paradas para la meditación. El resultado es un piadoso itinerario que contribuye a la sacralización del espacio urbano, y en su desarrollo extramuros, a la exorcización del temido espacio exterior.

Ciertamente el laconismo del relato evangélico no se prestaba *a priori* a una meditación muy pormenorizada, pero el requerimiento a Simón de Cirene y la consecuente deducción de que Cristo caería varias veces agotado en el trayecto, sin duda tumultuoso y complejo para el agotado Nazareno, permitió generar el argumento de las diferentes *Estaciones*. La literatura mística y toda la piedad de la Baja Edad Media –el Pseudo Buenaventura, Santa Brígida de Suecia o Landulfo de Sajonia– se encargaron de reconstruir la *Vía Dolorosa*, y en paralelo a la escenificación que el teatro de los Misterios había elaborado el doloroso ascenso al Gólgota. En origen el número de estaciones era siete, pero en el siglo XVII, de nuevo a iniciativa de los franciscanos, en especial del predicador italiano Leonardo de Porto Maurizio, se duplicó de forma arbitraria a catorce²⁴⁵, que es el número que hoy se mantiene.

Se considera que fue el dominico San Álvaro de Córdoba –recordemos al respecto la común piedad pasionista de las órdenes mendicantes– el introductor del Vía Crucis en España, hacia 1425, después de haber peregrinado a Jerusalén varios años antes. El impacto de la visita en esa peregrinación a los lugares de la Pasión y Muerte de Cristo lo señala su hagiógrafo fray Juan de Ribas cuando narra que en la basílica del Santo Sepulcro “El corazón tenía San Álvaro asido a aquellas piedras, no acertaba a apartar de ellas sus labios, y allí fueron copiosas fuentes sus ojos”²⁴⁶. Una experiencia tan intensa que sin duda estaba en la mente del dominico cordobés cuando decide recrear el Calvario de Jerusalén en los agrestes parajes que rodean el convento de Santo Domingo de Escalaceli, en Sierra Morena, dando

²⁴⁵ Réau (1996): tom1, vol. 2, 484-485.

²⁴⁶ Citado por Sánchez López (2010): 132

lugar al que se defiende como el primer Vía Crucis de Occidente²⁴⁷, aunque sintéticamente reducido a dos estaciones. De un santo franciscano coetáneo y gran devoto de la Cruz, San Diego de Alcalá, se afirma en sus hagiografías que también “fijaua en las huertas, ó montañas de los conventos, y fuera de ellos la Via Sacra de las Cruces representatiuas de los passos que dio el Señor desde el Huerto hasta el Calvario”²⁴⁸. Significativo ejemplo posterior en Andalucía es la introducción en Sevilla de esta devoción por parte de don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, al regreso de una peregrinación a Tierra Santa en 1520, iniciándose así el rezo del Vía Crucis a lo largo del trayecto que separaba su palacio sevillano –la llamada Casa de Pilatos²⁴⁹– y el templete bajomedieval extramuros de la Cruz del Campo. En cualquier caso, consolidada su vinculación al franciscanismo, acabó por hacerse necesaria –además de las preceptivas licencias de los concejos y de la Iglesia– “la sanción de la orden franciscana, que ejercía una especie de tutela moral sobre la práctica de la via sacra, ya que en definitiva se había encargado de promoverla y extenderla, hallándose presente en la erección de los itinerarios”²⁵⁰.

En los siglos XVI y XVII, el Vía Crucis se extiende y populariza como práctica devota tanto individual como colectiva, en este último caso en evidente conexión con la dimensión pública y externa de la religiosidad contrarreformista. Sus beneficios espirituales los señala la franciscana concepcionista sor María de Ágreda cuando afirma que

Es la devocion santissima de las estaciones, o Via-Crucis, una de las mas provechosas, que puede el Christiano tener; porque en ella se representa mas viva la memoria tierníssima de lo mucho que por nosotros padeció nuestro Redentor amantísimo: de los muchos passos que diò, fatigado con el peso de la Cruz; y esta memoria es, como dice mi S. Antonio de Padua, (Serm, in Quinquag.) la que mas aparta, y mortifica en nosotros los vicios, y los deleytes²⁵¹.

Por si estas ganancias para el alma no fueran suficientes, Van der Hammen y León señalaba en la misma época que con este devoto ejercicio “cualquiera, por muchos y graves

²⁴⁷ Sánchez Herrero (1999): 33.

²⁴⁸ Citado por Castro Brunetto (2003): 342.

²⁴⁹ Las formas clasicistas introducidas en este palacio, inspiradas por el paso por Italia del marqués de Tarifa en su peregrinación, junto al rezo de la primera estación del *Vía Crucis* en sus muros, dieron origen a su denominación popular de Casa de Pilatos al considerarse que era una copia del Pretorio de Jerusalén.

²⁵⁰ López-Guadalupe Muñoz / López-Guadalupe Muñoz (2002): 150-151.

²⁵¹ Ágreda (1757): 267-268.

pecados que aya cometido podra tener esperança de perdon dellos”²⁵². Por ello no debe sorprendernos la difusión que logrará entre seglares y regulares, y que fuera una devoción señalada para las monjas franciscanas de San Antonio de Baeza –que completaban su ejercicio de *imitatio* con las pesadas cruces de madera de la Iglesia vieja²⁵³– o para la comunidad de Santa Clara de Alcaudete²⁵⁴, donde se rezaba cada viernes.

La piedad de la Orden Tercera seglar de San Francisco de Jaén la movió a pedir licencia al Concejo, a 31 de enero de 1659, para “hacer y disponer extramuros una vía sacra en los sitios de junto a San Nicasio... para hacer memoria y veneración especial de los lugares y pasos en que Cristo... padeció y obro nuestra redención”²⁵⁵, culminado en la ermita del Calvario, aún existente a pesar de la mutilación del Vía Crucis que la precede. Construida finalmente en 1726, el lugar también era escenario de rituales contra las plagas de langosta, como sucedió en 1756, cuando desde el hospital de San Juan de Dios se encaminó hacia “el Calvario” una procesión de rogativas para conjurar una epidemia de langosta²⁵⁶, aunque López Pérez plantea la posibilidad de que se refiera al más cercano “Calvario viejo” que la toponimia recoge extramuros de la antigua puerta de Martos, en el actual barrio de Santa Isabel²⁵⁷. En 1778 la ermita gozaba de fama y devoción, como lo atestiguan las abundantes limosnas en dinero y aceite y el notable ropero que poseía la imagen del Crucificado venerada en su interior. Aunque el apogeo de este vía crucis llegó en el siglo XIX, quizá por la cercanía del cementerio de San Eufasio, perteneciendo a este siglo la extensa colección de exvotos que cuelga de sus muros.

La misión no sólo penitencial, sino también apotropaica y exorcizadora de estos Calvarios, se evidencia en el erigido por los franciscanos en Cazorla, quienes “con inmensos trabajos subieron las tres Cruces à lo alto de la peña, por donde baxauan los demonios a fazer mal, segun la visión de vna religiosa del Monasterio de San Iuan de la Penitencia”²⁵⁸.

Son significativos también los dos Vía Crucis levantados en el entorno de los conventos de franciscanos recoletos de San Buenaventura de Baeza y San Antonio de Úbeda. El primero “con su Calvario de Cruces de piedra, en la placeta de la entrada donde se dà fin à

²⁵² Cita en López-Guadalupe Muñoz / López-Guadalupe Muñoz (2002): 150.

²⁵³ Torres (1683): 428.

²⁵⁴ Torres (1683): 440.

²⁵⁵ Lázaro Damas (1997): 321.

²⁵⁶ Cazabán (1922): 139.

²⁵⁷ López Pérez (1977): 87-112.

²⁵⁸ Torres (1683): 142.

la Via Crucis, que corre desde la últimas casas de Baeza”²⁵⁹ era especialmente frecuentado por hallarse en el camino hacia el veneradísimo santuario del Santo Cristo de la Yedra.

Alcalá la Real contó con otro Vía Crucis que culminaba en la ermita del Santo Sepulcro, reconstruida por el cabildo municipal en 1699 atendiendo a las necesidades de los “devotos del Santo Sepulcro que de esta ciudad frecuentan todos los viernes del año la Vía Sacra y doctrina juntamente con otras muchas personas, así hombres, como mujeres, que por devoción iban a visitar el Santo Sepulcro y rezan las Cruces, que están en su vía sacra, contemplando los pasos de la Sagrada Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo”²⁶⁰.

A finales del siglo XVIII, en el utópico proyecto social y urbanístico de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, encontramos otro episodio de difusión del *Vía Crucis* de la mano de fray Diego José de Cádiz (1743-1801). El capuchino gaditano había iniciado en 1771 unas misiones populares que le hicieron recorrer, ante extensos auditorios inflamados por su retórica, gran parte de Andalucía, combatiendo el regalismo y la política enciclopedista de los ministros de Carlos III. En La Carolina, donde fray Diego tuvo la oportunidad de combatir especialmente la acción ilustrada del superintendente Pablo de Olavide, erigió un Via Crucis que fue imitado en otras Nuevas Poblaciones, como Navas de Tolosa²⁶¹. Fray Diego celebró el 27 de febrero de 1782 el Triunfo de la Santa Cruz, una “función devotísima y muy solemne” en la que acompañado de dos vicarios

llevando cada uno su cruz de madera, labrada, como de a vara, y yo otra de a dos varas y tercia de largo y de cuatro dedos de grueso, abrazado con ella, salimos de la Iglesia (...) y fuimos en forma de procesión (...) a un alto, como medio cuarto de legua de la población, puse mi cruz clavada en tierra (...) y con ellas las otras que traían los acompañados (...) y a las doce subí al balcón y les hice una muy devota plática de los misterios de la Santa Cruz, de la devoción y veneración que debíamos tenerle (...) Encargué se pusiesen (cruces) en todos los pueblos nuevos, y además que en cada uno se pusiese la Vía-sacra, y así lo prometieron los Padres Curas y el Sr. Gobernador, etc. Dios sea glorificado por todo. No omitiré decir a mi Padre de mi alma, que el balcón,

²⁵⁹ Torres (1683): 154.

²⁶⁰ Tomado de Martín Rosales (1997): 162.

²⁶¹ Pérez Fernández (2009): 50.

casa y plaza donde se predicaba, era el palacio donde vivía Olavide, y donde se habían visto todas las cosas contrarias; y esto daba golpe a los prudentes y juiciosos²⁶².

²⁶² Úbeda (1925): 310.

3. El desarrollo iconográfico del santoral franciscano



Philippe Galle, *Institvti seraphici celeberrimi sectatores*.

(*D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia...*), Amberes, 1587.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Manda el santo Concilio a todos los obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida de tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor; que es el único redentor y salvador nuestro; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en

particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo.

Las conocidas enseñanzas trentinas sobre el culto a los santos que acabamos de transcribir, expresadas en la sesión XXV (1563) no son, verdaderamente, una emanación de la espiritualidad franciscana, ni tampoco una novedad dentro del catolicismo, que llevaba siglos ofreciendo la intercesión del santoral como auxilio de sus fieles, pero sí una adecuada introducción antes de abordar el desarrollo iconográfico de la hagiografía de los santos de la orden franciscana –incluyendo sus diversas reformas– en la actual provincia de Jaén; más aún teniendo en cuenta que la mayor parte de las piezas que estudiaremos forman parte del desarrollo de las artes plásticas estimulado por la Contrarreforma, y que éstas se verán condicionadas de forma determinante por la espiritualidad de Trento.

No en vano, el desarrollo iconográfico del santoral de la orden –tanto de los santos medievales como de los incorporados a la nómina en época barroca– va a tomar en gran medida la referencia del que, usando la expresión de Castro Brunetto, podemos identificar como el “héroe católico”²⁶³, cuya ejemplaridad en la difusión del dogma y en las prácticas religiosas trentinas –penitencia, fervor eucarístico, piedad mariana, ascetismo– lo convierten en antagonista rotundo del Protestantismo. Un modelo de santidad trentino que acaba por remodelar –como veremos– el modelo hagiográfico e iconográfico del santoral medieval de la orden, por otro lado relativamente exiguo antes de los tiempos de la Contrarreforma y el Barroco y que ahora se incrementa constantemente con la incorporación de nuevas figuras reclamadas como referencias de los estamentos sociales, la convertía en fértil semillero de bienaventurados, de lo que la orden franciscana hará gala atribuyendo al papa Nicolás V la afirmación de “Si hemos de canonizar à todos los que en la Religion de San Francisco hacen milagros, no tendrà la Silla Apostòlica otra cosa à la que atender”²⁶⁴. Si a lo largo de la Edad Media sólo San Francisco de Asís, San Antonio de Padua –ambos con aceleradísimos procesos de canonización– y San Luis de Tolosa dentro de la Primera Orden Franciscana, junto a Santa Clara de Asís en la Segunda subieron a los altares y a San Luis rey de Francia y Santa Isabel de Hungría en la Tercera Orden Seglar, la proclamación de la santidad del lego

²⁶³ Castro Brunetto (1994): 65-66.

²⁶⁴ Citado en Marín (1769): 14.

sevillano San Diego de Alcalá en 1588 supondrá un punto de inflexión a partir del cual se multiplica el reconocimiento canónico de los méritos y virtudes de varias figuras del franciscanismo. Una valiosa herramienta de propaganda para la orden, que tenía –por encima de divisiones jurídicas e incluso de colisiones entre frailes Menores, Clarisas, Seglares, Capuchinos, Alcantarinos, Terciarios regulares...– la protección universal de San Francisco, patrimonio común de todos y *“Padre de un Antonio de Padua, de un Bernardino, de un Capistrano, de un Pascual, y de otros muchos, que por la multitud se confunden”*²⁶⁵.

Por su parte, la orden franciscana, sujeta a la autoridad de la jerarquía romana incluso en sus utópicos y revolucionarios inicios, siempre se comprometió en la devoción y culto a los santos, valiendo como primer ejemplo el propio San Francisco de Asís, gran devoto del arcángel San Miguel, y a quien *“Al recuerdo de todos los santos, como piedras de fuego, se recalentaba en su corazón un incendio divino”*²⁶⁶. La propia implantación y desarrollo de las órdenes mendicantes fomentará la multiplicación de su propio santoral, ofrecido a sus miembros como *exempla* continuo y a sus devotos como hábiles intercesores que exciten la predilección piadosa por sus respectivas religiones. Por eso no debe extrañarnos que ya en fecha tan temprana como 1260 y en un momento en que el franciscanismo se presentaba como un modelo monástico radicalmente alternativo al altomedieval, la ansiada y modélica sencillez y desornamentación de sus templos prescrita por las Constituciones de Narbona²⁶⁷ no sacrificara la representación de San Francisco de Asís y de San Antonio de Padua, los dos Hermanos Menores que en aquellas fechas habían alcanzado la santidad. Una veneración a los bienaventurados que no sólo es legítima y necesaria dentro de una correcta piedad católica, sino que ofrece especiales beneficios a sus devotos, como recuerda el franciscano fray Apolinário da Conceição en su *Viagem devota e feliz, em que os Navegantes exercendo algumas devoções, e percorrendo em causas espirituales, que abonaraõ com varios Exemplos, distribuiraõ o tempo, o que tudo se manifesta en dialogos*, impreso en Lisboa en 1746: *“excellencias do Santo a quem somos devotos (...) com affecto ao Senhor, porque o escolheu para tanta Gloria (...) havemos de dar mostras exteriormente, da estimação, que fazemos em o interior. E isto se faz reverenciando seu nome, sua Imagem (...) e naõ nos faltará a intercessão dos bienaventurados”*²⁶⁸.

²⁶⁵ Andrés (1757): 2.

²⁶⁶ Guerra, pág. 437.

²⁶⁷ Tomado de Braunfels (1975): 329-330.

²⁶⁸ Castro Brunetto (1996): 67-70.

San Francisco de Asís



Philippe Galle, *Estigmatización de San Francisco de Asís*.

(*D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia...*), Amberes, 1587.

Madrid, Biblioteca Nacional de España.

El fundador de la orden franciscana ofrece en su hagiografía dos características muy particulares. En primer lugar, se trata de una figura continuamente modelada buscando la conformidad con la de Cristo, estableciendo una serie de semejanzas y paralelismos que terminan por convertir al “poverello” de Asís en un “alter Christus”. En este sentido, al Francisco histórico se suman una serie de circunstancias que desde lo anecdótico –el nacimiento en un establo– a lo esencial –el sufrimiento corporal de la Estigmatización, espejo de las llagas y del dolor redentor de Jesucristo en la cruz– acaban por definir un Francisco ideal y tan cercano al Redentor que lo convierten en una referencia prácticamente inalcanzable, lo que en los siglos medievales de utópicas llamadas a la reforma y a la pobreza evangélica –y en consecuencia de críticas a la jerarquía eclesiástica– convertían convenientemente su magisterio en referencia admirable, pero no practicable. De forma

recurrente, la conformidad de Cristo con San Francisco recorre toda la literatura hagiográfica franciscana, llegando a textos como el *Naturae prodigium, gratiae portentum* de Pedro de Alva y Astorga (1651) que establecía hasta cuatro mil semejanzas entre ambos. Una idea tan común y tan extendida, poéticamente expresada en un soneto de Lope de Vega: “Y estáis en Dios transformado / tanto que decir podéis / que Dios se parece a vos / y vos a Dios parecéis. / Al vivo, en fin retratado / Francisco, en vos está Dios / y vos en el trasladado, / y en cada uno los dos... / Francisco, vos no sois Dios; / mas tal librea traéis / que Dios se parece a vos / y vos a Dios parecéis”²⁶⁹.

La enseñanza que ofrece la figura de Francisco determina que sus Frailes Menores lo conviertan en el norte de su búsqueda de la santidad, y que en consecuencia la hagiografía de Francisco sirva de modelo para la de muchos santos franciscanos que se genéricamente serán definidos como “segundo Francisco” o “Franciscus Redivivus”. De esta forma, su iconografía y vivencias –amor a Cristo Crucificado, penitencia, ascetismo, pobreza– delinean el carisma no sólo de su orden, sino las coordenadas de la santidad de sus miembros, lo que constituye la segunda particularidad de su hagiografía, y lo que ha provocado algunas confusiones en la identificación de santos franciscanos que frecuentemente se han identificado como San Francisco por compartir con él atributos como el Crucifijo, expresión de una particular devoción a la humanidad de Cristo que vertebró a toda la espiritualidad franciscana.

No es sin embargo la conformidad con Cristo el único referente que determina la hagiografía de San Francisco y que modela los acontecimientos –reales o históricos pero también legendarios y añadidos a lo largo del tiempo– desarrollados en ésta y plasmados plásticamente en su iconografía. Así, la mortificación entre las espinas para vencer las tentaciones carnales está extraída de la hagiografía de San Benito de Nursia; su rapto y elevación en un carro de fuego calca la historia del profeta Elías; el abrazo místico con Cristo crucificado es paralelo al de San Bernardo de Claraval –predecesor de la propia espiritualidad franciscana en su pasión por el Cristo humano y doliente– y el episodio en el que Francisco entrega su manto a un pobre es perfectamente reconocible en la historia de San Martín de Tours. Pero esta decantación de narraciones en el relato de la hagiografía de San Francisco –y la inversa influencia de las vivencias de San Francisco en las de sus

²⁶⁹ Tomado de Mateo Gómez (1990): 38.

seguidores– son en modo alguno limitaciones para el diseño de una de las figuras más originales y trascendentes de la historia del Cristianismo, en concordancia con una personalidad clave en el Medievo y la espiritualidad occidentales, y en torno a la que se ha desarrollado una rica y variada iconografía tan reconocible como de alta calidad.

Fuentes de la vida de San Francisco

Las fuentes literarias que abordan la hagiografía de San Francisco son variadas, pero entre todas ellas destaca la *Legenda Maior* de San Buenaventura (1262) por el rango hegemónico que alcanza, siendo el texto imprescindible y básico para entender toda la iconografía franciscana medieval y moderna. No obstante, se hace precisa una panorámica sobre el resto de textos relativos al “poverello”, influyentes igualmente aunque en un grado menor pero no por ello desdeñable en el diseño y planteamiento de la iconografía de San Francisco.

El primer biógrafo del santo es Tomaso de Celano, quien había ingresado en la orden franciscana en 1215 y conoció directamente tanto a San Francisco como a “*testigos fieles y acreditados*”²⁷⁰ de su vida. En 1228, cuando sólo habían pasado dos años desde su muerte, con motivo de su canonización y a petición del papa Gregorio IX Celano escribe en 1228 la *Vita Prima*, la primera biografía franciscana, en la que a pesar de tener en cuenta tópicos extraídos –como hemos señalado– de las hagiografías de San Martín de Tours o de San Benito de Nursia, realiza un relato biográfico de San Francisco bastante realista y sincero, carente aún de la “heroización” bonaventuriana²⁷¹. Así, es significativo el contraste entre el Francisco anterior a la conversión, pecador disoluto y despreocupado, y el posterior; aunque no deje de ser un recurso que magnifica la ejemplaridad del Francisco convertido. Años más tarde, en 1246, Celano compone la *Vita Secunda*, a petición de Crescenzo de Jesi, General de la Orden, quien interesado en sistematizar el conocimiento y noticias existentes sobre la figura de San Francisco pidió a todos los hermanos franciscanos en el Capítulo General de Génova que pusieran por escrito los recuerdos que conservaran del santo, entre ellos la *Leyenda de los tres compañeros*, de los hermanos León, Rufino y Ángel; datos que sirvieron

²⁷⁰ Guerra (1978):

²⁷¹ GUERAAAAA

de base a esta segunda hagiografía. La principal diferencia entre la *Vita Prima* y la *Secunda* radica en que mientras que aquella es una hagiografía al uso, con una linealidad cronológica bien planteada, ésta es un compendio del magisterio de Francisco, más bien planteado para la formación espiritual de los miembros de su orden. En este sentido, las tensiones existentes en el seno del franciscanismo entre espirituales y conventuales se hacen evidentes en la segunda *Vita* de Celano, pues en aras de las directrices de la jerarquía de la orden observamos a un Francisco más en sintonía con la ascética monástica tradicional que el “histórico”. Ello explica también el ostracismo que padece en esta *Vita Secunda* el hermano Elías, directo colaborador del santo, que ya por estas fechas había caído en desgracia. De esta forma, la espontaneidad del franciscanismo que veíamos en la *Prima* y que se deduce de las enseñanzas y ejemplo del propio Francisco se ha convertido aquí en un modelo de vida religiosa reglada y ordenada. Incluso el Francisco pecador que veíamos en su juventud aparece ahora predestinado para la santidad desde sus primeros años²⁷².

El mismo y profundo debate interno generado en la orden entre la estricta fidelidad al ejemplo de Francisco y los partidarios de revisar y adaptar su legado a las circunstancias, y que condicionó la redacción de la *Vita Secunda* siguió afectando al retrato del *Poverello* que las jerarquías franciscanas, abiertamente decididas por la conventualización, querían ofrecer a los miembros de su comunidad. Si bien la *Legenda Maior* de San Buenaventura relegará – como hemos mencionado– al ostracismo los relatos hagiográficos de Celano, sus episodios no sólo servirán de base al relato bonaventuriano, sino que servirán de argumento a las primeras narraciones plásticas de la vida de San Francisco que acompaña a sus imágenes pintadas por Bonaventura Berlinghieri o Giunta Pisano.

El Capítulo General de París (1266) acabó por ordenar la destrucción de todos los textos biográficos, incluidos los de Celano –aunque se salvaron algunas copias que se recuperaron siglos más tarde– y sustituirlos por la *Legenda Maior*, convertida en biografía oficial de San Francisco. Este texto había sido encargado a San Buenaventura, ministro general de la orden, en el Capítulo General de Narbona (1260), siendo presentada tres años después en el Capítulo de Pisa.

Biográficamente, la *Leyenda Maior* se fundamenta en las noticias de Celano y sigue en gran medida el relato de sus *Vitas*; su principal novedad al respecto es la mayor cantidad

²⁷² GUERRRRRA

de milagros que presenta. Pero en cuanto a la personalidad que traza del “Poverello”, la hagiografía bonaventuriana es la que consagra al Francisco “heroico”. Su línea maestra es el paralelismo entre San Francisco y Cristo, el “alter Christus”; el santo de Asís mantiene un perfecto y estrecho seguimiento de la figura del Redentor, rubricado física y espiritualmente con los estigmas. Esta idea de la conformidad de San Francisco con Cristo se convierte en una constante que vemos en otros textos hagiográficos franciscanos, como el *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, de Bartolomeo de Pisa (ca. 1390), las *Floreillas*, integradas en las *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, del siglo XIV, y la *Consideraciones de las Llagas*, traducidas al italiano en 1477. Las repercusiones espirituales y devotas, y por ende iconográficas de este paralelismo son evidentes, partiendo de la reiterada representación plástica de la escena de la Estigmatización y de la obligada inclusión en la figuración del santo de las llagas impresas. Significativas al respecto son las ilustraciones que acompañaban la reedición madrileña del *De conformitate* en 1651, en las que subrayando las concordancias entre San Francisco y Cristo se representan asociados Asís con Nazaret y el monte Alverna con el Calvario²⁷³. El propio blasón de la orden, cruzando los brazos llagados del Redentor y del “poverello”, no hace sino redundar en esta idea.

Es evidente la voluntad de San Buenaventura de delinear un Francisco verdaderamente santo y ejemplar, para lo que no duda en extrapolar pasajes tomados del Antiguo y Nuevo Testamento y de otras hagiografías modélicas como las de San Benito de Nursia o San Bernardo de Claraval. Frente al tono humano y edificante de las hagiografías de Celano –especialmente la *Prima*– que ponen el acento en la conversión de Francisco y en su paso de una existencia frívola y despreocupada a una vida en el Evangelio, San Buenaventura dibuja un *poverello* heroico en su camino de santidad “*prevenido desde el principio con los dones de la gracia divina*”²⁷⁴, ajeno desde su infancia y juventud a la corrupción moral y carnal que asigna a la burguesía de su época. Francisco queda delineado como un personaje intachable, inalcanzable, un *unicum* que no pueden permitirse repetir el resto de mortales; lo que no deja de ser una advertencia para aquellos que en el seno de la orden franciscana pretenden seguir al pie de la letra el idealismo utópico del Francisco histórico y sus primeros compañeros. A su vez, en la *Legenda Maior* se evitan aquellas afirmaciones o enseñanzas polémicas de San Francisco que podrían entrar en colisión con la transformación que estaba

²⁷³ Mâle (2001): 171.

²⁷⁴ Guerra (1978):

experimentando la orden. Escogiendo determinados pasajes y marginando otros, San Francisco se convierte en un fundador ortodoxo, cómodo a un franciscanismo definitivamente conventual –sin prevenciones hacia los estudios, sin confesas preferencias por la vida itinerante, sin temores por la desviación “conventualista” de la regla–, ajeno a la espontaneidad de sus comienzos. La *Legenda Maior* construye así la interpretación oficial, única y definitiva de la existencia de San Francisco y de sus enseñanzas, en sintonía con una orden franciscana que ha evolucionado hacia el pragmatismo y ha renunciado al idealismo utópico de su creador.

Además de conformado según el modelo de San Francisco, el “poverello” alcanza en la *Legenda Maior* una trascendencia espiritual y teológica que supera con creces la de un vigoroso reformador que nunca llegó a convertirse en sacerdote. Las palabras de San Buenaventura lo afirman con vehemencia: “Asimismo, se puede creer con fundamento que Francisco fue prefigurado en aquel ángel que subía del oriente llevando impreso el sello de Dios vivo, según se describe en la verídica profecía del otro amigo del Esposo: Juan, apóstol y evangelista. En efecto, al abrirse el sexto sello -dice Juan en el Apocalipsis-, vi otro ángel que subía del oriente llevando el sello de Dios vivo (Ap 7,2; 6,12). Que este embajador de Dios tan amable a Cristo, tan digno de imitación para nosotros y digno objeto de admiración para el mundo entero fuese el mismo Francisco, lo deducimos con fe segura si observamos el alto grado de su eximia santidad, pues, viviendo entre los hombres, fue un trasunto de la pureza angélica y ha llegado a ser propuesto como dechado de los perfectos seguidores de Cristo”²⁷⁵.

Como señalábamos, la *Legenda Maior* es la fuente literaria definitiva y básica de la iconografía franciscana y constituye el principal argumento de las representaciones de la hagiografía del santo, comenzando por el conocido ciclo de Giotto en la Basílica Superior de Asís. En época contrarreformista, el relato de la *Legenda Maior* se ve enriquecido con diversos episodios legendarios y fantaseados que casi siempre están en la misma dirección de consolidar el paralelismo entre el Redentor y el “poverello” y su primacía entre todos los santos del Paraíso, siguiendo el recurrido aserto que reza “*Después de Cristo, Francisco*”. Significativas al respecto son los hechos y elementos extraordinarios con los que estas leyendas y tradiciones rodearán las circunstancias de su nacimiento –por otro lado tan

²⁷⁵ LM introducción

escasamente atendido en la *Legenda Maior* y en las *Vitas*—: Francisco es alumbrado en un establo rodeado por un buey y una mula, al que acude su madre esperanzada en que el recuerdo del parto de la Virgen favoreciera el suyo, que iba muy retrasado; y al poco de nacer recibe la bendición de un desconocido peregrino, identificado como el arcángel San Gabriel, quien ya habría anunciado a madonna Pica el nacimiento de su hijo —destinado a ser un nuevo Cristo— en el pesebre²⁷⁶.



Philippe Galle, *San Francisco de Asís niño y el peregrino desconocido*.
(*D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia...*), Amberes, 1587.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Tras la *Legenda Maior*, el relato hagiográfico franciscano de mayor difusión es el *Speculum Perfectionis*, que gozó de una especial aceptación entre los movimientos reformados surgidos dentro de la Observancia a finales del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV. En él se recopilan una serie de episodios de la vida de San Francisco —tomados en su mayoría de fuentes hagiográficas anteriores como la *Leyenda de Perusa* o la *Vita secunda* de Celano— con la intencionalidad —evidente en el título— de ofrecer a los Hermanos Menores la figura del “poverello” como espejo al que asemejarse. La obra fue creada a comienzos del siglo XIV, en plena querella de los “espirituales” frente a los “conventuales”, y pretende

²⁷⁶ Gálvez Campos (2009): 21-23.

mostrar el espíritu primigenio de los tiempos fundacionales como argumento apologético de los primeros. Uno de los episodios originales el *Speculum* de mayor trascendencia es el de los privilegios de la orden, entregados por un ángel a San Francisco.

Otra de las fuentes importantes a tener en cuenta para el estudio de la iconografía de San Francisco son *Las Florecillas*. Consideradas una obra maestra de la literatura medieval italiana, su origen está en una serie de relatos, poetizados de generación y generación en los eremitorios seráficos, y que trasmitían recuerdos y enseñanzas relacionadas con San Francisco y sus primeros compañeros. La oficialidad de la *Legenda Maior* había orillado muchos de estas historias y tradiciones, por lo que en el seno del reverdecer “espiritualista” del siglo XIV fueron compiladas, al parecer por fray Hugolino de Santa María, en el segundo tercio de esa centuria con el título *Actus beati Francisci et sociorum eius*. Este texto latino fue reelaborado por un anónimo toscano en italiano, dando lugar a lo que conocemos como *I Fioretti di San Francesco* – o *Las florecillas* –, que se completaron con las *Consideraciones sobre las Llagas*. Poéticas y místicas, plenas de relatos maravillosos y de amor por la naturaleza, las *Florecillas* son la fuente de temas iconográficos como la tentación de la mora o el amansamiento del lobo de Gubbio.

Reseñadas estas fuentes fundamentales de las que beben los demás –en especial la *Legenda Maior*–, no es preciso excederse en continuar con otras hagiografías de San Francisco, pero sí destacar la transformación que la figura del “poverello” experimenta en la Contrarreforma –y sobre la que ahondaremos en su momento–, asumiendo en gran medida la idea de santidad de la nueva espiritualidad trentina, en la que prevalecen las experiencias místicas. Amén de los numerosos *Flos Sanctorum* y repertorios hagiográficos del momento, se señala como una pieza emblemática en la definición de este Francisco místico la edición del *Tratado de como San Francisco busco y hallo a su muy querida Señora la Sancta Pobreza* (Lisboa, 1555); obra trecentista que redundaba en esta dimensión del santo²⁷⁷. Sin duda el acento que la Contrarreforma pone en la experiencia mística y sobrenatural como patrimonio de los santos –en especial de las nuevas incorporaciones al santoral– provoca que dentro de la iconografía de San Francisco se privilegien aquellos episodios que respondan a esta naturaleza, así como la dimensión penitente del “poverello”, en sintonía

²⁷⁷ Castro Brunetto (1994): 586.

con la apología del sacramento de la reconciliación que hace en este momento el catolicismo romano ante la negación luterana.

El hombre y el mito

Francisco nace en Asís entre 1181 y 1182, en una acomodada familia de mercaderes; hijo de Pedro Bernardone, comerciante de lanas y telas enriquecido por su habilidad, y de Pica, a la que algunos atribuyen ascendencia noble y origen provenzal. La familia de Francisco es un ejemplo significativo de la incipiente burguesía que protagoniza el renacer urbano de Europa en este momento; el mismo grupo social que, bien para agradecer su fortuna, bien para expiar sus faltas, tratará de forma tan generosa a las órdenes mendicantes como la franciscana y será un apoyo fundamental para su implantación en las principales ciudades del Viejo Continente. Faltas que están presentes en los primeros años del santo; Celano asegura en su Vida Primera que Francisco *“desde su más tierna infancia fue educado licenciosamente por sus padres, a tono con la vanidad del siglo; e imitando largo tiempo su lamentable vida y costumbres, llegó a superarlos con creces en vanidad y frivolidad”*²⁷⁸. Como adelantábamos, probablemente esta valoración tan crítica de la familia de Francisco y de su propia juventud no sea sino un recurso de Celano para agudizar el contraste entre las dos etapas de su vida, antes y después de su conversión. La *Legenda Maior* de San Buenaventura, esforzada en delinear la excepcionalidad de Francisco, describirá su mocedad de una forma radicalmente distinta y señalada desde el principio por la ejemplaridad; afirmando así que siendo joven *“asistido por el auxilio de lo alto, no se dejó arrastrar por la lujuria de la carne en medio de jóvenes lascivos, si bien era él aficionado a las fiestas; ni por más que se dedicara al lucro conviniendo entre avaros mercaderes, jamás puso su confianza en el dinero y los tesoros”*²⁷⁹. Así se perpetuará en las hagiografías posteriores, como el *Flos Sanctorum* de Villegas, en que se afirma que Francisco *“Dauase a plazerres, fiestas couersaciones vanas, aunque siempre daua muestra de los que despues auia de ser (...) porque naturalmente era compassiuo y misericordioso con los pobres”*²⁸⁰.

²⁷⁸ Guerra, pág. 141.

²⁷⁹ Guerra, pág. 383.

²⁸⁰ Villegas (1615): 273r.

El pequeño hijo de Pedro Bernardone y de Pica había sido bautizado con el nombre de Juan, pero su padre, a la vuelta de uno de sus viajes por Francia, cuyas ferias y mercados frecuentaba, le motejó como Francisco, “el francés”. Muy probablemente Bernardone habría enseñado la lengua francesa a su hijo, con objeto de que lo acompañara en sus campañas comerciales, completando estas enseñanzas con obras literarias como la *Canción de Rolando* y el *Ciclo de la Tabla Redonda*; de hecho, la influencia de los trovadores provenzales fue determinante en la formación de su ideal caballeresco. Celano de nuevo afirma que Francisco cantaba en francés cuando se sentía contento, y la relación de Francisco con Francia sería sistematizada de forma simbólica por Iacopo della Voragine en su *Leyenda dorada*, afirmando que eran varios los motivos por los que Juan Bernardone acabó llamándose Francisco: “para recordar perpetuamente el insigne favor que Dios le hizo de infundir en su mente (...) el conocimiento perfecto de la lengua francesa (...) para hacer más fecundo su ministerio (...) porque las gentes, al oír hablar de un individuo que se llamaba de aquella manera tan rara, sentirían curiosidad por conocerle (...) para significar” su objetivo de “convertir a los hombres (...) en seres francos y libres (...) para poner de relieve la importancia de la magnanimidad, cualidad característica de los franceses (...) para expresar simbólicamente la eficacia que solía tener su predicación, porque (...) con sus palabras destruía los vicios tan tajantemente como las franciscas o hachas de los guerreros francones destruían a sus enemigos (...) para que los demonios (...) huyesen despavoridos como huían los adversarios ante los ejércitos de los francos (...) para que le recordase (...) la obligación (...) de ser virtuoso, cabal en las obras y honrado en el trato con los prójimos”²⁸¹. Además de con el francés, parece que el joven Francisco también se familiarizó con el latín, aunque nunca fue especialmente diestro con las letras; de hecho, siendo adulto, solía dictar a otros y se limitaba a firmar con la *tau*.

Si nos atenemos al anteriormente citado testimonio de Celano –definitivamente matizado por San Buenaventura– Francisco no sólo fue un joven frívolo y disipado, sino que también se apasionó por la caballería y las gestas heroicas. Luchó en la guerra que enfrentó a Asís con Perugia, siendo apresado por los enemigos lo que hizo que pasara todo el año 1202 en prisión. Una vez liberado se puso al servicio de un noble en la Puglia con la intención de conseguir dinero y honor con las armas, pero según cuentan las diferentes *Vitas* del

²⁸¹ Vorágine (1987): 639-640.

santo, Francisco, conmovido al encontrar a un caballero pobre, le cedió sus atavíos e indumentaria; episodio que constituye la primera obra de misericordia del “poverello” y que es todo un trasunto de la hagiografía de San Martín de Tours.



Giotto di Bondone: *San Francisco de Asís reparte su capa con un pobre*, 1297-1299.
Asís, Basilica Superior de San Francisco (foto: www.wga.hu).

En esta etapa de su vida, los objetivos de Francisco estaban claramente orientados hacia las armas, y posiblemente estos ideales que tenía en mente fueron los que se expresan en el “Sueño del palacio, adornado con escudos y trofeos” que sus hagiografías narran. En este episodio Francisco habría soñado con un fastuoso palacio repleto de trofeos y riquezas cuya posesión le habría prometido para él y para sus soldados una voz misteriosa. Este

sueño ilustra el carácter y la vocación de Francisco en estos años, un joven entusiasta convencido de acabar convirtiéndose en un gran príncipe.



Giotto di Bondone: *San Francisco de Asís y el Crucifijo de San Damiano*, 1297-1299.
Asís, Basílica Superior de San Francisco (foto: www.wga.hu)

Sin embargo, la enfermedad “que suele ser libro en que aprende el hombre como es mortal, y que la salud que tenia no era suya”²⁸² lo frenó en Spoleto, frustrando sus planes y provocando su regreso a Asís. Años después, Francisco interpretaría esta interrupción de sus

²⁸² Villegas (1615): 273r.

propósitos como una llamada divina y providencial análoga a la conversión de Saulo en el camino de Damasco; por ese motivo, el “poverello” sería un fiel devoto de San Pablo.

Sumado a la enfermedad y al malogramiento de sus intenciones militares, el contacto con la miseria en los caminos de Italia despertó en Francisco un cambio de valores que desembocó en su abrazo a los principios evangélicos, en especial la pobreza. El joven decide entonces peregrinar a Roma, encontrando en el camino a un leproso que le conmovió especialmente. Francisco bajó del caballo, le entregó una limosna y le besó la mano llagada. A su vuelta a Asís, el lazareto se convertiría en objeto recurrente de sus visitas.

Los actos de caridad de Francisco, sus repartos de limosnas y ropas, las visitas a los enfermos y los retiros a la pobre iglesia de San Damiano se hicieron cada vez más frecuentes, disgustando profundamente a Pedro Bernardone, quien tenía en mente otros planes para su hijo y que llegó a encerrarlo en casa para impedirle estas prácticas. En San Damiano tendría lugar un singular episodio en el que la imagen del *Crucifijo* que presidía el templo le habló, pidiéndole emprender la restauración de la iglesia. “A partir de aquel preciso momento, su alma quedó como derretida de ternura, y su corazón maravillosamente marcado por el amor y la devoción a la Pasión de Cristo crucificado”²⁸³; fuera o no este episodio el comienzo de esta devoción, la predilección por Jesús humano y doliente acompañará en todo momento a Francisco y será determinante en su espiritualidad y la de su orden.

El joven Francisco entendió el mensaje del *Crucifijo* como una reparación material del pequeño y arruinado templo en que se encontraba, emprendiéndola con sus propias manos y vendiendo para tal fin varios paños de su padre. Esto provocó un nuevo episodio de enfrentamiento entre Pedro Bernardone y su hijo que desembocó en la definitiva ruptura entre ambos. Francisco se presentó en la plaza mayor de Asís y desnudándose ante el obispo materializó su renuncia a la herencia paterna y su petición de auxilio a la Iglesia. Las colisiones entre ambos van a interpretarse en las hagiografías del santo de forma recurrente atribuyendo un carácter vano y violento al padre de Francisco –“*muy codicioso*”²⁸⁴– radicalmente opuesto a las pretensiones de su hijo, de la misma forma que la personalidad de *madonna Pica* y la consideración de ésta hacia su vástago se plantean de una forma totalmente opuesta, presentándola como “*amiga de toda honestidad, mostraba en las*

²⁸³ Vorágine (987): 640.

²⁸⁴ Villegas (1615): 273v.

costumbres una virtud distinguida, como quien gozaba del privilegio de cierta semejanza con Santa Isabel (...) en el espíritu de profecía. Porque a los vecinos, que admiraban la grandeza del alma y limpieza de costumbres de Francisco, les respondía así, como inspirada por Dios: ¿Qué vendrá a ser este hijo mío? Veréis que por sus méritos llegará a ser hijo de Dios”²⁸⁵. Probablemente no deje de ser otro recurso con el que ensalzar la grandeza espiritual y compasiva de San Francisco.

Instalado definitivamente en San Damiano, Francisco concluyó la reparación del templo en 1208. El siguiente paso fue restaurar otra pequeña y humilde iglesia, Santa Maria degli Angeli, en el pago de la Porciúncula, que había sido de los benedictinos. Paralelamente, Francisco daba los primeros pasos de otra restauración, esta vez la de la propia Iglesia Católica –a la que verdaderamente se refería el *Crucifijo* parlante– con sus sermones a los humildes, explicándoles el Evangelio y reclamando el valor de la pobreza. Sus seguidores eran cada vez más numerosos, y uno de ellos, el rico Bernardo de Quintavalle, decidió seguir su modelo de vida y unirse a él, para lo que previamente distribuyó sus riquezas entre los pobres. Comenzaba a dar sus primeros pasos el movimiento franciscano, cuyos miembros seguían al pie de la letra el precepto evangélico de la pobreza; parecían por ello “hombres selváticos” que solo poseían un rudo y pobre hábito, y ni aún este era suyo, pues llenos de alegría se lo cedían a aquél a quien vieran en un estado más miserable.

En estos tiempos iniciales, tanto el amor a la pobreza como la predicación serían dos asuntos particularmente polémicos en la relación entre el incipiente movimiento franciscano y las jerarquías eclesiásticas. En este sentido se explican los *Sermones de San Francisco a los pájaros*, que más allá de expresar tanto los dones sobrenaturales de Francisco como su amor por la naturaleza, evitaban representarlo predicando a los hombres, algo que iba en contra de las normas, ya que el “poverello” jamás se ordenó sacerdote. A pesar de la prohibición, Francisco continuaba con sus prédicas, y estas le granjeaban un número cada vez mayor de seguidores dispuesto a abrazar su modelo de vida ejemplar. Por ese motivo redactó una *Regla* en 1210, la primera de todas, que normalizara la vida en comunidad. Esta primera normativa no ha llegado a nosotros pero se sabe que, con objeto de asegurarse el beneplácito papal y evitar cualquier sospecha herética, tenía como fundamento básico la obediencia al Evangelio.

²⁸⁵ Celano, *Vida Segunda*, Guerra, pág. 231.

Acompañado de sus primeros once compañeros —en una evidente analogía con Cristo y los apóstoles, pero sin la incómoda presencia de un Judas Iscariote— Francisco peregrina a Roma en 1209 buscando ser recibido por Inocencio III. Los dignatarios de la corte pontificia muestran sus recelos y recomiendan a Francisco que mitigue su pobreza y que ingrese con los suyos en una orden ya existente. En estos años se multiplicaban por la Cristiandad movimientos que clamaban contra la opulencia y corrupción de la jerarquía eclesiástica y que, como Francisco, reclamaban el regreso a la originaria pobreza evangélica: valdenses, humillados, los seguidores de Joaquín de Fiore... Pero el “poverello” insiste en que su movimiento tenía la firme intención de mantenerse en el seno de la Iglesia Católica y bajo la incuestionable autoridad del Romano Pontífice. Finalmente acaba creando una orden religiosa que adopta el significativo nombre de Hermanos Menores, aprobada oficiosamente por Inocencio III y años más tarde, en 1215, de forma oficial por Honorio III.

Francisco, que en su radical adhesión a la pobreza evangélica se sitúa en la línea de los movimientos heréticos coetáneos, se adecúa sin embargo a la senda que marca la curia romana, convencido de que su proyecto es inviable fuera del catolicismo. A esta sumisión a las normas parece hacer referencia Celano en su *Vita prima* cuando trata la mencionada restauración de San Damiano: “*no pretende edificar una nueva; repara la antigua, remoja la vieja. No arranca el cimiento, sino que edifica sobre él, dejando siempre, sin advertirlo, tal prerrogativa para Cristo: Nadie puede poner otro fundamento sino el que está puesto, que es Jesucristo*”²⁸⁶. La sumisión de la nueva orden a la jerarquía eclesiástica se evidencia en la elección de un cardenal responsable de su control, que será Hugolino de Segni, el futuro pontífice Gregorio IX.

Retornado a Asís e instalado con su comunidad en Rivo Torto, Francisco logra permiso para predicar en la catedral contra la beligerancia y la ostentación de la sociedad, logrando conmovir a sus conciudadanos que promulgaron una serie de normas para pacificar la ciudad, proteger a los más desfavorecidos, equilibrar la presión fiscal y reducir la tiranía feudal. Esta labor predicadora de Francisco, además de inspirar a sus seguidores la *Visión del carro de fuego*, en la que el “poverello” se manifiesta como el nuevo Elías, extendió su fama de santidad por las calles y plazas de la comarca en las que exhortaba a los

²⁸⁶ Guerra, pág. 152.

fieles y practicaba la penitencia. Una obra misionera que realizó no sin polémica, pues hemos recordado, la predicación estaba vetada a los laicos como Francisco.



Giotto di Bondone: *La confirmación de la regla franciscana*, 1297-1299.
Asís, Basílica Superior de San Francisco (foto: www.wga.hu)

En 1211 la comunidad de Rivo Torto se traslada a la capilla de la Porciúncula, al pie de la ciudad de Asís, que había sido restaurada por Francisco, y que será la sede definitiva de los Hermanos Menores. Allí tenían la obligación de trabajar con sus manos para sustentarse y de

sólo pedir limosna cuando viajaban para predicar. Al año siguiente, en 1212, la joven noble Chiara Favarone formula sus votos ante Francisco, que le concede la iglesia de San Damiano para establecer allí una comunidad monástica femenina basada en los mismos ideales de pobreza pero eximiéndola de la labor misionera por su carácter de clausura. Estos votos de Santa Clara, que son el nacimiento de la Orden Segunda o de las clarisas, supusieron en su momento un choque con la jerarquía eclesiástica, ya que los lleva a cabo ante Francisco, quien no era más que un laico. De todas formas las clarisas serían sancionadas favorablemente por la Santa Sede, e Inocencio III les concedería el privilegio de la pobreza evangélica.

Francisco, imbuido del espíritu cruzado y que tan beligerante había sido en su juventud, se propone extender su evangelización más allá de Europa y lograr la conversión de los infieles, pero mediante vías pacíficas. Intentó con ese objetivo llegar a Siria y a Marruecos, pero una tempestad que lo desvió a Dalmacia en el primer caso, y una enfermedad que lo aquejó al llegar a España en el segundo, le impidieron culminar sus propósitos. Sin embargo, sí que logró llegar a Egipto, donde después de pasar por Damietta, asediada por las tropas cruzadas, se hizo recibir por el sultán. Tratado con deferencia y respeto por el monarca, la estancia de Francisco en la corte de El Cairo estuvo marcada por los debates con los maestros de la escuela coránica local; no obstante, el discurso antagónico entre Cristianismo e Islam sintetizaría estos encuentros en la escena de la *Disputa* entre el santo y los eruditos musulmanes. De ese modo y siguiendo a la *Legenda Maior*, San Francisco se habría prestado a la prueba del fuego para comprobar la veracidad de sus argumentos. Además de Egipto, Francisco logró peregrinar a los Santos Lugares, meta ineludible para quien su espiritualidad estaba profundamente marcada por la humanización de Cristo.

En relación con esta misión evangelizadora, en el capítulo general de 1217 se sistematizaron las campañas predicatoras de los Hermanos Menores en Italia, el resto de Europa y el Mediterráneo. Uno de sus protagonistas fue el hermano Elías –futuro ministro general– destinado con éxito a Siria. En este contexto se produce la difusión de la Orden por España, Francia, Alemania y Hungría, y su consolidación en toda Italia. El propio Francisco predicará en varios lugares italianos: Siena, Bolonia, Rieti, Subiaco, y el santuario de su venerado arcángel San Miguel en el monte Gargano, en la Puglia.

A su vuelta a Umbría, el movimiento franciscano estaba ampliando sus horizontes, probablemente con objeto de entrar en las universidades, y recibía en su seno a hombres de letras como Tomaso de Celano, el primer biógrafo de Francisco. Pero también el crecimiento de los Hermanos Menores estaba generando no pocas tensiones por la oposición entre los defensores de mantener su espíritu original de fidelidad absoluta a la pobreza y quienes consideraban necesaria la institucionalización y “conventualización” de la orden.

Inocencio III decidió, para aplacar las colisiones, reemplazar a Francisco como ministro general de la Orden por Pietro Cattani, uno de sus primeros seguidores, canónigo del cabildo catedral de Asís. Estas tensiones agravaron el estado de salud de Francisco, cuyo cuerpo estaba resentido después de años de duras penitencias y que había contraído una grave enfermedad ocular en Egipto.

Entre 1220 y 1221 Francisco redacta, con la ayuda de su círculo más cercano, una nueva *Regla*; con motivo de someterla al dictamen del cardenal Hugolino, Francisco acude a Roma, donde éste le exhorta a acercarse a Domingo de Guzmán y a su Orden de Predicadores con objeto de que acometieran actuaciones comunes. En efecto, franciscanos y dominicos obedecían al mismo estímulo de renovación de la Iglesia, y compartían tanto su vocación urbana y predicadora como el deseo de retornar a la primigenia humildad evangélica mediante la práctica de la mendicidad; pero parece que la sintonía entre ambos no fue tan plena como en siglos posteriores la tradición de ambas órdenes y su plasmación iconográfica plantearon.

En 1221 se celebra un capítulo general en el que se elige –con la decisiva influencia de Hugolino– al hermano Elías como sustituto del fallecido Pietro Cattani. En ese mismo capítulo parece que surge la Orden Tercera, de seglares, con la quedaría completa la familia franciscana hasta las reformas bajomedievales y tridentinas. Es también el momento en que los Hermanos Menores adoptan, no sin tensiones por parte de los “celantes” que rechazaban la institucionalización de la Orden, una organización “conventualizada”, promoviéndose la posesión colectiva de propiedades, la construcción de conventos propios y la consagración sacerdotal de los religiosos; paradójicamente, Francisco seguirá siendo uno de los hermanos que nunca recibieron el orden sacerdotal.



Giotto di Bondone: *La estigmatización de San Francisco de Asís en el monte Alverna*, 1297-1299.
Asís, Basílica Superior de San Francisco (foto: www.wga.hu)

Estas tensiones internas y la disolución de la utopía de Francisco pueden explicar la tendencia eremítica que adopta el “poverello” en sus últimos años. En 1223 celebra la Navidad en el eremitorio de Greccio, reviviendo el pesebre de Belén, entonces en manos de los infieles. El episodio, unido a su cotidiano amor a Jesús Niño –en razón de su humanidad– unirá indeleblemente a San Francisco con la devoción a la Natividad, lo que algunos artistas –Caravaggio entre ellos– plasmaron pictóricamente incluyendo al propio santo en el Portal de Belén; licencia iconográfica que a pesar de su correcta fundamentación censuraría por su evidente falta de historicidad Interián de Ayala, “*Porque, como sabiamente nos advirtió el*

*Apóstol, somos deudores no solo á los sabios, sino tambien á los ignorantes, y estos, según notamos arriba, como tienen en vez de libros las Pinturas, de esta y otras semejantes quedarán imbuidos en muchos errores*²⁸⁷.

Esta tendencia ascética y eremítica de Francisco lo conduce en 1224 a retirarse al Monte Alverna, que años antes había cedido el conde Orlando de Chiusi a los franciscanos. Precedido de una serie de acontecimientos milagrosos que narra la *Legenda Maior* –hace brotar el agua de una roca para calmar la sed de un pobre sediento; lo reciben los pájaros llenos de regocijo– se producirá el episodio sobrenatural que marca de forma más evidente la hagiografía y la iconografía de Francisco: la *Estigmatización*. El “poverello” había iniciado en el Alverna una cuaresma de ayuno en honor del arcángel San Miguel; en medio de ella, un serafín se le aparece y le imprime de forma milagrosa las llagas de Cristo crucificado en sus manos, pies y costado. La Estigmatización, que convierte a Francisco en “*reliquia viviente*”²⁸⁸, es la culminación de un proceso que, subrayando la excepcionalidad del “poverello” –y por ende su posición inigualable e inimitable que la *Legenda Maior* se encargará de recalcar– lo asemeja al propio Jesucristo.

Terminado el retiro en el Alverna, Francisco regresa de forma definitiva a Asís, donde las dolencias y la edad minan irremediablemente su salud, lo que no le impide componer el célebre *Cántico de las criaturas*. Cada vez que sus hermanos lo trasladan en busca de remedios para su enfermedad, las muchedumbres entusiastas y enfervorizadas lo reciben y se disputan como reliquias los jirones de su basto sayal. Alojado en el final de sus días en el palacio episcopal de Asís, desea ser trasladado para su tránsito final a la Porciúncula, donde “*fue cantando al encuentro de la muerte*” el 3 de octubre de 1226.

Sepultado en la misma Porciúncula, los “conventuales” se propusieron edificar un santuario que acogiera sus restos, lo que se logra a partir de 1228 con la rápida canonización del santo y la intervención de Gregorio IX. El lugar elegido será la Colina del Infierno, un cerro a las afueras de Asís dominante sobre la llanura circundante en el que se ajusticiaba a los delincuentes y se exponían de forma infamante sus despojos. La construcción del santuario en este lugar ofrecía, además de la preeminencia de un emplazamiento elevado, el simbolismo de un verdadero *Gólgota* para San Francisco, sepulcro veneradísimo para aquel

²⁸⁷ Interián de Ayala (1782): 53.

²⁸⁸ Réau (1996): tom. 2, vol. 3, 545.

“varón cristianísimo, que en su vida trató de configurarse en todo con Cristo viviente, que en su muerte quiso asemejarse a Cristo moribundo y que después de su muerte se pareció a Cristo muerto”²⁸⁹.



Giotto di Bondone: *Tránsito de San Francisco de Asís*, 1297-1299.
Asís, Basílica Superior de San Francisco (foto: www.wga.hu)

²⁸⁹ LM 79

La fisonomía de San Francisco y su imagen oficial

La rápida canonización de San Francisco y la acelerada difusión de su orden y de su devoción provocaron que al poco de su muerte tuvieran lugar la gestación y primer desarrollo de su iconografía. Interesa especialmente el proceso de codificación icónica del “poverello”, que hubo de realizarse con cierta “urgencia” porque su extrema popularidad – *“la prima figura veramente popolare della nuova época”*, en palabras de Thode²⁹⁰– y la profundidad de su huella en la Iglesia y en la espiritualidad de su tiempo demandaban la generación de imágenes en las que apoyar una veneración que se extendía imparable. Al contrario de lo que sucedía con la mayor parte de los santos venerados en su tiempo, que habían vivido en los lejanos tiempos de los apóstoles y de los mártires paleocristianos, San Francisco era en el siglo XIII un personaje rigurosamente coetáneo capaz de estimular la memoria de los que lo conocieron y de excitar la curiosidad de quienes no llegaron a verle. Tratándose de una figura “contemporánea”, delineada de forma precisa por testigos y testimonios que aportaban informaciones indudables de su existencia y su fisonomía, la primera exigencia de estas imágenes tempranas de San Francisco será la de ofrecer un retrato veraz del aspecto físico del santo. Objetivo que satisface la existencia de descripciones físicas fiables, rigurosas y cercanas en el tiempo, como la existente en la *Vita prima* de Celano: *“Hombre elocuentísimo, de aspecto jovial y rostro benigno, no dado a la flojedad e incapaz de la ostentación. De estatura mediana, tirando a pequeño; su cabeza, de tamaño también mediano y redonda; la cara, un poco alargada y saliente; la frente, plana y pequeña; sus ojos eran regulares, negros y candorosos; tenía el cabello negro; las cejas, rectas; la nariz, proporcionada, fina y recta; las orejas, erguidas y pequeñas; las sienes, planas; su lengua era dulce, ardorosa y aguda; su voz, vehemente, suave, clara y timbrada; los dientes, apretados, regulares y blancos; los labios, pequeños y finos; la barba, negra y rala; el cuello, delgado; la espalda, recta; los brazos, cortos; las manos, delicadas; los dedos, largos; las uñas, salientes; las piernas, delgadas; los pies, pequeños; la piel, suave; era enjuto de carnes; vestía un hábito burdo; dormía muy poco y era sumamente generoso. Y como era humildísimo, se mostraba manso con todos los hombres, haciéndose con acierto al modo de*

²⁹⁰ Thode (1993): 70.

*ser de todos. El que era más santo entre los santos, aparecía como uno más entre los pecadores*²⁹¹.

Como advertimos, la descripción de Celano no se basa únicamente en la fisonomía física de San Francisco, sino también en lo que podría denominarse su fisonomía espiritual. Así, el temperamento ascético, que origina un rostro adelgazado por las privaciones y la penitencia, ineludible en el estereotipo fisionómico de la santidad, se convertirá en elemento imprescindible de la iconografía del “poverello”, definiendo con rotundidad junto a rasgos físicos como el cabello oscuro o la discutida presencia de la barba un aspecto concreto que *“o bien se refería a un tipo de santo, o bien convirtió a Francisco en un tipo”*²⁹². Consolidada esta figuración de un San Francisco barbado y moreno, será del todo excepcional su representación imberbe e incluso rubio, como sucede en una pintura de la gruta de Sacro Speco, en Subiaco –que además fue realizada en vida del santo, antes de su estigmatización– y que constituye todo un *unicum* sorprendente y enigmático que colisiona abiertamente con los testimonios de sus coetáneos. Barba que por otro lado no dejaba de ser de lo más conveniente para un santo que reiteradamente era definido como espejo del propio Cristo.

Como era previsible, el destino de las primeras imágenes de San Francisco fueron las iglesias de su orden; se trata de pinturas sobre tabla que, al contrario que las imágenes de Cristo y de la Virgen que sí presidían el presbiterio de forma permanente, sólo se mostraban con ocasión de su solemnidad litúrgica²⁹³. A partir del Capítulo General de Narbona, la presencia de la imagen del santo fundador –junto a las de Cristo, la Virgen, San Juan y el ya canonizado San Antonio de Padua– sería prescrita como la única posible en las iglesias franciscanas, que pretendían distinguirse por su sobriedad ornamental. Además de la célebre tabla de Bonaventura Berlinghieri para San Francesco de Pescia, fechada en 1235, la realizada por Giunta Pisano para San Francesco de Pisa hacia 1250 (hoy el Museo Nazionale di San Matteo de esta ciudad) ejemplifica muy bien estas primeras representaciones, verdaderos prototipos del santo, que respondían al tipo del icono biográfico, en el que la figuración central de San Francisco se rodeaba de escenas de su vida, en didáctica conexión con los episodios de su *Vita* –que por el carácter temprano de estas piezas recurre a los

²⁹¹ Guerra, pág. 191-192.

²⁹² Belting (2009): 510.

²⁹³ Belting (2009): 506.

textos de Celano— que se desarrollaban en la liturgia de su festividad, y en las que se exponían tanto la ejemplaridad del “poverello” como el favor divino que sus milagros testimoniaban. Su formato era novedoso, ya que San Francisco salía de los frontales de altar a los que hasta el momento se relegaba a los santos y era representado en tablas de un tamaño superior, similar a las que mostraban a Cristo o a la Madre de Dios sobre el altar. Las claves iconográficas de estas imágenes son la fisonomía ascética antes señalada, el basto hábito franciscano —elocuente apología de la pobreza en una orden que se definía y que actuaba como mendicante—, el libro de los Evangelios y las llagas de la Estigmatización impresas en las manos, pies y costado.

La extrema sencillez del hábito franciscano es recurrente en las hagiografías de San Francisco, quien como señala la *Legenda Maior* “Aborrecía la molicie en el vestido, amaba su aspereza”²⁹⁴. Más detallada es la *Vita prima*, que describe la “túnica en forma de cruz para expulsar todas las ilusiones diabólicas; se la prepara muy áspera, para crucificar la carne con sus vicios y pecados; se la prepara, en fin, pobrísima y burda, tal que el mundo no pueda nunca ambicionarla”²⁹⁵. Toda una declaración de intenciones basada en la humildad y la sencillez que caracterizan a la orden, siempre sometidas a la referencia indiscutible e inexcusable de los Evangelios, que no en vano también forman parte de la primera iconografía franciscana. En las manos de San Francisco, los Evangelios no sólo son la norma que guiaba y fundamentaba a la orden y en la que se fundaba su exigencia de pobreza, sino la cimentación de la actividad predicadora y misionera de los Hermanos Menores, no exenta de polémica en el caso del propio “poverello”, quien la llevó a cabo sin llegar a ordenarse nunca sacerdote siendo una actividad exclusivamente reservada al clero por la Iglesia²⁹⁶. Por tanto, en las manos de San Francisco legitiman su labor evangelizadora.

Pero el atributo iconográfico definitivo y definitorio de San Francisco serán los estigmas que lo convierten en imagen viviente del Crucificado y lo sitúan en una posición privilegiada dentro del santoral. El episodio de la Estigmatización fue la rúbrica que culminó la trayectoria vital de San Francisco y que sin duda aceleró tanto su subida a los altares como la difusión de su culto; los propios estigmas en la piel del santo eran objeto de veneración,

²⁹⁴ Guerra, pág. 407.

²⁹⁵ Celano, Guerra, pág. 155.

²⁹⁶ Belting (2009): 507.

reforzada por la difusión por la Cristiandad de reliquias por contacto con los vendajes ensangrentados que cubrían sus heridas.



Giunta Pisano: *San Francisco de Asís e historias de su vida*, 1255.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (foto: www.sanfrancescopisa.it)

La milagrosa impresión de los estigmas en la piel de San Francisco es parte ineludible de su iconografía desde los primeros prototipos y lo definen como un excepcional “alter Christus”, celosamente defendido como tal por los miembros de su orden. De hecho, no deja de ser “*el Cristo Protógotico de tímpanos y parteluces, revestido aquí de estameña franciscana*”²⁹⁷. Señala al respecto Hans Belting el alto grado de simbolismo que las primeras imágenes del santo alcanzaban cuando se exponían en el altar de las iglesias franciscanas con motivo de su solemnidad litúrgica: “*san Francisco aparecía sobre el altar como imagen del Crucificado, que estaba a la vista en la cruz pintada sobre tabla situada en el ingreso al presbiterio. Estas dos imágenes inauguraron un diálogo de enorme importancia para la orden*”²⁹⁸, una dialéctica que reforzaba a través de la imagen el estrecho paralelismo entre Cristo y el “Poverello” y que actualizaba a los ojos de los devotos el trascendental episodio del monte Alverna.

El resultado de estas primeras representaciones iconográficas fue una figuración de San Francisco emanada de la imagen oficial que había delineado su orden y que perduró a lo largo del tiempo. Partiendo del estereotipo del asceta –que será especialmente potenciado en la representación plástica del santo de Asís durante la Contrarreforma–, esta iconografía se centraba en la pobreza y la identificación con Cristo como principales referentes, la segunda como especial y exclusivo privilegio, y la primera ortodoxamente derivada de los preceptos evangélicos

Los tratados iconográficos trentinos, recogiendo y sistematizando tanto los escritos de los contemporáneos del “poverello” como la tradición, retoman en su afán de historicidad la fisonomía del santo con fines prescriptivos. Así, Pacheco, tomando como referencia una fuente tan ortodoxa como la *Primera parte de las Crónicas de los frailes menores capuchinos de N. P. San Francisco*, de Zacarías Boverio de Salucio, describe que: “Era el Padre San Francisco de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza redonda y proporcionada; el rostro un poco largo; la frente llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y de la barba, negros; la nariz, igual y delicada y las orejas pequeñas; era de rostro alegre y benigno, no blanco, mas, moreno; tenía los dientes juntos e iguales, y era de muy pocas carnes y delicada complexión. Y su espíritu más parecía

²⁹⁷ Montes Bardo (1998): 272.

²⁹⁸ Belting (2009): 514.

del cielo que de la tierra. Ciertamente que si Antonio Mohedano hubiera seguido estas señas que, a mi ver, fuera el mejor pintor deste Santo que se hubiera conocido en este tiempo; pero dexaremos esta gloria a Dominico Greco, porque se conformó mejor con lo que dice la historia; mas, aunque lo vistió, ásperamente, de xerga basta como recoleto, no fue éste su hábito como veremos con puntualidad. Si bien los pintores en esto se acomodan con lo que les piden los dueños, aunque los italianos se llegan a la verdad y, entre ellos, Gerónimo Muciano, gran pintor de países”. Por otro lado, Pacheco desautoriza la tradición recogida por Vasari de que Margaritone de Arezzo hubiera retratado al *poverello*, basándose en la distancia cronológica entre la muerte de San Francisco y la actividad de este artista²⁹⁹.

Igualmente hace su aportación Interián: *“Fué el fino amante de Christo S. Francisco (pues esto es lo que mas particularmente mira á sus Imágenes, y Pinturas) de mediana estatura, y aun mas baxa que alta, algo carilargo, sus ojos tiraban á negros, como tambien el pelo de la cabeza, y de la barba, la nariz proporcionada, y delgada, las orejas pequeñas, y de color que tiraba mas á moreno que á blanco: pues todo esto notan, y observan los Escritores de su vida. Pero lo que ningun Pintor, ó Escritor han podido expresar con el pincel, ni con la pluma, son aquellos celestiales dones, gracias, y virtudes, con que fué tan semejante á Christo, que es prototipo de toda verdadera hermosura”*³⁰⁰.

La iconografía de San Francisco

Partiendo de esta primera formulación de la figuración de San Francisco de Asís planteada en las décadas posteriores a su muerte, la extensión de su devoción y el continuo protagonismo de su orden en el catolicismo romano dieron lugar a un espectacular desarrollo y difusión de las imágenes del “Poverello” hasta convertirlo en uno de los santos con una iconografía más rica, extendida y reconocible; de forma que tan numerosas son sus efigies como diversos los creadores que lo han representado desde los tiempos del Gótico en adelante. Un repertorio iconográfico que Réau³⁰¹ divide en dos grandes periodos, convirtiéndose esta clasificación en lugar común para todo estudio sobre las imágenes del

²⁹⁹ Pacheco (1990): 697.

³⁰⁰ Interián, pág. 459.

³⁰¹ Réau (1996): 550-563.

santo de Asís. De esa forma, en la Edad Media la iconografía de San Francisco ofrece una dimensión tendente a la narrativa, que tiene su prototipo en el ciclo pictórico de Giotto para la Basílica de Asís y su referencia textual en la *Legenda Maior* de San Buenaventura, y en la que se insiste en la representación de las principales escenas de su hagiografía, mezclando episodios “históricos” –la renuncia a la herencia paterna, la aprobación pontificia de la orden o el pesebre de Greccio– con otros de carácter más sobrenatural –el sueño de Inocencio III, el sermón a las aves o el rapto en el carro de fuego–; siendo ineludible la representación de la Estigmatización. Con la Contrarreforma, la iconografía de San Francisco se centra en los episodios extáticos y sobrenaturales y en su fisonomía y expresividad se acentúa el ascetismo, potenciando una imagen descriptiva y sintética que sustituye en gran medida el desarrollo narrativo de su hagiografía en tiempos medievales. Al respecto, se ha convertido en un estereotipo la identificación del Greco como protagonista de esa redefinición plástica de San Francisco como santo asceta y penitente. Ya en sus días, Pacheco señalaba al cretense como “*el mejor pintor deste Santo que se hubiera conocido en este tiempo*”³⁰², y con posterioridad y tal como afirmaba Camón Aznar se le asignaría el mérito de renovar “*la iconografía de este santo, que en cierta medida se mantenía fiel hasta él en la tradición que ya plasmó Cimabue*”³⁰³. El ejemplo más significativo de la formulación que realiza El Greco de la imagen descriptiva del santo lo tenemos en la que lo presenta en pie y meditando en penitencia ante el Crucifijo, caracterizado por una ascética expresión, señalado por los estigmas –que la preferencia del maestro por la belleza sobre el patetismo hace que nunca se destaquen en exceso– y acompañado del cráneo, ya convertido en la época en instrumento ineludible de la piedad privada; iconografía que tiene su punto de partida en el llamado *San Francisco en oración “Torelló”* (ca. 1587-1596; Barcelona, colección particular). El “*gran éxito social*”³⁰⁴ de estas imágenes del Greco, repetidas hasta la saciedad por su taller, fue un fenómeno que Reáu interpretó como una adaptación de la figura de San Francisco a la espiritualidad de la Contrarreforma hispánica, una “españolización” que convierte al santo de Asís “*en un San Francisco de Toledo*”³⁰⁵.

³⁰² Pacheco (1990): 698.

³⁰³ Camón Aznar (1950).

³⁰⁴ Marías (2014): 195.

³⁰⁵ Reáu (1996): 559.



Domenikos Theotokopulos "El Greco", *San Francisco de Asís en oración* (*San Francisco "Torellò"*), 1587-1596. Barcelona, colección particular (fotografía: www.elpais.com).

Sin deslegitimar estas apreciaciones, consideramos que es preciso matizarlas. En primer lugar, la potencia de la espiritualidad y creatividad ibéricas no puede hacernos olvidar que la reformulación iconográfica franciscana es producto del propio espíritu de la Contrarreforma romana –siendo innegable el estímulo que ésta supuso para el arte español y el éxito de éste a la hora de interpretarla– y que está en sintonía tanto con el modelo de

santidad y piedad que ésta ofrece como con el naturalismo que la plástica del momento escoge como vehículo expresivo. Pensemos al respecto en las figuraciones de San Francisco realizadas por Caravaggio, prácticamente coetáneas de las del Greco e independientes de las del toledano, en las que se delinea un prototipo muy similar, o en la iconografía del santo que ofrecen las influyentes estampas de Francesco Vanni y de Francesco Villamena, y que plantean al santo en soledad y reuniendo la misma expresividad extática y los atributos del Crucifijo y el cráneo que se suponen aportación de El Greco. Al respecto, ya Mâle afirmaba acerca de la iconografía contrarreformista de San Francisco que “Los italianos concebían, pues, a su santo, de la misma manera que los españoles”³⁰⁶.



Francesco Villamena, *San Francisco de Asís*, 1595.

Bolonia, Fondazione Casa di Risparmio in Bolonia (fotografía www.genusbononiae.it) /

Michellangelo Merisi “il Caravaaggio”, *San Francisco de Asís*, 1606.

Cremona, Museo Civico “Ala Ponzzone” (fotografía: www.wga.hu)

San Francisco, caracterizado por su ardor místico, su ascetismo y su ejemplarizante amor por la pobreza y la humildad, acaba por convertirse de esta forma en un hijo más de la

³⁰⁶ Mâle (2001): 206.

Contrarreforma, “como si el fundador hubiera tomado parte activa en la misma, identificándose la creación de la Orden a comienzos del siglo XIII con la nueva ideología social y religiosa imperante”³⁰⁷; no en vano, los propios movimientos de reforma que experimenta el franciscanismo a lo largo del siglo XVI –alcantarinos o capuchinos– no habían hecho sino renovar el carisma del “poverello” en medio del tenso ambiente espiritual del momento. En consecuencia, los artistas coetáneos –y El Greco destacando entre ellos, pero no como protagonista solitario y pionero–, atentos a las demandas del catolicismo trentino, no hacen sino plasmar en sus representaciones de San Francisco este modelo de santidad, plenamente alineado con la personalidad de la orden franciscana, que se distinguía en el siglo XVI por “alentar una forma de espiritualidad –oración mental, contemplación, estados místicos– más orientada a la sensibilidad que a la razón”³⁰⁸. Un paradigma que acertadamente describió Thode: si San Juan Bautista personificaba el entusiasmo del asceta y del profeta, San Jerónimo la meditación penitente en la vejez, San Sebastián el sufrimiento físico del joven, la Magdalena la penitencia y el amor cristiano de la pecadora y San Jorge el coraje inspirado por Dios, “così Francesco é stato l’incarnazione della beatitudine esaltata della fede”³⁰⁹.

Por otro lado, es preciso recordar que este ascetismo de San Francisco acentuado por la plástica contrarreformista no era ninguna novedad en la tradición figurativa del santo. Desde sus primeras imágenes oficiales –como señalaba Belting al respecto de la tabla de Giunta Pisano– se había incidido en una fisonomía enflaquecida y espiritualizada como sinónimo de misticismo y santidad; ahora bien, el naturalismo como lenguaje formal tenía la posibilidad de enfatizar aún más estas cualidades espirituales. Lo novedoso es la simplificación de la iconografía franciscana a la que asistimos en los tiempos trentinos para crear imágenes descriptivas de este San Francisco contrarreformista que pretende homologarse o incluso superar a los modelos de santidad –Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri– del momento que, al representar a nuevas o renovadas “religiones”, podían sustraer devotos a la seráfica. Santos nuevos que, a pesar de todo, no dejaban de mirarse en el espejo ejemplar de los santos antiguos, entre ellos San Francisco: “Over and over again, St. Bonaventura’s Life of Saint Francis, the *Legenda Maior*, seems to

³⁰⁷ Castro Brunetto (1994): 587.

³⁰⁸ Pérez (2015): 159.

³⁰⁹ Thode (1993): 83.

have been the standard. Pedro de Ribadeneyra, the first biographer of Saint Ignatius, was even referred to as ‘a second Bonaventura’, while Teresa of Avila was given the epithet ‘seraphic’, because her strictly affective perception of faith was so like that of the St Francis championed by Bonaventura”³¹⁰.

El franciscanismo no podía permitirse que las nuevas incorporaciones a los altares relegaran a un segundo plano a su fundador, tratándose nada más y nada menos que del “segundo Cristo” y del protagonista de la Estigmatización, la mayor experiencia extática conocida en las hagiografías del Cristianismo que superaba cualquiera de los diálogos místicos teresianos o ignacianos. Además, este tipo de figuración de San Francisco subrayaba el valor de la penitencia, ejemplificando la llamada a la conversión de los sermones de los franciscanos, testimoniando el valor de un sacramento que la Reforma luterana rechazaba frente a la “salvatio sola fides”, y evidenciando el carisma de una orden que en sus orígenes se llamó “de los penitentes”.

Los textos generados por la propia orden franciscana habían fomentado esta reformulación de la imagen de su fundador en clave mística y ascética, relegando a un segundo plano el relato ordenado de su vida; de esta forma, a lo largo del siglo XVI “*las hagiografías del santo de Asís ganaron en capacidad expresiva sobre la correcta interpretación de los avatares históricos*”³¹¹. Castro Brunetto señala al respecto como paradigma de esta reelaboración del “poverello” la reedición en Lisboa en 1555 del *Tratado de cómo San Francisco busco y hallo a su muy querida Señora la Sancta Pobreza*, del siglo XIII. Las estampas de Jean Le Clerc, Diego de Astor y Tomás de Leu, asociadas muchas veces a textos hagiográficos como el *Flos Santorum* de Ribadeneyra (1624), difundirían esta nueva simplificación hagiográfica e icónica de San Francisco³¹². Pero incluso la incuestionable simplificación de la iconografía del santo de Asís durante la Contrarreforma no escapa a los matices, pues precisamente en este momento tanto la explosión fundacional de conventos como la competencia de otras órdenes religiosas –nuevas o reformadas– obligaron a los franciscanos a emprender grandes ciclos pictóricos que, emplazados en el ámbito semiprivado de los claustros, secuenciaban la hagiografía de su fundador en varias escenas,

³¹⁰ Treffers (2001): 353.

³¹¹ Castro Brunetto (1994): 586.

³¹² Vélez Chauri / Echeverría Goñi (1991): 29

recurriendo tanto a la *Legenda Major* como a tradiciones posteriores que privilegiaran las grandezas espirituales de San Francisco.



Antoni Viladomat, *San Francisco de Asís renuncia a los bienes paternos y El jubileo de la Porciúncula*, 1729-1733. Integrantes de un ciclo sobre la vida del santo para el convento de San Francisco de Barcelona. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (fotografía: www.museunacional.cat).

Por otro lado, la imagen descriptiva del San Francisco asceta y penitente no desterró del todo episodios de elevado tono extático y por tanto convenientes para la espiritualidad contrarreformista, como los milagros de la Porciúncula y de la redoma de agua, precisamente una aportación de la espiritualidad del siglo XVII. Igualmente, la progresiva simplificación de la iconografía de San Francisco venía gestándose desde el siglo XV, concretando dos opciones recurrentes de figuración del “poverello”. La primera es la escena de la Estigmatización, la única de sus vivencias hagiográficas que se mantiene de forma habitual y en la que nos centraremos más adelante, y cuya excepcionalidad y simbolismo en la descripción de San Francisco como “alter Christus” justifican su recurrente elección para resumir la hagiografía del santo como imagen descriptiva y sintética. Una variante de esta iconografía es la que presenta al santo de Asís en solitario y sin atributos iconográficos más allá del tosco sayal, pero extendiendo los brazos y mostrando los estigmas impresos en manos, pies y costado –a través de una apertura del hábito– que lo identifican, en una posición que recuerda –no por casualidad sino en una nueva ocasión para la tan buscada “conformidad” – a la de Cristo manifestando sus llagas en el Juicio Final.

Sin dejar de obviar la representación del episodio de la Estigmatización como imagen descriptiva, desde finales del siglo XVI se extiende una segunda opción, sugerida desde el siglo XIV, y que acabó convirtiéndose en *“la Pintura mas comun del Seráfico Padre (...) teniendo en una mano una calavera, y en la otra un Crucifijo, ó bien abrazándose con esta imagen, y aplicándola a su amante corazón”*³¹³. Queda de tal forma San Francisco definido como el primer seguidor de Jesús Crucificado, lo que subrayan los ineludibles estigmas; en esta opción iconográfica en la que contempla el Crucifijo tendríamos *“la correcta interpretación visual del alter Christus”*³¹⁴. En ambas opciones las huellas de la Estigmatización son del todo insustituibles como atributo identificativo del santo, por lo que los tratadistas no dejarán de prescribir su representación: *“Hase de pintar a la redonda de los clavos sangre, que todos los días se refrescaba, y un golpe en el hábito por donde se descubra la llaga del costado, que así se lo dieron al que le vistieron después de que murió, de edad de cuarenta y cinco años”*³¹⁵. De hecho, su ausencia en la figuración de San

³¹³ Interián (1782): 419.

³¹⁴ Castro Brunetto (1996): 148.

³¹⁵ Pacheco (1990): 700.

Francisco sería, en palabras de Interián apoyadas en las enseñanzas de Molanus, *“un defecto, que no es solamente error, sino un delito”*³¹⁶.



Francisco Sánchez, *San Francisco de Asís* (procedente de la sillería de coro del convento de Santa Cruz la Real de Granada), 1580-1582. Granada, Museo de Bellas Artes (fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura)

³¹⁶ Interián (1782): 417.



Antoon Van Dyck, *San Francisco de Asís*, 1627-1632. Madrid, Museo Nacional del Prado
(Fotografía: www.museodelprado.es)

La incorporación del Crucifijo a la iconografía de San Francisco refuerza la mimesis entre ambos ya advertida por las llagas de la Estigmatización, e igualmente señala el apasionado amor por el Jesús humano y sufriente de la cruz que describen las hagiografías seráficas. Según la *Legenda Maior*, en los inicios de su conversión, aconteció al “poverello” que “un día que oraba de este modo, retirado en la soledad, todo absorto en el Señor por su ardiente favor, que se le apareció Cristo Jesús en la figura de crucificado. A su vista quedó su

*alma como derretida; y de tal modo se le grabó en lo más íntimo de su corazón la memoria de la Pasión de Cristo, que desde aquella hora -siempre que le venía a la mente el recuerdo de Cristo crucificado- a duras penas podía contener exteriormente las lágrimas y los gemidos*³¹⁷. Parece evidente que, en su figuración arrodillada y enmarcada por un entorno selvático, esta iconografía del San Francisco ascético y solitario deriva de *“la rappresentazione usuale di Girolamo penitente, con la quale Francesco venne presto meso artisticamente a confronto*³¹⁸.

Por otro lado, la mirada apasionada al Crucifijo es uno de los atributos que identifican al penitente, arquetipo tan caro a la espiritualidad contrarreformista y con el que sintonizaba plenamente la figura de San Francisco, quien según la *Legenda Maior* *“tenía ante sus ojos las palabras del Apóstol: Los que son de Cristo han crucificado su carne con sus vicios y concupiscencias. Y con objeto de llevar en su cuerpo la armadura de la cruz, era tan rigurosa la disciplina con que reprimía los apetitos sensuales (...)”*³¹⁹. Como la Magdalena o San Jerónimo, San Francisco participa de la definición iconográfica de la penitencia, tan desarrollada por la Contrarreforma en su apología de este sacramento rechazado por el luteranismo y, en paralelo, de una espiritualidad en la que sentimientos y afectos como la culpa, el dolor de los pecados y el deseo de reparación quedan plenamente incardinados. Paradójico, no obstante, el éxito de estos penitentes solitarios y ascéticos en plena Contrarreforma, pues *“In tempi di religiosità organizzata, disciplinata, costretta, il successo di questa tipologia, con le sue tante versioni, è in realtà il successo del richiamo alla spiritualità individuale, con la prospettiva di una “via larga” alla grazia, al perdono, alla salvezza”*³²⁰.

Enfrentado al Crucifijo –de quien Francisco es viva imagen– el “poverello” es la antítesis más rotunda de la vanidad, pues no sólo desprecia el espejo y escoge a Jesús Crucificado, sino que en él se reconoce como “alter Christus”. Junto al Crucifijo, el cráneo figura como ineludible atributo de las prácticas expiatorias y piadosas en su ambivalencia como *memento mori* y signo de esperanza en la Resurrección, reconocido y empleado por todos los estamentos de la época como instrumento de piedad, y cuya inclusión en la iconografía contrarreformista de San Francisco –con los destacados referentes de El Greco y

³¹⁷ Guerra, pág. 386.

³¹⁸ Thode (1993): 87.

³¹⁹ Guerra, pág. 406.

³²⁰ Palabras referidas a la iconografía de la Magdalena penitente, pero válidas igualmente para la que nos ocupa. Véase Gentili (2000): 67.

Caravaggio— ha contribuido a generalizar la idea de un “poverello” trentino ascético, taciturno y dolorido, en contraste con los ricos y poéticos episodios de su vida desarrollados en el Trecento.

Esta tipología del San Francisco meditando con el cráneo se denomina habitualmente como “hamletiana” a pesar de la inexistente relación entre la iconografía trentina del “poverello” y Shakespeare —más allá de la común pertenencia a un época de la cultura occidental fascinada por el significado de la *vanitas*, que convirtió a la calavera en elemento recurrente de las artes plásticas y literarias³²¹—. Se trata de un atributo en plena sintonía con el renovado interés por lo patético y por las postrimerías generado por el impacto de la Contrarreforma en la espiritualidad católica, que recupera de esta forma el mismo espíritu macabro que en la Baja Edad Media alumbró manifestaciones como las *Danzas de la muerte*. La omnipresencia del momento final, imprescindible de los libros piadosos de la época³²², actúa como un revulsivo contra las vanidades, de lo más conveniente dada la generalizada crisis socioeconómica de la Europa meridional durante el siglo XVII. Visualmente, el cráneo es la representación más evidente y persuasiva de la muerte y desde la Baja Edad Media se venía usando con frecuencia en el arte hispánico, en especial en contextos funerarios —como ejemplo cercano, valga la fachada de la capilla funeraria del Camarero Vago en la iglesia de San Pablo de Úbeda—; pero es en el Barroco cuando, como consecuencia de las prescripciones de la literatura piadosa —que recurrentemente recomendaba obrar “*en esta vida, siempre a la vista de la muerte*”³²³— la calavera se generaliza como instrumento de devoción, tan imprescindible en cualquier “ajuar” piadoso como el rosario³²⁴. No era por tanto una extravagancia macabra, sino un elemento fácil de conseguir en osarios y cementerios y que compartían tanto el humilde capuchino como el potentado aristócrata o el príncipe de la Iglesia que en medio de su opulenta vida tienen siempre presente el *memento mori* según el propio ejemplo de los santos, quienes “*con meditar en la muerte*

³²¹ Gállego (1996): 205-206 después de recordar varios ejemplos del uso del cráneo en las artes plásticas europeas, señala que “*Todavía en el siglo XVIII y en la frívola Corte de Luis XV de Francia, María Leczinska y sus damas suelen tener en sus gabinetes calaveras emperifolladas, que llaman las mingnonnes para mayor sarcasmo y moraleja*”. Añadimos nosotros el uso que hasta bien avanzado el siglo XIX hacían los hermanos de la cofradía de la Vera Cruz de Linares —de origen franciscano— de los cráneos —en muchas ocasiones de sus propios ancestros— en sus prácticas penitenciales de Semana Santa.

³²² Sebastián (1981): 93-95.

³²³ Palafox (1662): 47.

³²⁴ Mâle (2001): 205.

*hacían mas tolerable la muerte, mas religiosa la vida, tenían presente el fin, y con esso hacían santos los medios, y los principios*³²⁵.



Antonio del Castillo, *San Francisco de Asís*, 1650-1699. Córdoba, Museo de Bellas Artes
(Fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura).

³²⁵ Palafox (1662): 46-47.



Luis Salvador Carmona, San Francisco de Asís, 1743-1746. Estepa, iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia (fotografía: Universidad de Sevilla).

Si por tanto el cráneo era un elemento generalizado tanto de las prácticas devocionales como de la cultura material del momento, su presencia en la iconografía de San Francisco no sólo no era extraña, sino que resultaba especialmente pertinente, tratándose del santo que loaba a Dios por “nuestra corporal hermana, la muerte / de la que ningún hombre viviente puede escapar”³²⁶, y que se había distinguido dentro del santoral como especialísimo abogado en la hora final.



Orazio Lomi di Gentileschi, *San Francisco de Asís sostenido por un ángel*, ca. 1603. Madrid, Museo Nacional del Prado (Fotografía: Museo Nacional del Prado) / Michellangelo Merisi il Caravaggio, *San Francisco de Asís meditando*, ca. 1603. Roma, iglesia de Santa Maria della Concezione (Fotografía: www.wga.hu).

En cuanto a la indumentaria de San Francisco es imprescindible el sayal franciscano, ceñido por rústico cordón con tres nudos que simbolizan las tres virtudes franciscanas – pobreza, castidad y obediencia—. La preocupación por el rigor “histórico” demostrada por los tratadistas trentinos y la especulación de los movimientos de reforma del franciscanismo – cuyo objetivo de retorno a los orígenes alcanza también al hábito— convertirá al sayal del “poverello” en tema de debate. Francisco Pacheco apuesta con vehemencia por el tipo de hábito que recuperan los capuchinos –y que extienden a la iconografía franciscana que ellos promueven—, con el capucho marcadamente triangular, afirmando que “*Sabemos, de cierto,*

³²⁶ Cántico de las Criaturas

que el hábito primitivo que usó San Francisco fue capuchino, como doctamente prueba el reverendo padre Zacarías Boverio, historiador de su Orden, el cual pone cuatro hábitos de estampa que se conservan por reliquias en varias ciudades de Italia: dos en Asís, uno en Pisa y otro en Florencia. Y una de las razones, entre muchas, que da, es que aquel hábito que se vistió San Francisco estando delante del obispo de Asís, tenía la forma de cruz, y el capucho, piramidal, como hoy lo usan los padres capuchinos; y esto no sucedió acaso, sino con particular providencia de Dios”³²⁷. Es el tipo de hábito, burdo y remendado, célebre en la historiografía del arte por figurar en el testimonio de Orazio Gentileschi sobre Caravaggio (1603), en el que afirmaba haberle prestado un sayal capuchino y un par de alas, reconocibles en el lienzo del primero sobre San Francisco existente en Madrid. Por el contrario, Interián de Ayala minimiza la cuestión “por ser esta materia la que dió un campo ancho, y dilatado á hombres píos, y doctos para disputar; y aun (permítaseme decirlo) para porfiar: pretendiendo unos, que el Capucho (pues en esto consiste la principal disputa) debia rematar en punta, ó en forma piramidal; y otros al contrario, que el Capucho fué en efecto corto, y basto, pero que lo usó algo redondo. A que se agregan otras qüestioncillas aun de menor momento. La qual, por ser una cosa de suyo bastante indiferente ¿por qué á los que quieren inculcar esto con tanta ansia, y solicitud, no les inculcarémos una, y muchas veces aquello del Apostol: Abunde cada qual en su sentir? Pero lo que yo tengo por mas cierto, y tambien otros de mas severo juicio, es, que el santísimo Padre, excelente despreciador de las cosas humanas, y terrenas, no retuvo en esto una forma tan firme, y constante, que no se apartase de ella alguna vez, segun lo pedia el tiempo, y la ocasion. Desnudábase no pocas veces este pobre de Christo con ardiente caridad, para vestir á qualquiera otro pobre, de la túnica, y capucho que vestía, el qual, por lo que demuestran Pinturas antiguas, estaba cosido algunas vez con la misma túnica: y luego, para cubrir sus carnes, se hacía un Hábito de qualquier saco cerdoso, ó de qualquiera otra vil materia, sabiendo mas de vestir pobres, que de cortar, [419] y coser ropas. De la misma manera (como solia ceñir sus castísimos riñones) ceñíase despues con qualquier cuerda que encontrase, con tal que por el ardentísimo amor que tenia á la pobreza, fuese vil, y despreciable. De aquí es, de donde (á mi entender) tiene su origen la diferencia de su Hábito, y de sus Imágenes: pero estas menudencias, exâminenlas otros, si quieren”³²⁸. En cualquier caso, los movimientos de reforma más rigorista –

³²⁷ Pacheco (1990): 698.

³²⁸ Interián de Ayala (1782): 425.

alcantarinos y capuchinos– inspirarán a los artistas el uso en la imágenes de San Francisco –y por ende del resto de santos de la orden– de un hábito burdo y toscamente remendado expresivo no sólo de la pobreza originaria de los tiempos del “poverello” sino del ideal de sencillez que pretenden recuperar.

La estigmatización y las llagas



Bartolomé Esteban Murillo, *La estigmatización de San Francisco de Asís*, 1675-1680.
Cádiz, Museo de Cádiz (Fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura)

La importancia del episodio de la Estigmatización de San Francisco –la milagrosa impresión de las llagas de la pasión redentora de Jesucristo en sus manos, pies y costado– en el que en su “*purissimo cuerpo renovò el Altissimo las llagas, que como Pastor bueno recibió*

*para sacarnos de los yerros de nuestra perdición*³²⁹ obliga a detenernos especialmente para analizar sus definitivas y definitorias repercusiones iconográficas, que como veíamos anteriormente originarán uno de los modelos figurativos descriptivos del “poverello” de Asís más extendidos, sin dejar por ello de tratarse en otras ocasiones como escena plenamente narrativa. Es un capítulo rotundo e ineludible que supone la más rotunda rúbrica en la buscada conformación entre Francisco y Jesucristo.

Por otro lado, la Estigmatización de San Francisco es una vivencia hagiográfica que define en gran medida y muy expresivamente lo que será la espiritualidad bajomedieval, tan cristocéntrica y franciscana como sabemos, y tan volcada en la vivencia real del sufrimiento humano de Cristo en la piel del devoto. Así, *“La imitación de Cristo y de los santos no es simple mimetismo; es el fruto de una larga educación del imaginario, en la cual la meditación cotidiana de la pasión, la adoración del Cristo de dolores, la devoción asidua de las cinco llagas, la decoración visual de las imágenes piadosas, ocupan un lugar preponderante (...) a fuerza de imaginarlos, acaban por vivir realmente los sufrimientos del Redentor”*³³⁰. En este sentido, el episodio de la Estigmatización no deja de ser el ejemplo supremo de la *imitatio Christi* que acaba orientando la piedad privada en la Baja Edad Media, centrada en la meditación continua de la Pasión y apoyada en imágenes piadosas que muestran los sufrimientos de Cristo. Imitación que en el caso de San Francisco se acaba convirtiendo en plena y privilegiada identificación.

Como antes señalábamos, la impresión de las Llagas es la culminación de una hagiografía diseñada buscando el paralelismo con Jesucristo, y de una biografía en la que el sacrificio del Redentor orienta las vivencias y la espiritualidad de Francisco; es *“el sello de Dios vivo”*³³¹. Como señala la *Legenda Maior*, *“Cristo Jesús crucificado moraba de continuo, como hacecillo de mirra, en la mente y corazón de Francisco, y en Él deseaba transformarse totalmente por el incendio de su excesivo amor”*. Un deseo de compartir, inflamado por el amor, los sufrimientos de Cristo humano, que lo llevan a buscar el martirio en misión predicadora: *“Enfervorizado en el incendio de la caridad, se esforzaba por emular el glorioso triunfo de los santos mártires, en quienes nadie ni nada pudo extinguir la llama del amor ni debilitar su fortaleza en el sufrir. Inflamado, pues, en esa caridad perfecta que arroja de sí*

³²⁹ Aguilar (1709): 5.

³³⁰ Gélis (2005): 64.

³³¹ LM

todo temor, deseaba ofrecerse él mismo en persona -mediante el fuego del martirio- como hostia viva al Señor, para corresponder de este modo al amor de Cristo, muerto por nosotros en la cruz, y para incitar a los demás al amor divino. En efecto, ardiendo en deseos de martirio, al sexto año de su conversión resolvió embarcarse a Siria a fin de predicar la fe cristiana y la penitencia a los sarracenos y otros infieles”.

Pero ni sus frustrados apostolados en Siria y en la España islámica ni su conseguida misión en Egipto lo llevan al martirio, sino que éste –no a manos de infieles, sino enviado por el mismo Dios– llegará un mes de septiembre, dos años antes de su muerte, en un retiro piadoso que llevará a cabo San Francisco junto a su discípulo fray León en el monte Alverna durante cuarenta días en homenaje al arcángel San Miguel. Allí se entregaba diariamente al ayuno, la privación, la oración, la meditación y la penitencia; todo un periodo de purificación que al culminar con la impresión de las llagas cobraría la dimensión simbólica de una verdadera Cuaresma antes de la Pasión.

Siguiendo el canónico relato de la *Legenda Maior*, San Francisco, “*Después de una prolongada y fervorosa oración, hizo que su compañero, varón devoto y santo, tomara del altar el libro sagrado de los evangelios y lo abriera tres veces en nombre de la santa Trinidad. Y como en la triple apertura apareciera siempre la pasión del Señor, comprendió el varón lleno de Dios que como había imitado a Cristo en las acciones de su vida, así también debía configurarse con Él en las aflicciones y dolores de la pasión antes de pasar de este mundo*”. Una clara y evidente revelación de la Estigmatización que, lejos de amedrentar al santo, lo hizo sentir “*aún más fuertemente animado para sufrir el martirio. En efecto, en tal grado había prendido en él el incendio incontenible de amor hacia el buen Jesús hasta convertirse en una gran llamarada de fuego, que las aguas torrenciales no serían capaces de extinguir su caridad tan apasionada (Ct 8,6-7)*”. Y en efecto, preparado como estaba el “poverello” para ese martirio y para esa total conformidad con Cristo, sucedería el prodigio:

“*Elevándose, pues, a Dios a impulsos del ardor seráfico de sus deseos y transformado por su tierna compasión en Aquel que a causa de su extremada caridad, quiso ser crucificado: cierta mañana de un día próximo a la Exaltación de la Santa Cruz, mientras oraba en uno de los flancos del monte, vio bajar de lo más alto del cielo a un serafín que tenía seis alas tan ígneas como resplandecientes. En vuelo rapidísimo avanzó hacia el lugar donde se encontraba el varón de Dios, deteniéndose en el aire. Apareció entonces entre las alas la*

efigie de un hombre crucificado, cuyas manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados a ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, dos se extendían para volar y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo.

Ante tal aparición quedó lleno de estupor el Santo y experimentó en su corazón un gozo mezclado de dolor. Se alegraba, en efecto, con aquella graciosa mirada con que se veía contemplado por Cristo bajo la imagen de un serafín; pero, al mismo tiempo, el verlo clavado a su cruz era como una espada de dolor compasivo que atravesaba su alma.

Estaba sumamente admirado ante una visión tan misteriosa, sabiendo que el dolor de la pasión de ningún modo podía avenirse con la dicha inmortal de un serafín. Por fin, el Señor le dio a entender que aquella visión le había sido presentada así por la divina Providencia para que el amigo de Cristo supiera de antemano que había de ser transformado totalmente en la imagen de Cristo crucificado no por el martirio de su carne, sino por el incendio de su espíritu. Así sucedió, porque al desaparecer la visión dejó en su corazón un ardor maravilloso, y no fue menos maravillosa la efigie de las señales que imprimió en su carne.

Así pues, al instante comenzaron a aparecer en sus manos y pies las señales de los clavos, tal como lo había visto poco antes en la imagen del varón crucificado. Se veían las manos y los pies atravesados en la mitad por los clavos, de tal modo que las cabezas de los clavos estaban en la parte inferior de las manos y en la superior de los pies, mientras que las puntas de los mismos se hallaban al lado contrario. Las cabezas de los clavos eran redondas y negras en las manos y en los pies; las puntas aparecían alargadas, retorcidas y como remachadas, y sobresaliendo de la misma carne, rebasaban el resto de ella. Así, también el costado derecho –como si hubiera sido traspasado por una lanza– escondía una roja cicatriz, de la cual manaba frecuentemente sangre sagrada, empapando la túnica y los calzones”³³².

Al término del suceso en el que “el verdadero amor de Cristo había transformado en su propia imagen a este amante suyo” San Francisco descendió de la cima elevada y solitaria del monte Alverna –convertido en escenario de la sacra revelación y homologable en tal sentido a un Sinaí, un Tabor o un Calvario– “llevando consigo la efigie del Crucificado, no esculpida por mano de algún artífice en tablas de piedra o de madera, sino impresa por el dedo de Dios vivo en los miembros de su carne”³³³. Es entonces cuando decide revelar

³³² Guerra, *Legenda Maior* págs. 462-463.

³³³ Guerra *Legenda Maior* pág. 464.

parcialmente –sólo la impresión de las llagas y no el mensaje del Serafín– el secreto del admirable suceso, de lo que se deduce que la visión la tuvo en solitario y sin testigo alguno.



Michellangelo Merisi il Caravaggio, *La estigmatización de San Francisco*, ca. 1595.
Hartford, Wadsworth Atheneum (Fotografía: www.wga.hu).

Es muy significativo que, si seguimos escrupulosamente el texto bonaventuriano, sólo tras la desaparición del Serafín aparecen las Llagas en la piel de Francisco. Por tanto, el planteamiento plástico de la escena consuetudinariamente repetido desde los tiempos de Giotto, enfrentando al santo y al Serafín y planteando la impresión de los estigmas como consecuencia de las llagas del Crucificado –recurrentemente, unas líneas o rayos rojos parten de las heridas del Serafín aparecido y se imprimen en las manos, pies y costado de Francisco originando sus llagas– no sería fiel a las fuentes canónicas; en este sentido, sería excepcional en su fidelidad a la *Legenda Maior* la *Estigmatizacion de San Francisco* de Caravaggio del Wadsworth Atheneum de Hartford (ca. 1596), que prescinde del Serafín aparecido y en el que las Llagas aparecen en la piel de un “poverello” desmayado tras la intensa experiencia extática. Sin embargo toda esta tradición pictórica medieval –continuada en la Modernidad– que une a Francisco estigmatizado y al Serafín en el mismo episodio y

que manifiesta ese vínculo entre las llagas de ambos segundo no hace sino ofrecer una visualización realmente didáctica y entendible del acontecimiento y muy especialmente de su significado: la identificación entre Cristo y Francisco. De esta forma, la figuración tradicional de la Estigmatización ofrece –y especialmente en su dimensión de imagen descriptiva– un icono venerable de Francisco “alter Christus”; *“raffigurando entrambi, non solo sullo steso piano dell’immagine, bensì anche in diretto contatto reciproco, non è l’eventuale coerenza temporale ad emergere, ma proprio quella ideale. Il dipinto è ben sempre un oggetto di culto. Se lo si legge, come si è troppo spesso fatto, come una narrazione più o meno aneddotica, si farà torto al suo specifico carattere di Andachtsbild”*³³⁴.

Igualmente, la escena que la *Legenda Maior* narra sin testigo alguno lo acaba incorporando por una clara conveniencia. Tratándose de un relato tan sobrenatural con unas consecuencias tan trascendentales para el culto a San Francisco era imprescindible eliminar cualquier tipo de sospecha en contra de su veracidad, por lo que en poco tiempo fray León, compañero de retiro en el Alverna, se acaba sumando como espectador del prodigio. Así, en las *Consideraciones sobre las llagas*, fray León fue al buscar al santo en su celda y no hallándolo *“salió fuera, y fue buscando sigilosamente por el bosque a la luz de la luna. Por fin oyó la voz de San Francisco, y, acercándose, lo halló arrodillado, con el rostro y las manos levantadas hacia el cielo”*³³⁵. De ahí la rápida incorporación del hermano León en la iconografía de la escena, adoptando además una simbólica dualidad deriva de la tradición iconográfica de la Pasión de Cristo –con quien no olvidemos que se pretendía homologar a San Francisco especialmente en este episodio–. Así, fray León será partícipe del momento, bien despierto y sobresaltado como los soldados romanos en el sepulcro en el momento de la Resurrección –lo que lo subraya como conveniente testigo que garantiza la verosimilitud del episodio– o bien adormecido y dejando solo al “poverello” como los apóstoles hicieron con Cristo en Getsemaní.

No duda Réau³³⁶ al tratar la visión del serafín por parte de San Francisco en identificarla como derivación de la visión de Isaías (Is. 6: 1-14) –otro de los homólogos recurrentes del “poverello”– en la que se describen serafines de seis alas que *“con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban”*. Según este

³³⁴ Treffers (1998): 146.

³³⁵ Consideraciones de las llagas, Guerra, pág. 907.

³³⁶ Réau (1996): 556.

historiador del arte francés, la figura veterotestamentaria del serafín evoluciona hacia la figuración de Cristo con el objetivo de redundar los paralelismos entre el Redentor y San Francisco. El resultado es una trasposición iconográfica de la Oración en el Huerto, con el Alverna como Getsemaní, el serafín asumiendo además de la figuración de Cristo crucificado el papel del ángel confortador, y –tal y como acabamos de señalar– el adormecido hermano León el papel de los apóstoles.

Tan repetido y trascendental episodio no podía carecer de la atención de nuestros más famosos tratadistas iconográficos. Pacheco narra el suceso y prescribe la forma de plantearlo: *“Resta advertir el modo cómo se han de pintar las llagas en manos, pies y costado, en que comúnmente faltan los pintores, tocando brevemente el caso. Una mañana cerca de la fiesta de la exaltación de la cruz, 14 de septiembre, estando en el monte Albernía en oración el glorioso Padre, abrasado en amor divino, vido decendir del cielo una semejanza de serafín con seis alas, como los que vió Isaías, encendidas en fuego, echando rayos de luz resplandecientes y, llegando al lugar donde estaba, apareció entre las alas un hombre, pies y manos extendidos y clavados en la cruz, y en el costado derecho, la lanzada; las dos alas de arriba tenía sobre la cabeza; y con las dos de en medio, extendidas, volaba en forma de Cruz; y las otras dos traía recogidas, con que cubría el cuerpo y los pies. En esta aparición se imprimieron en las manos, pies y costado del seráfico Padre las llagas, y habiendo desaparecido la celestial visión, quedaron unos como clavos de la misma carne dura, cuyas cabezas eran redondas y negras, que se echaban de ver en las palmas de las manos y en los pies por la parte alta del empeine y, las puntas que salían a la otra parte eran largas y retorcidas, y como redobladas con martillo; y por el hueco de las puntas podía entrar un dedo. Y el costado derecho tenía herido como con lanza y una llaga reciente abierta que, casi siempre, manaba sangre con tanta abundancia que manchaba la túnica y paños menores. Las cuales vieron muchos después, en especial Santa Clara y el Papa Nicolao IV. Finalmente, la Santa iglesia romana las ha aprobado y hace conmemoración dellas el Martirologio a 17 de septiembre, por mandado de Sixto V”*³³⁷. Unas llagas que como vemos se describen como heridas impresas con forma de cabeza de clavo –siguiendo a la *Legenda Maior*– pero que será muy excepcionales en la iconografía franciscana, en la que se generaliza la llaga abierta al modo de la imagen de Cristo resucitado. Entre los pocos artistas fieles a los textos

³³⁷ Pacheco (1990): 698-700.

tenemos a Carlo Crivelli (Londres, National Gallery) ³³⁸ o a José de Ribera (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial).



Carlo Crivelli, San Francisco de Asís, 1476. Londres, National Gallery.
(Fotografía: www.nationalgallery.org.uk).

³³⁸ Thode (1993): 84.

Convertidas en objeto de devoción en sí misma y orgullosamente defendidas como un privilegio de la orden franciscana, las llagas como sabemos se convirtieron en elemento ineludible de la iconografía de San Francisco, hasta el punto de que Alejandro IV –quien fue testigo visual de esas heridas en el cuerpo del santo en vida del santo– llegó a dictar excomunión contra los pintores que representaran a San Francisco sin sus estigmas³³⁹. Por ese motivo no sólo aparecen de forma reiterada en las imágenes del santo, sino que su obligatoriedad es objeto de atención por parte de la tratadística. Un ejemplo lo tenemos en Interián, quien citando a Molano, recuerda que *“acerca de las Pinturas de este Santo, se ha cometido en algunas partes, y aun en nuestra España, un defecto, que no solamente es error, sino un delito: á saber, que ha habido algunos, que, ó por ignorancia, ó porque no estaban bien persuadidos (como debian) del grande favor que hizo Dios al Santo, le pintaron sin ningun real sello, quiero decir, sin las Sagradas Llagas”*³⁴⁰. Ni que decir tiene que la propia orden franciscana, consciente de la importancia de los estigmas como singularidad especialísima de su fundador –y en consecuencia factor capital en la extensión de su devoción– será la principal apologista de su prescriptiva plasmación en sus imágenes. Significativo al respecto es el milagro, relatado en la *Legenda Maior*, acaecido a una noble matrona romana, muy devota de San Francisco, que se dolía de la ausencia de las llagas en una imagen pintada del santo que tenía en su alcoba; *“un día aparecieron en la pintura las maravillosas señales, tal como suelen estar representadas en otras pinturas”*³⁴¹.

Por ese mismo motivo, la introducción de episodios similares de estigmatización en la hagiografía de sendas santas posteriores a San Francisco y pertenecientes a otras órdenes será objeto de polémica para los franciscanos, celosos defensores del carácter único de su fundador y de esta experiencia suprema de identificación con Cristo. Es el caso de Santa Catalina de Siena y de San María Magdalena de Pazzi, cuya estigmatización defendían respectivamente –conscientes del prestigio que reportaba– las órdenes dominica y carmelita a las que pertenecieron. En este sentido –y en especial en el caso de la santa sienesa–³⁴² los franciscanos expresarán su rotundo malestar y contarán con el apoyo de la mayor parte de

³³⁹ Guerra, pág. 466.

³⁴⁰ Interián de Ayala (1782): 457.

³⁴¹ Guerra, pág. 477.

³⁴² Mâle (2001): 179-180.

los tratadistas. Así, Roberto de Licio desautorizó la presencia de las llagas en las imágenes de Santa Catalina, ya que *“si se hace para que el mundo entienda que tuvo las llagas como San Francisco, en modo visible y palpable, no lleva camino”*³⁴³, aunque como Vicente Justiniano Antist defenderá su conveniencia porque *“las cosas invisibles no se pueden pintar sino con señales visibles”*³⁴⁴. Rotundamente, Interián advierte que en ninguno de los dos casos *“deberá pintarse con dichas señales patentes, y visibles, lo que sólo se concedió al Seráfico Padre S. Francisco”*³⁴⁵. Prescripciones que siguen la formulada desde la sede romana por Sixto IV, precisamente franciscano, que dicta *“sub poena excommunicationis prohibuit, ne praeterquam Francisci, ullius Sancti aut Sanctae, beati aut beatae (his enim vocibus utitur)* En cualquier caso, las estigmatizaciones posteriores, entre ellas la de Santa Catalina de Siena, están en claro paralelismo con la de San Francisco, y así serán planteadas desde un punto devocional; no es casual al respecto que entre los bienes de la ermita de Nuestra Señora de la Peña, a las afueras de Jaén, se registraran en 1646 *“dos cuadros pequeños, uno de las llagas de San Francisco y otro de Santa Catalina de Siena”*³⁴⁶.

En cuanto a la posición que debe adoptar San Francisco en el planteamiento artístico de la escena, ni el relato de la Legenda Maior ni los posteriores textos aportan información alguna, generalizándose desde tiempos medievales la pose arrodillada con unos brazos alzados que recuerdan tanto al gesto del orante como a la propia Crucifixión. Sólo es más generosa al respecto la *Historia Ordini Fratrum Minorum Capuccinorum* de fray Bernardino de Colpetrazzo que, ya en el siglo XVI, describe cómo después de la impresión de cada llaga San Francisco, inflamado de amor divino, cae al suelo. También sólo a partir de los tiempos de la Contrarreforma la mencionada postura de San Francisco, prácticamente inalterada desde los prototipos de Giotto, admitirá variaciones. Interián se detendrá en este aspecto prescribiendo que *“al Seráfico S. Francisco se le debe representar no estando en pie, ni puesto en tierra de rodillas (cosa que con dificultad puede concebirse, ó explicarse, pero que la han intentado, aunque con poco acierto, Pintores del vulgo) sino en el ayre, rodeado por todas partes de rayos, y resplandores, y levantado en alto con cierto ímpetu, y movimiento extático. Lo que, á mas de haberlo representado así Pintores de mas acendrado juicio; lo persuade tambien la misma naturaleza del hecho: porque si no (si pretendiese alguno*

³⁴³ Citado en Pacheco (1990): 703.

³⁴⁴ Citado en Pacheco (1990): 703.

³⁴⁵ Interián de Ayala (1782): 351.

³⁴⁶ Escobedo Molinos (2012): 328.

*entenderlo de otro modo) ¿cómo podría concebirse, que los rayos de luz pudiesen llegar á los pies de S. Francisco, estando el Santo de rodillas, y en tierra?”³⁴⁷. No obstante, la figuración de San Francisco arrodillado, difundida y legitimada por la difusión de estampas tan influyentes dedicadas al tema como la de Federico Barocci y por ejemplos tan antiguos como los de Giotto, desplazará la opción defendida por Interián. Lo que sí se generalizará es la desnudez del pie de San Francisco, ya que además de redundar su carisma humilde y de facilitar la visión de la llaga, como ejemplar escena sobrenatural *“el pie desnudo del vidente es un vestigio –muy lejano– de la desnudez sagrada exigida primitivamente por el acto teofánico”³⁴⁸**

Conviene que recordemos en este punto la trascendencia que la Estigmatización de San Francisco tendrá en la polémica sobre la iconografía de la Crucifixión de Cristo. Así, la ubicación de la llaga en el costado derecho de San Francisco se esgrimirá por exégetas e iconógrafos como argumento para la correcta ubicación de la herida de la lanzada en las imágenes del Crucificado. En tiempos de Pacheco, el padre franciscano Damián de Lugones recordaba que *“es certísimo que este divino Señor, Él mismo, apareciéndole a Francisco de la misma manera que estuvo en el Calvario, de aquesa misma manera le imprimió las llagas”³⁴⁹*. Y si retomamos al mercedario Interián, *“Parece, pues, regular, que el soldado que hirió con su derecha el Sagrado Cuerpo de Christo, le traspasase el costado izquierdo, y no el derecho: Esto lo confirman con lo que obró Dios con el Seráfico Padre San Francisco, quando por medio de un Serafin le imprimió sus llagas, como lo refiere S. Buenaventura; pues entonces apareció hermoseado con la llaga el costado derecho de S. Francisco, y no el izquierdo”³⁵⁰*. El tratadista mercedario también recurre al relato bonaventuriano de la Estigmatización para defender la Crucifixión con cuatro clavos: *“Advierta aquí de paso el pío, y erudito Lector, otro lugar bastante claro, y elegante [442] para afirmar, que Jesu-Christo antes fué crucificado con quatro clavos, que con tres. Porque, á no haber sido así, no hubiera el santísimo, y Seráfico Padre manifestado en ambos pies, sino solo en uno, la cabeza del clavo que los traspasaba, á fin de manifestar mas al vivo la Imagen de Christo crucificado”³⁵¹*. No en vano, se ha considerado que la Estigmatización de San Francisco repercutirá en la

³⁴⁷ Interián de Ayala (1782): 445.

³⁴⁸ Stoichita (1995): 73.

³⁴⁹ Pacheco (1990): 745.

³⁵⁰ Interián de Ayala (1782): 224.

³⁵¹ Interián de Ayala (1782): 224.

difusión de la devoción a las Llagas de Cristo en la Baja Edad Media³⁵², en gran medida extendida por los propios religiosos franciscanos. Un testimonio de esta relación devocional entre las Llagas de Cristo y las de San Francisco, ya plenamente contrarreformista, lo tenemos en la extinta cofradía de Nuestra Señora del Socorro y Llagas –o Plagas– de San Francisco, creada en 1576 en el Real Convento de San Francisco de Úbeda³⁵³, y que procesionaba el Jueves Santo uniendo la devoción pasionista con la de la estigmatización del “poverello”.

Convertida en episodio imprescindible dentro de la iconografía del San Francisco, la Estigmatización será escena destacada en los cenobios de su orden y se repetirá de forma constante no sólo como escena narrativa, sino como imagen descriptiva y sintética de la hagiografía del “poverello”; tal y como sucederá en el Barroco con el episodio del hallazgo del cuerpo del santo en la cripta de la basílica de Asís (grabado por Galle y Leu) al extenderse la figuración aislada de su cadáver incorrupto y erguido en su imagen definitoria –la célebre talla de Pedro de Mena en la Catedral de Toledo, entre otras–. La formulación medieval de la Estigmatización recurre a la figuración de Cristo crucificado aparecido con la forma de un serafín de seis alas de cuyas llagas parten rayos dorados que se estampan en las manos, pies y pecho del santo. Con el paso del tiempo, la singularidad –rayana en lo indecoroso– de esta imagen de Cristo alado despertará cierta inquietud para la mentalidad post-tridentina, de manera que paulatinamente la escena privilegia al santo desfallecido tras recibir la impresión de las llagas, omitiendo la extraña figuración del Redentor crucificado. No obstante, en el siglo XVII la Estigmatización constituirá una escena descriptiva que compendia toda la vida de San Francisco³⁵⁴, dentro de la tendencia del arte barroco a privilegiar las escenas sobrenaturales en la iconografía hagiográfica, y *“esprimendo ad un tempo l’estasi, la meraviglia e la stessa sofferenza fisica di questa singolare crocifissione”*³⁵⁵. Pero no sólo era la querencia por los episodios extraordinarios de la vida de los santos; la impresión de las llagas de Cristo otorgaba a San Francisco una dimensión y un prestigio que lo colocaba muy por delante del resto del santoral –y en especial de los fundadores y reformadores de otras órdenes– y por ende su figuración plasmaba con vehemencia un privilegio exclusivo de la orden seráfica.

³⁵² Gélis (2005): 34.

³⁵³ Martínez Elvira (2011): 116.

³⁵⁴ Mâle (2001): 171.

³⁵⁵ Thode (1993): 128.



Gian Battista Tiepolo, *La Estigmatización de San Francisco*, 1767-1769. Madrid, Museo Nacional del Prado (Fotografía: www.museodelprado.es).

San Francisco quedaba delineado como la criatura humana más semejante al propio Cristo, su discípulo más cercano, una semejanza en virtudes que la estigmatización refrendaba en el plano físico. En cuanto al soporte material de esta figuración, a pesar de la habitual limitación al máximo de la presencia de personajes y elementos derivada de su recurrente elección como síntesis iconográfica de San Francisco, la necesaria introducción e interacción de dos figuras –la del propio San Francisco y la del Serafín crucificado– privilegiará su plasmación en soportes bidimensionales, principalmente pinturas.

El culto a San Francisco en la actual provincia de Jaén



Anónimo, *San Francisco de Asís*, 1593. Baeza, Catedral

De igual forma que nos parece redundancia innecesaria recordar que los conventos y monasterios franciscanos tuvieron un protagonismo esencial en la difusión del culto a “Nuestro Seráfico Padre San Francisco”, sí que tiene sentido recordar aquellos cenobios fundados en el territorio de la actual provincia que lo tuvieron por advocación titular. Tal sucede en los primeros conventos de frailes franciscanos nacidos a lo largo de la Baja Edad Media en Úbeda (¿1231?), Jaén (1350), Baeza (¿1368?), Santisteban del Puerto (1400) y Beas de Segura (1430), en los que la propia novedad de la orden franciscana y la primacía devocional del “poverello” en su aún menguada nómina de santos hacía inexcusable este homenaje al fundador. Igualmente, los conventos masculinos franciscanos surgidos con la explosión fundacional del siglo XVI siguen primando a San Francisco como titular, como ocurre en Alcaudete (1500), Alcalá la Real (1545), Linares (1554), Cazorla (1571) y Martos

(1573), relegando incluso al primitivo titular del templo en el que se efectúa la fundación – San Sebastián en Alcalá y San Antonio Abad en Linares–. También San Francisco es el titular del monasterio de clarisas –primero terceras regulares– nacido en Villanueva del Arzobispo en 1503. Es observable y evidente que, a pesar del peso de otros santos y devociones de la orden –San Antonio de Padua o la Inmaculada Concepción– los seráficos privilegian devocionalmente y en la medida de sus posibilidades a quien no dejaba de ser el “alter Christus”. Y el santo protege a su orden, en especial a través de sus veneradas imágenes, siendo significativo el suceso que recoge Torres, acaecido en Martos, a un caballero que molestaba y vejaba a los franciscanos y que tuvo una noche la visita de un fraile seráfico que le apretaba la garganta: *“A la mañana siguiente pasó al convento para reconocer al fraile que le había querido ahogar; y no descubriéndole en todos los de la comunidad, se salió por la iglesia, y mirando atentamente la imagen de N. P. San Francisco, que está al lado izquierdo del retablo mayor, reconoció que aquel había sido el que le había castigado”*. Compungido, el caballero suplicó al guardián del convento marteño que le permitiera hacer unas manos nuevas para la imagen, llevándose las primitivas a su casa para venerarlas allí³⁵⁶. En 1703, dos décadas después de la redacción de la *Chronica* de Torres consta documentalmente la reposición de las manos y pies de la imagen de San Francisco del convento de Martos³⁵⁷, deterioradas por la veneración de los fieles.

Un protagonismo destacado y esperable en los conventos de la orden que en la diócesis giennense resultaba especialmente pertinente, pues la ausencia de preladados franciscanos repercutió negativamente en la presencia devocional de San Francisco de Asís en sus iglesias mayores. Mientras que el mercedario fray Jerónimo Rodríguez de Valderas (1668-1671) o el benedictino fray Benito Marín (1750-1769) privilegiaron devocionalmente a destacadas figuras de sus órdenes –San Pedro Pascual y San Benito de Nursia, respectivamente– dedicándoles sendas capillas en la catedral de Jaén y extendiendo su devoción en la diócesis, los franciscanos no contaron con valedores similares en la sede de San Eufrasio. Ello explica la total ausencia de altares o capillas dedicados a San Francisco de Asís –aunque no de sus imágenes– en las catedrales de Baeza y Jaén, mientras que sí las encontramos en templos catedralicios cercanos como los de Málaga, Sevilla o Córdoba –cuya capilla de la Inmaculada o del Santísimo exalta al franciscanismo en el contexto de la

³⁵⁶ Laín y Roxas (2012): 310.

³⁵⁷ Recio Verganzones (1997): 217.

devoción concepcionista—. Una ausencia que se extiende a la colegiata de Santa María de Úbeda y a la Iglesia Mayor Abacial de Alcalá. Por otro lado, el patronazgo histórico del santo sobre localidades de la provincia es bastante limitado, y parece estar vinculado a la celebración de su solemnidad una vez acabada la recolección del cereal, tal y como sucede en Villardompardo³⁵⁸.

La iconografía narrativa de San Francisco de Asís

Una parte fundamental del desarrollo iconográfico de la hagiografía de San Francisco lo encontramos en las series con escenas de su vida que colgaban en los cenobios de su orden, en sus iglesias y especialmente en sus claustros. Se trata de una tipología, muy frecuente en España y en Hispanoamérica, que desdice la limitación de la iconografía del “poverello” que se atribuye al arte contrarreformista, aunque la destrucción y dispersión del patrimonio conventual con la desamortización decimonónica haya diezmado severamente este tipo de obras. Su finalidad es evidentemente tanto doctrinal como propagandística, como señala Elisa Vargas Lugo —citada por Santiago Sebastián—: *“Todos los conventos y muchas iglesias optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la historia sagrada”*³⁵⁹; de esa forma se suplía la escasa circulación entre los medios populares de las hagiografías escritas y ejemplificando muy bien la función didáctica que el cristianismo medieval atribuye a las artes plásticas y que el Concilio de Trento sanciona. Las directrices trentinas también favorecen la realización de estas series: además de reafirmar la validez de los santos como eficaces intercesores se subrayaba la conveniencia de que sus imágenes y las representaciones plásticas de los principales episodios de su vida se pusieran al culto para que su ejemplo y la imitación de sus virtudes moviesen los actos de los devotos. Por otro lado, la envergadura de estos ciclos se prestaba al patrocinio como obra piadosa por parte de los fieles más pudientes y dadivosos.

El origen de esta tipología está, precisamente, en el ciclo realizado por Giotto en los muros de la basílica de San Francisco en Asís, con el que se pretendía principalmente construir un relato hagiográfico visual del “poverello” de acuerdo a la historia “oficial”

³⁵⁸ Información facilitada por Carlos Ramírez Perea, cronista oficial de Villardompardo.

³⁵⁹ Sebastián (1981): 286.

desarrollada en las *Legendas* de San Buenaventura. Las primeras imágenes oficiales del santo, que rodeaban la figuración de San Francisco con escenas de su vida, redundaban en esta misma finalidad catequética. La explosión fundacional de conventos y monasterios en el siglo XVI –y la consecuente rivalidad entre órdenes monásticas– fomentará la materialización de ciclos de la vida de San Francisco, exhibiendo la prodigiosa hagiografía del santo y completando las escenas desarrolladas en tiempos medievales con otras de simbolismo claramente trentino como la visión de la redoma de agua o las tentaciones del “poverello”.

De forma general, la ubicación de estos ciclos pictóricos solía ser los templos, las sacristías y muy especialmente los claustros, sin duda los espacios más adecuados por varios factores: su centralidad funcional dentro del convento, su propia estructura arquitectónica basada en la continuidad de muros sin interrupciones y especialmente su apertura a los seglares –lógicamente sólo en los cenobios masculinos– que de esa forma podían familiarizarse con la vida de los santos fundadores. Esta proyección exterior de los ciclos pictóricos se justifica en que los propios monjes ya debían conocer sobradamente la hagiografía de su padre fundador y la de los principales santos de su orden, y explica su escasa presencia en las clausuras femeninas. Por otro lado, la insistente “ponderación de la antigüedad, santidad, méritos y capacidad milagrosa de los santos de las respectivas religiones, y especialmente de sus fundadores”³⁶⁰ en estos espacios de vocación pública tenía la intención de atraer las limosnas y mandas testamentarias al respectivo convento y orden, en un espacio urbano saturado de establecimientos monásticos que hacía especialmente ardua la competencia entre los mendicantes por el óbolo de las gentes. La utilización del claustro con esta finalidad se vino ensayando en Sevilla desde 1600, con las pinturas de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco para la Merced. Gutiérrez de Ceballos añade como factor para la proliferación de estos ciclos la nueva normativa de canonización regulada por Urbano VIII en diferentes breves; entre ellos la *Coelestis Hierusalem Cives* de 1634 que exigía la demostración exhaustiva y precisa de las virtudes heroicas y los milagros de aquellos a los que se pretendía elevar a los altares; esta prescripción animaría a la rigurosa representación plástica del ciclo hagiográfico de los santos, ya fueran nuevos o antiguos.

³⁶⁰ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2008): 5.

Además del mencionado ciclo de Giotto en Asís, el principal precedente de estos programas iconográficos está en los retablos y especialmente en las estampas que, uniendo el adoctrinamiento visual con el escrito, acompañaban los relatos hagiográficos impresos, los grandes instrumentos de difusión de la vida de los santos. Precisamente las imprentas de los Países Bajos jugaron en la Contrarreforma un papel central en la creación y difusión de las escenas que componían estos ciclos pictóricos. En el caso de San Francisco de Asís, la edición de estampas de su hagiografía realizada por Philip Galle en 1582 fue uno de los modelos más utilizado a la hora de plasmar en escenas la vida del “poverello”³⁶¹. Igualmente las hagiografías ilustradas, caso de la *Vie de Saint Francois d’Assise* (París, entre 1600 y 1610) con estampas de Thomas de Leu, la escrita por Van Emdem, o los *Annales ordinis Minorum* de Wadding, comenzados a publicar en 1620, surtieron de modelos a los artistas encargados de plasmar la vida del santo, a la vez que aseguraban la fidelidad a las referencias hagiográficas e iconográficas postuladas por la orden.

Entre estas series narrativas de la vida de San Francisco, caracterizadas por sus lienzos apaisados, podemos señalar las de Baltasar Chávez para el convento de San Francisco de México –desaparecida–, la de Cristóbal de Villalpando para el convento de San Francisco en Santiago de los Caballeros –repartida entre Antigua y Guatemala–, la de Juan de Dios Fernández para los franciscanos de Écija, hoy en La Rábida, la de Antoni Viladomat para San Francisco de Barcelona –en el Museu Nacional d’Art de Catalunya–, la realizada en competencia entre Antonio del Castillo y Juan de Alfaro para San Pedro el Real de Córdoba –de la que se conservan varios lienzos en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad–, o la que Antonio Carnicero, José Camarón, Manuel de la Cruz y Zacarías González Velázquez realizaron para San Francisco el Grande de Madrid. La orden franciscana, no obstante, no sólo comisionó para sus claustros y templos ciclos de la vida de San Francisco, sino que la hagiografía de otros miembros del santoral de la orden también recibió este desarrollo iconográfico y plástico. Probablemente el caso más célebre desde el punto de vista artístico sea la serie sobre San Buenaventura que Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán realizaron para la iglesia del colegio homónimo de Sevilla. También se integraban escenas de la hagiografía de varios santos a la vez, como en la serie realizada para el Claustro Chico del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla por Bartolomé Esteban Murillo

³⁶¹ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2008): 3-21.

(1644-1646), conjunto de gran calidad hoy disperso en varios museos europeos y americanos, en el que la práctica de la caridad, junto al ascetismo, la humildad y las visiones de los santos seráficos actúan como *leit motiv* del conjunto, junto a una particular reivindicación de los valores primigenios del franciscanismo asumidos por la Observancia, entre ellos la alegría³⁶².

En nuestra provincia debió tener especial calidad el ciclo de vida de San Francisco existente en el claustro del Real Convento de Jaén, que conocemos gracias a Palomino, quien aporta interesantes noticias sobre su autoría: *“Fray Manuel de Molina, fue excelente pintor, natural de la ciudad de Jaén, competidor de Sebastián Martínez: y para poderle hacer mayor oposición, siendo todavía seglar, pasó a estudiar a Roma: de donde volvió habiendo aprovechado muy mucho, volvió a Jaén; y tocado de inspiración divina, por una gran tormenta que padeció el mar, se entró en la Religión de Nuestro Padre San Francisco en aquella ciudad, donde hizo obras maravillosas; y especialmente las pinturas del claustro de dicho convento de la vida de este seráfico Patriarca, que acreditan grandemente la eminencia de su pincel”*³⁶³. Datos que se complementan con los de Torres, quien señala que *“en tan primorosos lienços, que son en sentir de todos los que les miran admiracion de la mejor pintura de España, pues su Artífice corriò en Roma y la Italia con los primeros créditos; y viniendo à laen, su patria, tomò el habito en este Conuento, donde murió antes de acabar de cumplirlo, si bien, aunque de ajenas manos se concluyò lo que quedaua”*³⁶⁴. Son Ponz³⁶⁵ y Laín y Roxas³⁶⁶ quienes aportan el nombre del artista que finaliza el ciclo de Molina a su muerte en 1677; se trata de Pedro Atanasio Bocanegra, autor según Ponz de dos de los lienzos, quien ya había abordado un ciclo similar con escenas de la vida de San Francisco para el claustro bajo del convento de San Antonio de Granada –tres de las cuales se conservan en el Museo de Bellas Artes granadino–. Según Torres, en el claustro jienense las escenas de la vida de San Francisco se intercalaban con tarjas que representaban a diversos santos de la orden, cada uno de ellos puestos a devoción de un caballero de la ciudad identificado con sus armas correspondientes, de forma que se hallaba *“lo mas luzido, y*

³⁶² Delenda (2009): 211-219.

³⁶³ Palomino, pág. 998.

³⁶⁴ Torres (1683): 66.

³⁶⁵ Ponz (1791): 200.

³⁶⁶ Laín y Roxas (2012): 433-434.

calificado de la Ciudad en dicho Claustro”³⁶⁷, recalcando la predilección de la nobleza local por el cenobio de los observantes seráficos. No ha quedado nada –que sepamos– de este ciclo pictórico, que llamó la atención no sólo de Ponz, sino del conde de Maule, quien destaca su “mérito” al igual que se encontraban ya entonces “mui destruidos”³⁶⁸.

Ponz aporta también noticias de un ciclo similar en el claustro del convento de San Francisco de Baeza, aún siendo “obras de poca entidad”³⁶⁹ que había realizado un pintor llamado Quintana. También contamos con el testimonio –muy crítico– de Francisco de Zambrana en 1796 sobre otro ciclo hagiográfico franciscano en el claustro del convento de San Francisco de Linares “las pinturas del claustro, nada peor en todo mi viaje, infames, pésimas y peor que todo lo visto; y un cierto padre guardián las mandó componer hace poco por selectas y hizo añadir de su capricho mil sandeces que decía les faltaban, como estar cagando el diablo fuego”³⁷⁰. Nota de escatología destinada sin duda a excitar la atención de los fieles, redundando la vocación pública de estos ciclos. También existen noticias de la existencia de un ciclo de “veinte cuadros de la vida de San Francisco”³⁷¹ en el claustro del convento de Capuchinos de Andújar. Igualmente, los inventarios del antiguo Museo de Pinturas de Jaén mencionan series de la vida de San Francisco como la de Francisco Manuel de Arenas³⁷². Incluso parece que hubo ciclos franciscanos en conventos de otras órdenes, como el que existió en San Miguel de Úbeda –de Carmelitas Descalzos– integrado por veintiún cuadros³⁷³. E incluso contamos con noticias de “escenas franciscanas”³⁷⁴ en conjuntos iconográficos ajenos a templos monásticos; es el caso del desaparecido retablo de la capilla de San Andrés en la iglesia de Santa María del Alcázar de Arjona.

Más allá de estas noticias, no ha llegado a nuestros días ciclo completo alguno, sino piezas sueltas, como el *Bautismo de San Francisco* de la Catedral de Jaén y las *Tentaciones de San Francisco* y el *San Francisco confortado por un ángel* del Museo de Jaén que pertenecientes a una misma serie aparecían registrados en sendos inventarios –realizados en 1845 y en 1846– integrando una serie de diecisiete lienzos con la “*Vida de San Francisco*

³⁶⁷ Torres (1683): 66.

³⁶⁸ Cruz y Bahamonde (1812): 162.

³⁶⁹ Ponz (1792): 116.

³⁷⁰ Eisman Lasaga (2002): 74.

³⁷¹ Eisman Lasaga (1990): 146.

³⁷² Eisman Lasaga (código): 34.

³⁷³ Eisman Lasaga (1990): 144.

³⁷⁴ Domínguez Cubero (2016): 90.

de Asís, por Monroy, escuela española”³⁷⁵ del primitivo Museo de Pinturas de la capital provincial, creado para reunir los fondos artísticos dispersos de los conventos desamortizados³⁷⁶. En fecha desconocida el primero de los lienzos pasó a la Catedral jienense, exhibiéndose hoy en las dependencias del Archivo Histórico Diocesano. Desde luego que su temática es muy representativa de los cambios e incorporaciones que la Contrarreforma supuso para la iconografía de San Francisco, privilegiando los episodios sobrenaturales y haciendo apología de los valores negados por el luteranismo como la penitencia.

Tal y como observamos, ambos inventarios coinciden en asignar la autoría del ciclo a Monroy, cuya firma aparece en varios de ellos³⁷⁷ –ninguno de los tres conservados–. Debe tratarse de Antonio María Monroy, pintor cordobés activo en la segunda mitad del siglo XVIII y fallecido hacia 1820-1823. Se trata de un artista mediano, padre del también pintor y más célebre Diego Monroy (1786-1756), activo primero en su localidad de Baena y a partir de la década de 1790 aproximadamente en Córdoba³⁷⁸. Dedicado originariamente a la albañilería, Antonio Monroy se fue formando en la pintura y al parecer también en la escultura, practicando una estética tardobarroca que se aprecia en las pocas obras que de él se conservan o que se le atribuyen, como un *San Diego de Alcalá* del Museo de Bellas Artes de Córdoba o varios lienzos en las iglesias cordobesas de Santa Victoria y de Santa Ana. La producción de la que tenemos noticia se ubica en su práctica totalidad en la vecina provincia, a excepción de estos tres lienzos del Museo de Jaén y de uno³⁷⁹ –hoy desaparecido– que a la manera de exvoto firma para la ermita de San Benito de Porcuna, conmemorando la milagrosa intervención protectora del santo en una terrible tormenta acaecida en 1749; realizado en 1788, lo firma “Antonio de Monroy, natural y vecino de Baena, Profesor en todas tres Nobles Artes”. La presencia de esta obra en Porcuna y la actividad de Monroy en Baena y Córdoba nos permiten plantear la hipótesis de que los lienzos que nos ocupan procedan del convento franciscano de Santiago de Porcuna, o de otro cenobio de la orden de las comarcas de la Campiña o la Sierra Sur –Lopera, Alcaudete,

³⁷⁵ Cazabán (1914): 67.

³⁷⁶ La numeración de la serie es 121-137 en el inventario de 1845 y 105-113 en el inventario de 1846. Véase Eisman Lasaga (código): 33 y Cazabán (1914): 67 respectivamente.

³⁷⁷ IAPH (2010): 2-35.

³⁷⁸ Los datos más completos y mejor fundados sobre la biografía y obra de este artista los hemos encontrado en <http://decastroero.blogspot.com.es/2013/12/apuntes-sobre-la-vida-y-obra-de-antonio.html>

³⁷⁹ Molina (1922): 175-182.

Alcalá la Real o Andújar—. Precisamente, en el convento de Capuchinos de esta última ciudad se registraban “veinte cuadros de la vida de San Francisco”³⁸⁰ que colgaban en el claustro, siendo destinados al Museo de Pinturas de Jaén en 1841.



Antonio María de Monroy, *Bautismo de San Francisco*, segunda mitad del siglo XVIII.
Jaén, Catedral (Fotografía: Néstor Prieto Jiménez).

El ***Bautismo de San Francisco*** (Jaén, Catedral, capilla de San Sebastián) es una escena infrecuente y siempre vinculada a este tipo de ciclos; presente en algunos entre los que debemos mencionar –por sus paralelismos iconográficos con este lienzo– el de Antonio del Castillo para el claustro de San Pedro el Real de Córdoba (ca. 1670), el de González Velázquez (ca. 1780) para San Francisco el Grande de Madrid, el de Antoni Viladomat para San Francisco de Barcelona (ca. 1720) y el de Luis Berrueco para el convento mexicano de Huaquechula (segundo cuarto del siglo XVIII). Si bien las hagiografías de los diversos fundadores acabaron por –para subrayar la excepcional santidad de su santo– integrar episodios legendarios de la niñez –como sucede en el caso de Santo Domingo de Guzmán y

³⁸⁰ Eisman Lasaga (1990): 146.

su bautismo narrado en la *Leyenda dorada*³⁸¹–, el Bautismo aparece de forma tardía en la de San Francisco frente a otros episodios infantiles como el nacimiento³⁸². De hecho, la propia representación plástica del sacramento del bautismo en la iconografía cristiana es tardía y escasa, ya que el prototipo más evidente, el Bautismo de Cristo, se desarrolla de forma muy diferente –el bautizado en edad adulta y en un exterior fluvial– a la consuetudinaria en el catolicismo –en edad infantil y en la pila bautismal de un templo–. Sin embargo, la manifiesta intención de mostrar los paralelismos entre Cristo y San Francisco se aprecian en la introducción del ángel, como sucede en el relato evangélico, que por otro lado es también un préstamo de las leyendas desarrolladas en torno a la infancia del “poverello” y que relataban la aparición de un peregrino –el arcángel San Gabriel disfrazado– a la madre del santo, anunciándole el alumbramiento de su hijo, y que habría vuelto a visitarlo tras el parto, tal y como lo vemos en la serie de estampas de Phillipe Galle. Se trata por tanto de una invención piadosa del Barroco, recogida en textos hagiográficos del momento como el de fray Andrés de Abreu (1692), que reza –comparando a Francisco en las aguas bautismales con Moisés en las del Nilo: “Segunda vez en las Ondas / nada un Caudillo del Pueblo. / No en brazos de una Gytana, / Sino de un Principe excelso / Celestial, hallò en la margen, / Su gloriosa Vida, el puerto. / De un Angel, solo ser pudo / Otro Angel padrino; y creo, / Que fuè sabroso cuidado / De ambicioso pensamiento”³⁸³.

La escena del bautismo de San Francisco se desarrolla en torno a una pila bautismal – con rotundo pie de perfiles mixtilíneos, de estética dieciochesca– a la que el ángel vestido de peregrino acerca al infante Francisco, que recibe las aguas sacramentales del obispo de Asís, auxiliado en su labor por una serie de clérigos y acólitos. Éstos portan una serie de objetos de platería que reclaman de nuevo a la estética del siglo XVIII –báculo episcopal, cruz alzada, aguamanil, bandeja y crismas– aportando a la composición un agradable sabor de escena de género. Completa el lienzo un caballero de perfil vestido a la moda del Siglo de Oro, recurso utilizado para dar una ambientación historicista a la escena que también

³⁸¹ Vorágine (1987): 441 relata del bautismo del fundador de los dominicos que “*la madrina que lo sacó de pila, cuando lo estaban bautizando, creyó ver en la frente de su ahijado una estrella muy brillante que proyectaba claridad sobre todos los países de la tierra*”. La escena se incluía en un ciclo proyectado por Alonso Cano para el convento granadino dominico de Santa Cruz la Real, aunque según Palomino –cita recogida en Véliz (2011): 327– serían realizadas las pinturas por “*un fulano del Castillo y están ya muy deterioradas por el tiempo*”. Con la Desamortización pasaron al Museo de Bellas Artes de Granada, perdiéndose definitivamente.

³⁸² Thode (1993): 154 identifica la aparición del nacimiento del santo en los frescos de Benozzo Gozzoli en Montefalco.

³⁸³ Abreu (1744): 13-14.

observamos en el *Sermón de San Bernardino de Siena ante Alfonso V de Aragón* (ca. 1780) realizado por Goya para San Francisco el Grande de Madrid. Las figuras se recortan sobre un fondo neutro y presentan un dibujo preciso y un colorido amable y sin estridencias, muy equilibrado, que unido a la complejidad compositiva por la variedad de personajes y acciones nos ofrece el lienzo más destacable de la serie. No hemos encontrado la referencia gráfica que surtió de inspiración a Monroy, pero debió existir, pues como hemos mencionado son notables los paralelismos compositivos con las versiones de Antonio del Castillo, Antoni Viladomat y Zacarías González Velázquez, con las que además comparte un común sabor a escena de género.



Zacarías González Velázquez, *Bautismo de San Francisco*, ca. 1787-1789.
Madrid, Real Convento de San Francisco el Grande (Fotografía: Museo Nacional del Prado).

Las ***Tentaciones de San Francisco de Asís*** (Museo de Jaén) son un episodio que forma parte de la hagiografía de San Francisco desde temprano, pues ya la *Legenda Maior* describe una “violenta tentación carnal” sufrida por el santo. “Pero apenas sintió sus primeros atisbos este amante de la castidad, se despojó del hábito y comenzó a flagelarse muy fuertemente

con la cuerda, diciendo: «¡Ea, hermano asno, así te conviene permanecer, así debes aguantar los azotes! El hábito está destinado al servicio de la Religión y es divisa de la santidad. No le es lícito a un hombre lujurioso apropiarse de él. Pues, si quieres ir por otro camino, ¡vete!» Además, movido por un admirable fervor de espíritu, abrió la puerta de la celda, salió afuera al huerto y, desnudo como estaba, se sumergió en un montón de nieve”.



Antonio María de Monroy, *Tentaciones de San Francisco*, segunda mitad del siglo XVIII.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia/cultura.es)

Hacia 1340 la tradición franciscana transforma este episodio adaptando un tema de la hagiografía de San Benito de Nursia, quien se había arrojado a un zarzal a la entrada de su eremitorio para vencer las tentaciones de la lujuria³⁸⁴. En el caso del “poverello”, las gotas de sangre que brotaron de su piel desnuda aguijoneada por las espinas en aquella noche invernal se convirtieron milagrosamente en rosas, que el santo ofrendó en el altar de la capilla de la Porciúncula. Arrodillado ante el ara, San Francisco tuvo la visión de Cristo y la Virgen quienes le ordenaron que llevara las rosas a Roma, donde el prodigio convencería al

³⁸⁴ Reáu (1996): 560.

papa para otorgarle una indulgencia plenaria. Este es el origen legendario que se le dio al Jubileo de la Porciúncula que obtuvo San Francisco del papa Honorio III en 1216 para quienes visitaran devotamente y contritos la humilde capilla de Asís cada 2 de agosto. Extendido en 1622 a todas las iglesias franciscanas, incluidas las de la reciente reforma capuchina, el carácter excepcional de esta indulgencia explica tanto el interés de los franciscanos por su representación iconográfica como la definitiva asociación del rosal al ejemplarizante combate de San Francisco contra la lujuria a través de la expiación física. En consecuencia, la figuración de San Francisco en las zarzas se hará más frecuente en época barroca.

En el lienzo que nos ocupa, la escena se desarrolla al exterior, en una ambientación boscosa y umbría que se abre a la derecha para dejarnos ver un celaje nuboso propio del atardecer y una sencilla ermita, la capilla de la Porciúncula. El santo se encuentra desnudo, rodeada su anatomía –estudiada de forma bastante sumaria– por las zarzas espinosas en las que vemos brotar las rosas. Echado en el suelo, en una posición que recuerda la estatuaria clásica –en concreto el célebre *Gálata moribundo*–, el santo alza su brazo derecho para rechazar a la tentadora mujer que lo acosa, a la que, por prudencia y decoro, no se atreve ni a mirar. La inclusión de la dama, que no vemos en otras versiones del tema como la de José de Ribera (ca. 1632, El Pardo, Palacio Real), en la que aparece en cambio un ángel confortador, bien puede estar motivada por la clara intencionalidad didáctica de estas series hagiográficas, evidenciando rotundamente el origen carnal de la tentación del santo, animando vehementemente a preservar la virtud e identificando con claridad a sus enemigos: no en vano el carácter maligno de esta libidinosa mujer, criatura demoníaca en toda regla, lo evidencian sus monstruosas uñas y por sus orejas de burro.

Probablemente Monroy haya fusionado la escena de las zarzas con otra tentación sufrida por San Francisco en su misión en Egipto y narrada en *Las florecillas* de la siguiente forma: “*entró en un albergue para reposar. Había allí una mujer muy hermosa de cuerpo, pero sucia de alma, y esta mujer maldita provocó a San Francisco al pecado*” San Francisco accedió, pero prometiéndole a la mujer un lecho más apetecible que el que ésta le ofrecía, la condujo “*a una grande fogata que tenían encendida en aquella casa, y con fervor de espíritu se desnudó por completo, se echó junto al fuego sobre el suelo ardiente y la invitó a ella a desnudarse y tenderse también en una cama tan mullida y hermosa*”.



Phillipus Galle, *San Francisco en las zarzas* y *La tentación de la egipcia*.
Amberes, 1587 (Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

“Y estuvo así San Francisco por largo espacio con el rostro alegre, sin quemarse ni tostarse lo más mínimo. La mujer, espantada ante tal milagro y compungida en su corazón,

no sólo se arrepintió del pecado y de su mala intención, sino que se convirtió totalmente a la fe de Cristo, y alcanzó tan gran santidad, que se salvaron muchas almas por su medio en aquel país”³⁸⁵. Al respecto, dos de las estampas de Phillipus Galle sobre la vida de San Francisco (1587) ofrecen –al hilo de la trentina apología de la expiación y la penitencia– las escenas de las zarzas y de la egipcia, que bien han podido ser tenidas en cuenta por Monroy o por su mentor.

Es probable que también el decoro anime a esta figuración maligna y monstruosa de la lasciva egipcia, pues no sería conveniente mostrar en semejante trance a San Francisco con una mujer real. Pero por otro lado, las propias prevenciones de la cultura visual de la España de la Contrarreforma –observables en otras obras– explican que la figuración de la tentadora no tenga la intención de excitar la más mínima tentación. Decorosamente vestida –con una falda cuyo color concuerda por otro lado con la indumentaria del peregrino angélico del *Bautismo*– y calzada con recato –ocultando los pies, tan sugerentes para la mentalidad de la época–, aunque careciera de los aditamentos monstruosos no resultaría más provocativa que las honestas mujeres que tientan a San Jerónimo en *Las tentaciones de San Jerónimo* de Francisco de Zurbarán (Monasterio de Guadalupe) o que las ajadas damas que hacen lo propio en el lienzo homónimo de Valdés Leal (Sevilla, Museo de Bellas Artes). Sin duda la suciedad del alma de la mujer que señalan las *Floreccillas* queda también evidenciada con la fisonomía monstruosa que se le da.

El tercero de los lienzos conservados de la serie es el ***San Francisco confortado por un ángel***, también en el **Museo de Jaén**. Narra un suceso que habría acaecido en Rieti en 1225, estando el santo gravemente enfermo, y que es relatado en la *Legenda Maior*: “*Cierta vez, por ejemplo, en que estaba abrumado su cuerpo por la presencia de tantas enfermedades, sintió vivos deseos de oír los acordes de algún instrumento músico para alegrar su espíritu; y, pensando que no sería correcto ni conveniente que interviniera en ello alguna persona humana, he aquí que acudieron los ángeles a brindarle este obsequio y satisfacer su ilusión. En efecto, mientras estaba velando cierta noche, puesto el pensamiento en el Señor, de repente oyó el sonido de una cítara de admirable armonía y melodía suavísima. No se veía a nadie, pero las variadas tonalidades que percibía su oído insinuaban la presencia de un citarista que iba y venía de un lado a otro. Fijo su espíritu en Dios, fue tan*

³⁸⁵ Guerra Florecillas XXIV.

grande la suavidad que sintió a través de aquella dulce y armoniosa melodía, que se imaginó haber sido transportado al otro mundo”.



Antonio María de Monroy, *San Francisco confortado por un ángel*, segunda mitad del siglo XVIII.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia/cultura.es).

El carácter exclusivamente acústico del episodio que señala la *Legenda Maior* no impidió que, en aras de la didáctica propia del arte sacro, su plasmación plástica obligara a la introducción de un ángel citarista, como se observa en esta escena y en el canónico y ejemplar lienzo de Francisco Ribalta (ca. 1620, Madrid, Museo Nacional del Prado). Una concreción del citarista como ángel que aparece en las *Chronicas de la Orden dos Frades Menores*, del portugués fray Marcos de Lisboa (ca. 1556-1562) –traducida al castellano en varias ocasiones– y en la que se señala como “*viendo el Sancto ser esta obra de Angel, y no de hombre, fue lleno de grandissima consolacion y alegria espiritual, despertando su alma a los loores de Dios, que tuvo por bien de consolar*”³⁸⁶. Presencia física que refrenda el milagro y que hace factible la aparición de un testigo –el fraile que entra en la estancia por el lateral– que corrobore el prodigio, siguiendo de nuevo al texto bonaventuriano, que genéricamente señala en relación a los divinos favores que recibía San Francisco en su convalecencia: “No

³⁸⁶ Cita en Delenda (2009): 223-224.

*permaneció esto oculto a los más íntimos de sus compañeros, quienes frecuentemente observaban, mediante indicios ciertos, que Francisco era visitado por Dios con extraordinarias y frecuentes consolaciones en tal grado, que no las podía ocultar del todo*³⁸⁷.

Caracterizado por un acusado tenebrismo, ofrece una paleta sombría y poco variada, siendo la excepción a esta cuaresma cromática los ropajes del ángel, en los que se hacen presentes el rojo y el color mostaza que veíamos en los otros lienzos de la serie. La composición es especialmente sencilla, y por ende didáctica, desarrollándose en el contexto espacial de una celda monacal que permite al artista experimentar con la perspectiva –con un resultado paralelo, aunque obviamente sin conexión alguna, al de la célebre *Habitación del artista* de Van Gogh– y con la representación de los objetos que la ambientan –la jofaina con la jarra de barro en primer término o el austero lecho de estera en que reposa el santo enfermo–; en lo que nos recuerda a las cualidades de pintura de género del *Bautismo de San Francisco*. Una potente diagonal divide a los dos protagonistas de la escena: San Francisco, que se incorpora sorprendido por la visión celestial, y el ángel, que toca un violín a la vez que adopta una posición especialmente dinámica subrayada por el movimiento de las telas. En el extremo izquierdo y en plena penumbra, un fraile entrando a la celda y sorprendido por la escena, que también está presente en la famosa obra homónima de Ribalta.

La misma escena, pero con un planteamiento totalmente distinto, asume la pintura sobre cobre perteneciente a la **Catedral de Jaén** –exhibida en su Exposición Permanente de Arte Sacro– y titulada ***San Francisco de Asís y el ángel músico***. Se trata de una obra de pequeñas dimensiones que reúne las cualidades de la pintura destinadas a la piedad privada con las propias –derivadas de su soporte, estética y formato– de un objeto de *Wunderkammer*. En un primer plano que hace que las figuras invadan plenamente la composición y elude cualquier referencia especial y narrativa, se reúne al “poverello”, sufriente y con las manos llagadas devotamente cruzadas en oración, y al ángel confortador con un instrumento de cuerda del que sólo vemos la clavija. No se aprecian ni el lecho del santo enfermo ni su austera celda; sólo se plasma la confortación que recibe, orante, de la presencia angélica, en una composición que evidencia el préstamo iconográfico de la agonía de Cristo en Getsemaní. Es destacable la oposición fisonómica que busca el anónimo artista: el rostro avejentado y dolorido de San Francisco y su burdo sayal, recortados sobre la

³⁸⁷ LM

oscuridad, frente a la belleza efébrica del ángel, con el torso desnudo y suavemente modelado, y su agraciado rostro aureolado por el cabello ensortijado y por el blanco plumaje de sus alas, en los que se proyecta la luz que, a la manera caravaggiesca, ilumina la escena.



Anónimo, *San Francisco y el ángel músico*, principios del siglo XVII.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro.

No sólo la dramática iluminación de la escena, sino la morbidez del ángel, reclaman el conocimiento de la pintura que se practicaba en Roma entre las últimas décadas del siglo XVI y el primer cuarto del siglo XVII. Precisamente en este momento, se difundía también con éxito entre los artistas italianos la producción de pequeñas pinturas sobre cobre como la que nos ocupa, siguiendo una técnica de procedencia flamenca que popularizó Jan Brueghel el Viejo durante su estancia en Roma (1592-1595)³⁸⁸. Consideramos que se trata de una obra interesante –aunque de un artista de segunda fila, como vemos en el dibujo excesivamente marcado del rostro de San Francisco– influido por esta estética y técnica de la pintura romana del primer Barroco.

³⁸⁸ Cappelletti (2001): 174-205.



Anónimo (copia de José de Ribera), *San Francisco recibiendo los privilegios de la Orden*, ca. 1639.
Jaén, iglesia de San Andrés

La **iglesia de San Andrés de Jaén** conserva un interesante lienzo que representa a **San Francisco recibiendo los privilegios de la orden**. Se trata de una copia literal de una composición de José de Ribera de la que el maestro setabense y su taller realizaron hasta seis versiones y réplicas entre 1635 y 1637. Una de ellas se localiza hoy en el monasterio de

San José de Ávila, con una inscripción que reza: “ESTE CUADRO HIZO HACER EL SEÑOR DON PEDRO CEUALLOS, ESCUDERO (sic), CAUALLERO DEL AVITO DE S(a)N(tia)GO: SIENDO CORREGIDOR DE JAEN, AÑO 1639”³⁸⁹. Por tanto, es muy probable que fuera el lienzo del corregidor Cevallos –natural de Ocaña (Toledo) y que ostentó ese cargo entre 1638 y 1640– el que replique el anónimo autor del lienzo de San Andrés. Estructurado compositivamente con la clásica diagonal que separa al vidente de la visión –subrayada por el rayo de luz que aclara la penumbra del oratorio en que se ambienta la escena– la obra presenta a San Francisco arrodillado ante las gradas de un altar sobre el que están depositados una sencilla cruz de madera, una vela apagada sobre un candelero y un cráneo. El santo expresa su sorpresa y admiración alzando los brazos ante el ángel que desde lo alto y arropado en nubes celestiales le presenta un texto escrito, que señala resaltando su contenido; al fondo, el tercio derecho de la composición se abre a un paisaje arbolado que, junto al magro oratorio que ocupan los protagonistas de la escena, nos ambienta la acción en una de las ubicaciones eremíticas tan caras a la espiritualidad franciscana. La variante principal que observamos con respecto al lienzo de Ribera radica en el contenido del texto escrito en el documento que porta el ángel, lo que modifica la iconografía planteada. Ribera desarrolla en su obra un episodio del *Speculum Perfectionis* en el que un ángel se aparece a San Francisco y le muestra cuatro privilegios concedidos por el Altísimo a su orden; sin embargo, en el lienzo jaenero, el largo texto reproducido por el maestro de Xátiva se sustituye por cuatro sintéticas palabras: *CARIDAD / VMILDAD / CASTIDAD / H^oBEDIENCIA*. Se trata de las virtudes propias de la vida religiosa, aquí asumidas como programa de los Frailes Menores de San Francisco. En este sentido, son frecuentes las citas de la *Legenda Maior* en las que se trata de la presencia de estos dones en la personalidad de San Francisco de Asís; así, se señala que “La humildad, guarda y decoro de todas las virtudes, llenó copiosamente el alma del varón de Dios”³⁹⁰ y que en él “resplandecía perfectamente y de igual modo la hermosura de la perfección evangélica en lo que se refiere a la castidad, obediencia y pobreza, aunque prefería gloriarse en el privilegio de la pobreza, a la que solía llamar con el nombre unas veces de madre, otras, de esposa, así como, de señora”³⁹¹.

³⁸⁹ Rodríguez Rebollo (2009): 222-235.

³⁹⁰ LM

³⁹¹ LM



Sebastián Martínez, *San Francisco de Asís recibiendo los privilegios de la orden*, ca. 1639.
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

Una composición con bastantes paralelismos con la obra de Ribera la ofrece un dibujo, firmado por Sebastián Martínez perteneciente al **Kunsthalle** de **Hamburgo** y que sí representaría el tema de ***San Francisco recibiendo los privilegios de la orden***. Se trata de

una pieza cuya nitidez en el trazo y calidad del soporte –pergamino en lugar de papel– inducen a pensar que sería un dibujo que en el que Martínez seguiría un modelo previo³⁹². La composición en diagonal enlaza a los dos personajes; San Francisco arrodillado sobre las gradas del altar –con la característica posición de brazos y palmas extendidas, habitual en la figuración del “poverello” para facilitar la visión de sus estigmas– y el ángel en alto, envuelto en las nubes de la aparición y mostrando el texto de los privilegios de la orden; en un segundo plano, un cortinaje solemniza la escena. Son notables los paralelismos con la obra de Ribera antes mencionada y cuya copia como hemos mencionado existía en Jaén desde antiguo, pero en ningún caso se trata de una copia literal, pues varía los elementos y posición de las figuras, y desde luego no carece de la personalidad propia de Martínez, muy evidente en los rasgos fisonómicos del ángel, que son los que habitualmente usa el jienense en sus criaturas angélicas y en sus figuraciones de la Virgen.

Como hemos mencionado previamente, el tema de la entrega de los privilegios de la orden tiene su fuente literaria en el *Speculum Perfectionis*, en concreto en su capítulo V, número 79: *“De los cuatro privilegios que el Señor otorgó a la Religión y reveló al bienaventurado San Francisco. El bienaventurado Francisco decía que había alcanzado del Señor, según le fue comunicado por un ángel, estas cuatro prerrogativas: que la religión y profesión de los hermanos menores duraría hasta el día del juicio; que ninguno que de propósito persiguiera la Orden viviría mucho; que ningún pecador que quisiera vivir mal en la Orden podría permanecer mucho tiempo, y que todo el que amara de corazón a la Orden, por mayor pecador que sea, al fin alcanzará la misericordia”*³⁹³. Se trata de un tema que ha sido escasamente representado en la iconografía de San Francisco; de hecho se considera que su plasmación más antigua conservada es la de Ribera, con el precedente de una serie de estampas abiertas por Francesco Villamena en 1594 sobre la vida del “poverello” que seguían las escenas representadas por Dono Doni (1564) –hoy prácticamente desaparecidas– en el Claustro Mayor de la Basílica de Asís y entre las que se encontraba el tema que nos ocupa.

A falta de ciclos completos de la vida de San Francisco, resulta especialmente interesante desde el punto de vista iconográfico el lienzo que representando a **San Francisco**

³⁹² Hoffmann-Samland (): 68.

³⁹³ Citados en Rodríguez Rebollo (2009): 228.

de Asís y escenas de su vida se conserva en el **Palacio Vela de los Cobos** de **Úbeda**, formando parte de la colección Sabater. Se trata de una obra de formato reducido, destinada sin duda a la devoción privada, que se divide en once recuadros con otras tantas escenas de la vida del santo, reservando el central y de mayor tamaño a la Estigmatización, asumiendo de nuevo el papel de capítulo sintético y descriptivo de la iconografía de San Francisco. La composición deriva fielmente de una estampa del milanés Ambroggio Brambilla (1582), activo en Roma desde 1579; el mismo año Brambilla realizaba con el mismo planteamiento narrativo y estructural una estampa de la *Vida y milagros de San Jerónimo*, centrada por la imagen del santo en penitencia, con lo que nos encontramos con una nueva asociación iconográfica entre el asceta del Alverna y el eremita traductor de la *Vulgata*. Este desarrollo de las escenas hagiográficas narrativas en torno a una figuración central de carácter descriptivo enlaza con las imágenes sobre tabla del santo realizadas en los siglos XIII y XIV para las primeras iglesias franciscanas –Berlinghieri, Pisano o Giotto, quien también ubica en el centro la escena de la Estigmatización en su retablo para Pisa (hacia 1300), hoy en el Louvre– e incluso con algunas realizadas en el siglo XIV cuyos objetivos didácticos comparte la estampa de Brambilla, acompañada además de textos identificativos en latín³⁹⁴ de cada capítulo. En cambio se aleja de la iconografía franciscana medieval para insertarse plenamente en la piedad trentina: se trata de escenas sobrenaturales y de milagros del “poverello”, incluyendo los logrados tras su muerte. Sin embargo las escenas escogidas pertenecen a la tradición seráfica medieval, pues todas parten –aún con un desarrollo figurativo contrarreformista– del texto canónico de la *Legenda Maior*, con lo que la espiritualidad contrarreformista se manifiesta en la selección de los capítulos que mejor ilustran al Francisco extático y taumaturgo, y orillando los sucesos y vivencias de carácter más histórico, su labor misionera o el proceso de creación de su orden. Incluso esa cualidad del “poverello” como eficaz mediador del favor divino está presente desde sus primeras hagiografías, que precisan del prodigio para evidenciar su santidad. Al respecto, la misma *Legenda Maior* señala de San Francisco que *“así desde su muerte hasta el día de hoy brilla en diversas partes del mundo por sus estupendos milagros y prodigios, recibiendo con ello gloria el divino poder. En efecto, gracias a sus méritos encuentran remedio los ciegos y los sordos, los mudos y los cojos, los hidrópicos y los paralíticos, los*

³⁹⁴ Agradecemos la colaboración en su traducción de Francisco Teva, profesor de Latín y Griego en el IES Los Cerros de Úbeda.

*endemoniados y los leprosos, los náufragos y los cautivos, y se presta socorro a todas las enfermedades, necesidades y peligros; y los muchos muertos prodigiosamente resucitados por su mediación patentizan a los fieles la magnificencia y el poder del Altísimo, que glorifica a su Santo*³⁹⁵.



Anónimo, *San Francisco de Asís y escenas de su vida*, siglo XVII.
Úbeda, Palacio Vela de los Cobos, colección Rivas Sabater.

³⁹⁵ LM



Ambrogio Brambilla, *San Francisco de Asís y escenas de su vida*, Roma, 1587.

Madrid, Biblioteca Nacional de España (Fotografía: BNE).

Como señalabámos, el lienzo del palacio ubetense es una fiel interpretación de la estampa de Brambilla, por lo que el análisis iconográfico de ambas obras debe hacerse en paralelo, incluyendo los textos latinos ausentes en el grabado y que, a pesar de su gramática y vocabulario un tanto obtusos, complementan el discurso figurativo. Nos serviremos por tanto para interpretar sus temas de la estampa de Brambilla, teniendo en cuenta que las escenas están planteadas en la pintura ubetense en sentido inverso y que presentan un desarrollo figurativo más simplificado. Leyendo la composición a la manera de un retablo, la calle central reserva el piso superior y el inferior a sendos milagros *postmortem*, por lo que en ambos casos San Francisco aparece envuelto en un rompimiento de gloria y en el plano celestial. La escena inferior es la curación de un buey cojo; la acompaña un texto que reza “*Et sanum et vegetum reddis pater optime claudum / Quem tibi credideram seminicum bouem*” (Devuelves sano y salvo, padre óptimo, al buey cojo / Que yo te había confiado medio muerto). El suceso lo relata de esta forma la *Legenda Maior*: “*Un hombre llamado Martín había llevado sus bueyes a pastar lejos del castro. Uno de los bueyes se accidentó con tan mala fortuna, que se rompió una pata. Como no había ninguna esperanza de remedio para el caso, resolvió desollarlo. Al no tener a mano instrumento adecuado para hacerlo, retornó a su casa, dejando el buey al cuidado del bienaventurado Francisco. Se lo encomendó a su fiel custodia para que no fuese devorado por los lobos antes de su regreso. A la mañana siguiente, muy temprano, volvió con el desollador al lugar donde dejó el buey, y lo encontró paciendo tan por completo curado que no se distinguía en él ninguna diferencia entre una y otra pata. Dio el hombre gracias al buen pastor San Francisco, que tan diligente cuidado tuvo de su buey proveyéndole de medicina*”³⁹⁶.

La escena superior de la calle central se identifica con el texto “*Redde age vota puer nam nec paries tibi labens / Labenti vini nec nocuere lacus*” (Vamos niño renueva tus votos pues ni la pared cayendo ni el lagar de vino te hicieron daño a ti al caer). Su planteamiento presenta ciertas divergencias con el texto bonaventuriano. Así, en la *Legenda Maior* leemos: “*Un joven llamado Gerlandino, oriundo de Ragusa, se fue a las viñas en tiempo de vendimia. Cuando se colocaba en el depósito de vino debajo de la prensa para llenar odres, de improviso, a causa del movimiento de unos maderos, se desprendieron unas enormes piedras, que cayeron sobre su cabeza y se la golpearon mortalmente. Acudió en seguida el*

³⁹⁶ LM

*padre en su ayuda; pero, desesperado al verlo sepultado, lo dejó como estaba. Oyendo las voces y el lúgubre clamor del padre, se presentaron rápidamente los vendimiadores, que, identificados con su gran dolor, extrajeron el cadáver del joven de entre las piedras. El padre, postrado a los pies de Jesús, humildemente pedía que por los méritos de San Francisco, cuya fiesta se avecinaba, se dignase devolverle su único hijo. Redoblaba las súplicas, prometía obras de piedad e incluso visitar el sepulcro del Santo con su hijo, si lo resucitaba de entre los muertos. ¡Prodigioso en verdad! En seguida, el joven, cuyo cuerpo había sido del todo aplastado, fue devuelto a la vida y a una salud perfecta. Gozoso, se levantó a la vista de todos. Reprendió a los que lloraban y les aseguró que había vuelto a la vida por intercesión de San Francisco*³⁹⁷. Toda la narración se reduce a lo esencial para redundar en la eficacia del mensaje: el joven cae a la cuba de uvas, pero San Francisco lo coge del brazo y lo salva del fatal desenlace.

La calle lateral izquierda presenta una escena con varios frailes a la mesa, incluido el propio Francisco, mientras un ángel sobrevuela la escena llevando un pan. El texto que lo acompaña reza: *“Gaudete o socii Coelesti panis ab arce / Missus adest satis hic omnibu(s) unus erit”* (Alegraos amigos el pan celestial desde la altura / Enviado ya está aquí, éste sólo será suficiente para todos). Se trata de un suceso acaecido a San Francisco y sus compañeros cuando recorriendo los caminos de Italia *“se les hizo una hora tardía. Fatigados y hambrientos después de la larga caminata, se detuvieron en un lugar solitario (1). No había allí modo de proveerse del alimento necesario. Pero bien pronto vino en su socorro la divina Providencia, pues de improviso apareció un hombre con un pan en la mano y se lo entregó a los pobrecillos de Cristo, desapareciendo súbitamente sin que se supiera de dónde había venido ni a dónde se dirigía. Comprendieron con esto los pobres hermanos que se les hacía presente la ayuda del cielo en la compañía del varón de Dios, y se sintieron más reconfortados con el don de la liberalidad divina que con los manjares que se habían servido. Además, repletos de consolación divina, decidieron firmemente -confirmando su determinación con un propósito irrevocable- no apartarse nunca, por más que les apremiara la escasez o la tribulación, de la santa pobreza que habían prometido (LM)”*. Un suceso de lo más conveniente, pues además de señalar la necesaria y evangélica confianza en la providencia divina, rubrica un interesante paralelismo con la neotestamentaria

³⁹⁷ LM

multiplicación de los panes y los peces. Intervención divina que queda subrayada convirtiendo al desconocido del relato en un ángel venido del cielo.

También la escena superior aporta un interesante paralelismo con los milagros evangélicos, en concreto con el de las Bodas de Canaá, a la vez que testimonia el consuelo divino en la enfermedad. El texto latino señala: *“Aegrotus vertit latices in dulcia vina / Obsequitur iustis scilicet omnipotens”* (Enfermo convierte vierte las pócimas en dulce vino / Se muestra complaciente con los justos siempre el todopoderoso). El pasaje relatado acaece durante la enfermedad de San Francisco, cuando *“sintiendo el desfallecimiento de la naturaleza, pidió un vaso de vino. Al responderle que les era imposible acceder a su deseo, puesto que no había allí ni una gota de vino, ordenó que se le trajera agua. Una vez presentada, la bendijo haciendo sobre ella la señal de la cruz. De pronto, lo que había sido pura agua, se convirtió en óptimo vino, y lo que no pudo ofrecer la pobreza de aquel lugar desértico, lo obtuvo la pureza del santo varón. Apenas gustó el vino, se recuperó con tan gran presteza, que la novedad del sabor y la salud restablecida -fruto de una acción renovadora sobrenatural en el agua y en el que la gustó- confirmaron con doble testimonio cuán perfectamente estaba el Santo despojado del hombre viejo y revestido del nuevo”*. Suceso milagroso que tendrá cierto eco, pues entre *“la infinidad de prodigios que hizo a lo largo de su vida”* la Legenda Dorada señala que *“varias veces convirtió el agua en vino”*³⁹⁸.

Más problemática resulta la identificación de la tercera escena en altura de la calle izquierda. La estampa presenta con claridad al santo impartiendo su bendición a un adulto, que se incorpora orante en una especie de litera en mitad de la calle, mientras que varios personajes seglares y frailes rodean a ambos. El fondo es un edificio arruinado, lo que sugiere que el varón de la litera ha sido salvado de un derrumbe por la mediación del santo. Esta ambientación, en cambio, desaparece de la pintura, tratándose de un espacio exterior con árboles. La cartela de la estampa, particularmente enrevesada, reforzaría en principio la idea de la caída de un edificio y de la milagrosa salvación de uno de sus ocupantes, al leerse *“Hoc virtutis opus tectorum forte ruina / Opressum ad superos stigiis anme vocat”*; su traducción sería *“Esta labor de la virtud presa por la ruina casual de los techos / Llama a los dioses (superos) por/con/en la corriente de Estigia”*, o *“Este trabajo de la virtud opreso por la fuerte ruina de los techos llama a los cielos por la corriente de la laguna Estigia”*. Sin embargo, en la *Legenda Maior* el relato que más se adecua a la escena que vemos no trata

³⁹⁸ Vorágine (1987): 650.

de una historia de salvación, sino de un castigo. Así se lee que *“Cuando el siervo de Dios yacía enfermo en Rieti, le llevaron en una camilla -víctima de grave enfermedad- a un prebendado de nombre Gedeón, hombre lascivo y mundano. Con lágrimas en los ojos rogaba a Francisco, a una con los presentes, que trazase sobre él la señal de la cruz. Le repuso el Santo: «¿Cómo quieres que te bendiga con la señal de la cruz después que has vivido en el pasado según los antojos de tu carne, sin temer los juicios de Dios? No obstante, en atención a las devotas súplicas de los presentes, haré sobre ti la señal de la cruz en nombre del Señor. Mas tenlo presente: si una vez curado vuelves de nuevo al vómito del pecado (Prov 26,11), sufrirás desgracias mayores, pues por el pecado de la ingratitud se infligen siempre castigos más graves que los precedentes"»*. Hecha, pues, la señal de la cruz sobre el enfermo, éste, que había estado postrado con los miembros agarrotados, se levantó al instante del todo sano, y, prorrumpiendo en alabanzas a Dios, exclamó: *«¡Ya estoy libre de mi enfermedad!»* Crujieron entonces los huesos de la cintura -ruido que oyeron todos- con un chasquido semejante al que se produce cuando con la mano se parte leña seca. Mas poco tiempo después, olvidándose de Dios, volvió a entregarse a la vida licenciosa. Y he aquí que cierta tarde en que había cenado en casa de un canónigo y quedado aquella noche allí a dormir, de pronto se derrumbó la techumbre del edificio sobre los que estaban en la misma casa. Pero mientras los demás se escaparon de la muerte, sólo el miserable murió sepultado entre las ruinas”³⁹⁹. Como vemos, es notable la variación con la fuente literaria, pues ni San Francisco aparece postrado por la enfermedad ni se representa literalmente el castigo, sino la curación; y de hecho en la pintura se prescinde del derrumbe de la casa.

La escena que corona la calle izquierda representa una de las escenas sobrenaturales predilectas en la iconografía franciscana medieval por su simbolismo. Se trata del rapto en el carro de fuego, que es relatado de esta forma en la *Legenda Maior*: *“Mientras moraban los hermanos en el referido lugar, un día de sábado se fue el santo varón a Asís para predicar – según su costumbre– el domingo por la mañana en la iglesia catedral. Pernoctaba, como otras veces -entregado a la oración-, en un tugurio sito en el huerto de los canónigos. De pronto, a eso de media noche sucedió que, estando corporalmente ausente de sus hijos - algunos de los cuales descansaban y otros perseveraban en oración-, penetró por la puerta de la casa un carro de fuego de admirable resplandor que dio tres vueltas a lo largo de la estancia; sobre el mismo carro se alzaba un globo luminoso, que, ostentando el aspecto del*

³⁹⁹ LM

sol, iluminaba la oscuridad de la noche. Quedaron atónitos los que estaban en vela, se despertaron llenos de terror los dormidos; y todos ellos percibieron la claridad, que no sólo alumbraba el cuerpo, sino también el corazón, pues, en virtud de aquella luz maravillosa, a cada cual se le hacía transparente la conciencia de los demás. Comprendieron todos a una -leyéndose mutuamente los corazones- que había sido el mismo santo Padre -ausente en el cuerpo, pero presente en el espíritu y transfigurado en aquella imagen- el que les había sido mostrado por el Señor en el luminoso carro de fuego, irradiando fulgores celestiales e inflamado por virtud divina en un fuego ardiente, para que, como verdaderos israelitas, caminasen tras las huellas de aquel que, cual otro Elías, había sido constituido por Dios en carro y auriga de varones espirituales". En la estampa, la escena se acompaña de este texto: *"Cernite Franciscum curru super alta secantem / In Coelum Coeli subuebit acer amor";* traducible por "Mirad a Francisco en el carro sobre las alturas surcando / Un intenso amor del Cielo lo sube al cielo".

Como es bien sabido, San Francisco no llegó nunca a ordenarse sacerdote; circunstancia que acabó resultando problemática para la orden franciscana, que en las décadas posteriores a la muerte de su fundador, ansiaba –en abierta competencia con los dominicos– situarse en un buen lugar dentro de la jerarquía clerical⁴⁰⁰. En este sentido, este prodigio del carro de fuego permitía, partiendo de la condición laica de Francisco, situarlo en un plano superior al asimilarlo a un profeta, nada más y nada menos que a Elías, cuyo rapto se evoca de forma tan explícita en esta narración. Por este motivo, la escena asume un carácter prioritario en la iconografía del "poverello", lo que explica su difusión y su presencia dentro del ciclo de Giotto en la Basílica Superior de Asís. Tal y como ya había hecho el maestro del Trecento, la narración de San Buenaventura es modificada en aras de una mayor claridad expositiva, ubicando a San Francisco –"ausente en el cuerpo" señala el texto de la *Legenda*– en el carro que surca los cielos, abiertos en rompimiento de gloria.

Continuando el relato iconográfico, la escena inferior de la calle derecha –izquierda en la pintura– presenta otro de los sucesos de difícil identificación, a pesar de la claridad de su mensaje al tratarse de la curación de una mujer por la mediación de San Francisco. En efecto, observamos al santo rodeado de frailes y seglares que bendice a una joven que se incorpora de la litera en la que se presenta ante el santo. En la cartela que la acompaña se lee *"Liberat in longa confectam febre puellam / Hinc succis medicis plus valere preces";* es

⁴⁰⁰ Canali (2000): 19

decir, “Libera a un una niña afectada por la fiebre durante mucho tiempo / De aquí que valieron más las oraciones que los brebajes médicos”. Sin embargo, no hemos localizado en la *Legenda Maior* episodio alguno de curación de fiebres; por lo que pensamos que se trata de una transformación de la sanación realizada a “una niña del pueblo de Bevagna que estaba completamente ciega, le ungió tres veces con su propia saliva los ojos en nombre de la Trinidad, y le restituyó la deseada vista”⁴⁰¹. Episodios similares son los mencionados “por los méritos del Santo en Cataluña en favor de una niña de la villa de Tamarit y de otra de cerca de Ancona; estando ellas en el último trance a causa de la enfermedad, sus padres invocaron con fe a San Francisco, quien al momento las restituyó a una perfecta salud”. Sin embargo, se trata de milagros *post-mortem* y no realizados como el de Bevagna, acaecido en vida del santo, tal y como lo vemos aquí representado.

Sobre esta escena, vemos en la estampa a San Francisco en compañía de un fraile que sostiene una bolsa por la que asoman sendos reptiles monstruosos. La pintura no reproduce ni la bolsa ni las criaturas, con lo que falta el sentido de la imagen que evidencia el texto que acompaña, en el que se lee: “*Dixme in oculis angues latitare repertis / Sunt angues iustis aera aliena puer*”; es decir “Me dijiste que serpientes en jaulas encontradas ladran/ El dinero ajeno son serpientes para los justos, niño”. Es un suceso relatado en la *Legenda Maior* de la siguiente forma: “*Pasaba una vez el varón de Dios con su compañero por la Pulla, cerca de Bari, y encontraron en el camino una gran bolsa -llamada vulgarmente funda-, bien hinchada, por lo que parecía estar repleta de dinero. El compañero dio cuenta de ello al pobrecillo de Cristo y le insistió en que se recogiera del suelo la bolsa para entregar el dinero a los pobres. Rehusó el hombre de Dios acceder a tales deseos, receloso de que en aquella bolsa pudiera esconderse algún ardid diabólico y pensando que lo que le sugería el hermano no era cosa meritoria, sino pecaminosa, porque era apoderarse de lo ajeno para dárselo a los pobres. Se apartan del lugar, apresurándose a continuar el camino emprendido. Mas no quedó tranquilo el hermano, engañado por una falsa piedad; incluso echaba en cara al siervo de Dios su proceder, como que se despreocupaba de socorrer la penuria de los pobres. Consintió, al fin, el manso varón de Dios en volver al lugar, no ciertamente para hacer la voluntad del hermano, sino para ponerle de manifiesto el engaño diabólico. Vuelto, pues, al lugar donde estaba la bolsa con su compañero y un joven que encontraron en el*

⁴⁰¹ LM

camino, oró primero y después mandó al compañero que levantara la bolsa. Se llenó de temor y temblor el hermano, como si ya presintiese al monstruo infernal. Con todo, impulsado por el mandato de la santa obediencia, desechó toda duda y extendió la mano para recoger la bolsa. De pronto salió de la bolsa un culebrón, que desapareció súbitamente junto con la misma bolsa. De este modo le hizo ver al hermano el engaño diabólico que estaba allí encerrado. Desenmascarada, pues, la falacia del astuto enemigo, dijo el Santo a su compañero: «Hermano, para los siervos de Dios el dinero no es sino un demonio y una culebra venenosa»⁴⁰². Sin duda, toda una declaración de intenciones acerca del rechazo de los bienes materiales postulado por el franciscanismo.

La tercera escena se acompaña del texto *“Parce queri Franciscus adest hoc nam favente / Tam facili partu pignora salva dabis”*, que se traduciría como “Cesa de lamentarte pues Francisco está junto a esto que proclama a gritos / grandes garantías grandes de parto fácil”. Varias damas rodean y atienden a una encinta, cuya criatura recién nacida aparece en las manos de una de ellas; mientras, el “poverello”, acompañado de un fraile, la bendice. Se trataría de un episodio de la *Legenda Maior*, narrado de la siguiente forma: *“En el condado de Arezzo, una mujer se debatía por largos días en medio de los dolores de parto, y estaba ya a las puertas de la muerte, sin que para ella hubiese ninguna esperanza ni remedio humano, sino el de Dios. Acertó a pasar por aquella región el siervo de Cristo, montado a caballo a causa de su enfermedad corporal, y sucedió que el animal retornó por la casa donde se encontraba la enferma. Viendo los hombres de aquel lugar el caballo que había montado el Santo, le quitaron el freno para aplicárselo a la mujer. A su contacto desapareció prodigiosamente todo peligro, y la señora al punto dio a luz, quedando sana y salva”⁴⁰³*. En aras de la claridad didáctica, la plasmación del episodio prescinde de cuanto podría considerarse anecdótico –la enfermedad del santo, el carácter milagroso del freno de su caballo– para transmitir lo esencial del suceso, que sería la intervención de San Francisco en la feliz consecución del difícil alumbramiento.

Coronando la calle, tenemos un acontecimiento sobrenatural bastante difundido en la iconografía contrarreformista de San Francisco: su confortación por parte de un ángel músico, del que ya hemos tratado señalando sus fuentes. El texto que acompaña al grabado

⁴⁰² LM

⁴⁰³ LM

reza”: *“Disce hinc quae Coeli sint gaudia corpore morbum / Pellit Coeslesti pectore pulsa Cheliis”*; que sería “Aprende de aquí (para) que sean las alegrías del Cielo / La cítara pulsada expulsa la enfermedad del cuerpo celestial”. El planteamiento que aquí realiza Brambilla será reutilizado por Murillo en su lienzo con este tema para la conocida serie del Claustro Chico de San Francisco de Sevilla (1645-1646, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid).

Ocupando el centro de la composición se encuentra la Estigmatización, para cuyas fuentes textuales remitimos al capítulo que le dedicamos a este acontecimiento determinante de la iconografía de San Francisco. Destacamos que la simplificación y empeño didáctico que venimos advirtiendo en el anónimo creador del lienzo ubetense le empuja a reducir la ambientación espacial que se aprecia en Brambilla así como a subrayar la impresión de las llagas mediante las líneas rojas que parten del Serafín crucificado, aquí convertido en una sencilla cruz roja. En el texto que acompaña a la estampa se lee: *“Tantus amor domini perferre in corpore plagas / Gestit stigmaticus servus et esse dei”*, que sería “Tan gran amor del señor soportar en el cuerpo las heridas / Desea ardientemente y ser un siervo estigmatizado del señor”.

Una vez abordado el desarrollo iconográfico de los episodios de la vida de San Francisco planteados en sus hagiográficas clásicas –lo que nos ha permitido testimoniar el rango hegemónico alcanzado por la *Legenda Maior*– pasamos a tratar tres episodios aportados como novedad por la espiritualidad trentina y ajenos a las fuentes textuales primitivas y a la primera iconografía franciscana, aunque en ella encuentren precedentes. Se trata de la visión en la Porciúncula, la aparición del ángel con la redoma de agua y el abrazo místico a Cristo Crucificado.

El tema del ***La visión en la Porciúncula*** lo encontramos en un anónimo lienzo, probable obra sevillana del siglo XVII, existente en la **Basílica Menor de Santa María la Mayor de la Asunción** de Linares. El lienzo ingresó en el templo linarense en 2015 por donación⁴⁰⁴. La difusión de este tema en la plástica barroca testimonia la importancia que la orden franciscana dio a este especial Jubileo, publicitado por su carácter excepcional en un contexto de verdadera “pugna” entre las órdenes religiosas a la hora de ofertar su particular *“tesoro de indulgencias que le venía del cielo: los carmelitas tenían el escapulario, los*

⁴⁰⁴ <http://www.ideal.es/jaen/linares/201509/11/santa-maria-amplia-patrimonio-20150910213522.html>

*dominicos el rosario, los eremitas el cinturón de San Agustín y el pan de San Nicolás de Tolentino, y los franciscanos tenían el gran perdón del mes de agosto*⁴⁰⁵.



Anónimo, *La visión en la Porciúncula*, siglo XVII.
Linares, Basílica Menor de Santa María la Mayor de la Asunción.

No es de extrañar por tanto que se represente de forma frecuente en los templos franciscanos, sobre todo a partir de que en 1622 Gregorio XV extendiera la indulgencia de la Porciúncula de Asís a todas las iglesias de la orden, y que se le reservara un emplazamiento especial, sobre todo en los templos capuchinos, reforma que también obtuvo la mencionada extensión jubilar y que pretendía mostrarse ante los devotos como la más fiel continuadora del espíritu de San Francisco, y por tanto heredera privilegiada de sus gracias. Ello explica que el *Jubileo de la Porciúncula* presidiera las iglesias de los conventos capuchinos de Sevilla (lienzo de Bartolomé Esteban Murillo, 1660-1670, hoy en el Wallraff-Richard Museum de Colonia) o de Cabra (lienzo de Juan de Valdés Leal, 1672, hoy en el Colegio de las Escolapias).

⁴⁰⁵ Mâle (2001): 449.

En efecto, el Jubileo de la Porciúncula o Perdón de Asís era un singular privilegio que San Francisco había obtenido en julio de 1216 del papa Honorio III. Por él se establecía que quienes visitaran el 2 de agosto, arrepentidos y confesados, la capilla de Santa María de los Ángeles en la Porciúncula, ganaran una indulgencia plenaria similar a la que se obtenía por enrolarse en las cruzadas y que colocaba al humilde eremitorio de los franciscanos al nivel de santuarios como Compostela, Letrán, el Vaticano o los de Tierra Santa. La excepcionalidad de la medida explica tanto las controversias que despertaría en sectores opuestos al franciscanismo como el ardor en la defensa de su legitimidad por parte de los hijos de San Francisco. Desde luego no es un acontecimiento presente en la *Legenda Maior*, sino conformado en base a tradiciones posteriores. El relato originado se inicia generalmente con un episodio que ya hemos visto –tomado de la hagiografía de San Benito, cuya orden por otro lado era la propietaria originaria de los terrenos de la Porciúncula– en el que San Francisco, huyendo de las tentaciones de la carne, se abalanza desnudo sobre un rosal que araña su piel y le hace brotar generosas gotas de sangre que se convierten milagrosamente en rosas. El “poverello” recolecta estas flores, fruto de su expiación, y las entrega como ofrenda en el altar de la capilla de la Porciúncula, mientras reza por la salvación del género humano, teniendo en ese momento la aparición de Cristo y la Virgen. Otras versiones relatan que el santo estaba en su celda, y que mientras oraba recibió la visita de “vn angel y dixole, que se fuesse a la yglesia porque nuestro señor Jesu Christo y su sacratissima madre con gran multitud de angeles le estauan esperando (...). Y entrando por la puerta vio a Jesu Christo en el altar mayor assentado en vna silla real y a su gloriosa madre assentada a su mano derecha, acompañados de gran numero de angeles. Y corriendo con gran reuerencia derribose en tierra delante”. Se inicia en ese momento un diálogo en el que Cristo le ofrece a San Francisco cualquier cosa que le pida “para saluacion de los pobres, y deuocion de la iglesia y consolacion de los pecadores”. El “poverello” solicita entonces el “perdon e indulgencia de todos sus pecados de que verdaderamente estuieren contritos y confessados a todos quantos vinieren y entraren en esta yglesia”⁴⁰⁶. Aceptada por Jesucristo con la mediación de su madre, le emplaza a visitar al papa y a solicitarle su aprobación de su parte y de la Santísima Virgen, lo que concede el Romano Pontífice a pesar de las prevenciones de la curia.

⁴⁰⁶ Lisboa (1562): Fol. 63.



Bartolomé Esteban Murillo, *La visión en la Porciúncula*, ca. 1670-1680.
Madrid, Museo Nacional del Prado (Fotografía: Museo Nacional del Prado).

El lienzo linarense deriva fielmente de una composición de Bartolomé Esteban Murillo (1670-1680) existente en el Museo Nacional del Prado de Madrid y que pasó a formar parte de las colecciones reales en tiempos de Carlos IV, en la que el maestro sevillano simplifica, en un formato menor, su colosal obra para los Capuchinos de Sevilla. La factura suelta y vaporosa del sevillano se convierte aquí en una realización de dibujo mucho más marcado y colorido contrastado. Sobre un potente dorado se recortan las figuras sedentes de Cristo y la Virgen, que aparecidos encima del altar se comunican con San Francisco; el juego de sus manos explicita la actitud mediadora de María y el beneplácito del Redentor a la petición del “poverello”. Rodeando el rompimiento de gloria, una serie de angelotes revolotean y juegan con las rosas que habrían nacido de la sangre de San Francisco. Aún siendo un préstamo como señalábamos de la hagiografía de San Benito, la rosa es una flor que tendrá un especial simbolismo en el franciscanismo. Ya en la *Legenda Maior* San Buenaventura comparaba el estigma del pecho de San Francisco, reconocido tras su muerte, con una rosa: *“la herida del costado era rojiza y formaba, por la contracción de la carne, una especie de círculo, presentándose a la vista como una rosa bellísima”*⁴⁰⁷; y con posterioridad tendrá un especial protagonismo en las hagiografías de Santa Isabel de Portugal, Santa Isabel de Hungría y San Diego de Alcalá. A los pies del altar y arrodillado tenemos la figuración incompleta de San Francisco.

Sebastián Martínez, nuestro “*pintor insigne*” del Barroco, tuvo varias incursiones en la iconografía de San Francisco, de la que ya hemos señalado un dibujo existente en Hamburgo. Es especialmente conocido su lienzo con ***San Francisco y la redoma de agua*** que forma parte del conjunto realizado para la iglesia monacal de las dominicas del Corpus Christi de Córdoba, que representa al santo *“cuando el Ángel le significó la pureza que debía tener el sacerdote, en la diafanidad de la redoma de agua”*⁴⁰⁸. El mismo tema aparece en un lienzo de Martínez, hoy en el **Collegio Alberoni** de **Piacenza**. La obra salió de España con el cardenal Giulio Alberoni, ministro de Felipe V, figurando ya en 1735 en el Palazzo Alberoni de Roma; firmada por Martínez⁴⁰⁹. Su adquisición por parte del cardenal italiano nos hace pensar en una obra realizada por el pintor jienense en una de sus estancias en la Corte.

⁴⁰⁷ LM

⁴⁰⁸ Palomino ():

⁴⁰⁹ Sobre Martínez, véase Mantas Fernández ():.



Sebastián Martínez, San Francisco de Asís y la redoma de agua, siglo XVII.
Piacenza, Collegio Alberoni (Fotografía: www.collegioalberoni.it).

Sin embargo la incluimos en nuestro estudio por tratarse de un tema repetido en la producción del maestro jienense, quien por otro lado no se sustrajo a la influencia de la espiritualidad franciscana en la sociedad de su tiempo –su primera esposa, Catalina de Orozco, mandó ser sepultada con el hábito de San Francisco, dejando además mandas de misas en el Real Convento de los franciscanos de Jaén, y tres de sus hijos llevaban los nombres de Francisco, Diego y Antonio–⁴¹⁰.

El lienzo se adscribe modélicamente a sus planteamientos pictóricos de pincelada suelta y vibrante –el carácter “anieblado”– anclada no obstante en una solida arquitectura formal derivada de la destreza de su dibujo, desarrollando una paleta terrosa que funde la imagen de San Francisco con el fondo neutro y que, en el caso que nos ocupa, sintoniza muy adecuadamente con la personalidad ascética que se ofrece del “poverello” tras Trento.

El episodio de la redoma de agua es otro de los introducidos con la espiritualidad contrarreformista, que conveniente justificaba uno de los aspectos más polémicos de la biografía del “poverello” como era el no haberse consagrado nunca como sacerdote –y no dejar por ello de predicar–; constituyendo igualmente toda una apología del orden sacerdotal, en la diana de las críticas del luteranismo al catolicismo –y una advertencia a quienes no lo ejercieran adecuadamente y, muy probablemente, a todos los que ingresaban en el sacerdocio sin vocación y con el único objetivo de llevar una vida más cómoda y en un estamento privilegiado–, así como un ejemplo de las escenas sobrenaturales que la plástica del momento privilegió en la iconografía de los santos y muy especialmente de San Francisco. Aunque el origen del tema que nos ocupa es de la etapa contrarreformista, ya en tiempos medievales se plantea presentar a un Francisco que no por haber rechazado el sacerdocio deja de tener la más alta estima hacia quienes lo ejercen; así lo vemos en la *Legenda dorada*: *“Quería que sus frailes manifestasen una reverencia muy grande hacia las manos de los sacerdotes por la potestad que éstos tenían de consagrar la Eucaristía y de tocar con ellas el cuerpo del Señor. A propósito de esto varias veces dijo: Si yo me encontrase en un camino al mismo tiempo con un santo bajado del cielo y con el más insignificante de los sacerdotes, acudiría primero a besar las manos de éste diciéndole al otro: Espera un poco, san Lorenzo, o san Fulano, o san... el que fuese; espera un poco, luego te atenderé a ti; pero*

⁴¹⁰ Mantas Fernández (): 33.

*es menester que reverencie primero a este hombre cuyas manos tienen poderes sobrenaturales y pueden tocar al autor de la vida*⁴¹¹.

Mâle identifica el origen del tema de la visión de la redoma de agua en la *Historia Serafica* del padre franciscano Salvatore Vital (Milán, 1645); en ella se narra que San Francisco, después de recibir los estigmas, retomó en su fuero interno la idea de tomar los votos sacerdotales. Rogando la inspiración divina para decidirse, tuvo la visión de un ángel que le presentaba un frasco transparente lleno de agua pura y cristalina y le advertía, en alusión a la pureza que requerían los sacerdotes: *“esto hace falta para quien desee dar a los hombres el cuerpo y la sangre de Cristo”*⁴¹², lo que le hizo desistir de su propósito al considerarse indigno de tamaño honor. Si bien en época de Mâle parece que el significado de esta iconografía se había olvidado⁴¹³, era bien conocido en los tiempos del Barroco, pues tanto Palomino lo identificó correctamente en el lienzo de las dominicas de Córdoba como Díez del Valle (1656) en el lienzo que realizó Alonso Cano para la parroquia madrileña de Santiago⁴¹⁴. Es por otro lado un tema presente en varios artistas del momento, como Ribera (Museo Nacional del Prado de Madrid) o Valdés Leal (Museo de Bellas Artes de Sevilla).

La figuración de San Francisco ofrece las características propias de su iconografía contrarreformista: erguido y llevándose reverentemente la mano llagada al pecho, se sitúa delante de un tosco poyete en el que se ubican el Crucifijo, el libro para meditar y el cráneo, completando su piadoso “ajuar” con el rosario anudado al cingulo. Toda una imagen descriptiva del santo –incluso en el formato del lienzo, muy verticalizado– que asume una dimensión narrativa con la introducción del ángel en el ángulo superior derecho, vestido con una amable túnica rosa y mostrando al “poverello” el agua clara y cristalina en una pequeña damajuana. La figura angélica presenta notables analogías con la presente en el dibujo de Hamburgo, alejándose en su posición del lienzo de Córdoba aunque no en su fisonomía, que vuelve a ser el reconocible rostro rubio y nostálgico de los ángeles y Vírgenes de Martínez.

⁴¹¹ Vorágine (1987): 649.

⁴¹² Mâle (2001): 169.

⁴¹³ “Ninguno de los religiosos a los que pregunté me pudo explicar el sentido de este cuadro e incluso yo lo ignoré por largo tiempo”; Mâle (2001): 169.

⁴¹⁴ “esta de su milagrosa mano en vn Altar colateral Vna pintura de S. Francº quando se le aparecio el Angel con la redoma de agua significandole La pureça y limpieça con q. Deuen Viuir los sacerdotes de la Iglesia de christo”, cita en Díaz Moreno (2008): 282.



Anónimo, *El abrazo místico de San Francisco a Cristo crucificado y los santos Ignacio de Loyola y Francisco de Borja*, ca. 1625 Baeza, monasterio de San Antonio de Padua, antiguo dormitorio de verano.

El ***Abrazo de San Francisco a Cristo Crucificado*** es el tema de una pintura mural – temprana y muy interesante a pesar de su pésimo estado de conservación y de su mediana calidad– que se localiza en el **monasterio de San Antonio de Baeza**. Forma parte de un conjunto pictórico mural más amplio, que integra a los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco de Borja y que ocuparía toda la sala en la que se encuentra, antiguo dormitorio de verano de la comunidad, continuando en un espacio adyacente con una pintura de San Antonio de Padua a la que haremos referencia en el capítulo correspondiente. Sin duda contaba el monasterio baezano con una gran riqueza ornamental pictórica en sus muros, de la que son testimonio no sólo estas pinturas y la *Tota Pulchra* del coro bajo, sino también las palabras de Torres (1683) quien, al mencionar la sala capitular del cenobio –llamada *iglesia vieja* al tratarse según la tradición del espacio “*donde celebraban los Religiosos antiguos*”⁴¹⁵ cuando era convento de franciscanos conventuales– señala la existencia de una imagen de “*N. Señora de los Dolores, con siete cuchillos, pintada al temple en la pared*” presidiendo la estancia. No debe extrañarnos por tanto la presencia de estas pinturas en los muros del

⁴¹⁵ Torres (1683): 428.

antiguo dormitorio estival, donde tendrían una clara función devota, como las existentes en el que fuera dormitorio del Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda.

Un recuadro dorado segmenta las dos representaciones, enmarcándose a su vez la escena del Abrazo en un óvalo, ceñido por una inscripción hoy ilegible, y que presenta unos querubines en las enjutas. Mutilada a su vez la escena, distinguimos a Cristo crucificado que descuelga su brazo derecho para acoger a San Francisco, figuración prácticamente perdida pero de la que aún se distingue su rostro barbado y de perfil acercándose devota y amorosamente al costado llagado de Jesús. El tabique que corta la escena no permite distinguir si a los pies de San Francisco se encuentra el orbe, alusivo a su desprecio de las glorias mundanas para entregarse al amor y la pobreza del Crucificado, pero sí podemos observar una tibia a los pies de la cruz que acompañaría a otra más y al cráneo de Adán. Prácticamente perdida por encalados posteriores, poco más podemos añadir de la figuración.

Ausente de las fuentes hagiográficas medievales de San Francisco de Asís, se considera que su abrazo místico a Cristo Crucificado es un préstamo de la hagiografía de San Bernardo de Claraval, *“el qual meditando con mucha ternura, y lágrimas sobre los dolores, y Pasion del Señor, le dió Jesu-Christo á entender con una mocion indecible, y verdaderamente celestial, que se arrimára mas: y habiéndolo executado el fervorosísimo amante, la Sabiduría encarnada, que ama á los que la aman, le hizo un favor tan singular, como fué el que soltando la mano derecha, que la tenia atada con un clavo, abrazó á S. Bernardo, que ya estaba deshaciéndose en fuego de un amor casi divino”*⁴¹⁶. La figuración resultante tendrá como modelo la representación del Descendimiento de la Cruz⁴¹⁷, habitual en grupos de madera policromada del siglo XII, aunque modificando al Cristo muerto descendido por un Cristo vivo que manifiesta su predilección por San Bernardo.

Este préstamo que procedente de la figura de San Bernardo llega a la de San Francisco –por otro lado muy sintomático de la influencia que sobre la espiritualidad cristocéntrica de los franciscanos tuvo la piedad del Císter– resultaba además de lo más conveniente para el “poverello”, ardiente enamorado de la Pasión de Cristo, que ya había sido representado interactuando con Cristo Crucificado en el diálogo con el *Crocefisso de San*

⁴¹⁶ Interián de Ayala (1782): 424.

⁴¹⁷ Sánchez Millán (): 5.

Damiano y que reclamaba el rechazo a todas las vanidades mundanas para asumir la pobreza y “*entregarse desnudo en los brazos del Crucificado*”⁴¹⁸. En este sentido, el Abrazo de Cristo a San Francisco se configura como una iconografía especialmente vehemente y rotunda que explicita no sólo la piedad cristocéntrica y pasionista del “poverello”, sino su renuncia a los bienes del mundo escogiendo a Cristo Crucificado, sufriente y pobre. Por ese motivo se generaliza a sus pies en este tema la presencia de un globo terráqueo, imagen del desprecio de las vanidades, tal y como observamos en el planteamiento del tema que realiza Murillo para los Capuchinos de Sevilla –hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad–.

Se tiene a la obra homónima de Francisco Ribalta (1620) para los Capuchinos de Valencia –hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad– como prototipo pictórico de este tema en España, con la particularidad de sustituir el globo terráqueo por un leopardo con varias cabezas coronadas, sin duda la bestia apocalíptica que convierte a las vanidades del mundo en obras del maligno. Para su realización Ribalta tuvo en cuenta sendas estampas de Hyeronimus Wierix que representan a San Francisco, pero también a San Ignacio de Loyola, abrazando respectivamente al Crucificado⁴¹⁹. Igual que en la pintura baezana, el lienzo valenciano pone el acento en el estrecho afecto entre Cristo y San Francisco –por otro lado, entre el Redentor y quien de forma recurrente es definido como su espejo–; una íntima cercanía que no sólo observamos en el abrazo, sino en la forma en la que Francisco acerca su cabeza al costado del Crucificado, en concreto a la llaga de la lanzada, como si fuera a tomar directamente su sangre en la boca, con una inequívoca dimensión eucarística. En cualquier caso, observamos que se trata de un tema muy vinculado a la espiritualidad capuchina, pues en la estampa de Wierix San Francisco viste el hábito capuchino, son capuchinos los comitentes de los célebres lienzos de Ribalta y de Murillo, y son los ideales capuchinos de severa reprobación de lo mundano los que de forma tan evidente vemos aquí simbolizados. La escena del Abrazo trascendió los muros monásticos y se convirtió en objeto de devoción privada; de hecho, en la misma Baeza está documentada la existencia de un lienzo de “*nuestro sr abrazado con nuestro padre sr san Francisco*”⁴²⁰ en la dote matrimonial de María José Gámez Galindo (octubre de 1700).

⁴¹⁸ LM

⁴¹⁹ Cita en Castro Brunetto (1996): 162.

⁴²⁰ Tomado de Quiles García (2010): 276.

A la derecha de la escena del Abrazo identificamos a San Ignacio de Loyola y a San Francisco de Borja, ataviados con sotana. A pesar de las lagunas que presentan ambas imágenes, es reconocible la fisonomía de San Ignacio, que porta en su mano un libro como atributo consuetudinario de fundador de una orden religiosa. Precisamente se trata del otro santo al que Wierix había adaptado la iconografía Bernardina del Abrazo. Más problemática es la figuración de su compañero, pero el rostro afilado, barbado y calvo concuerda con la vera effigies de Borja. En las manos sostiene un objeto cilíndrico y abultado en un extremo que no podemos identificar; ciertamente no se aviene por su forma con el cráneo coronado que alude a la conversión de San Francisco de Borja y se convirtió en su atributo iconográfico más destacado; pero tampoco se asemeja ni al crucifijo ni al corazón llameante que identifican a San Francisco Javier. Puede tratarse de un documento, alusivo al cargo de general de la Compañía de Jesús que desempeñó el duque de Gandía y aquí incorporado al no estar definida plenamente su iconografía en el momento de realización de la pintura.

Otra base que refuerza nuestra propuesta de identificación es la elección del entonces beatificado Francisco de Borja como patrón de Baeza en 1625, justo al año de su beatificación. El cabildo municipal lo acordó por haber sido fundado bajo su generalato el Colegio de Santiago, pero pesaría especialmente la intención de agradar al prelado diocesano, Baltasar de Moscoso y Sandoval, que era bisnieto del duque de Gandía⁴²¹. Pensamos que en consecuencia la realización de estas pinturas no debe ser muy lejanas a la mencionada proclamación de patronazgo –manteniendo estilísticamente el gusto tardomanierista presente en la producción local, que observamos por ejemplo en la obra de Juan de Bolaños– y que la comunidad monacal de San Antonio no tendría reparos en añadir al beato Borja junto al seráfico padre San Francisco habida cuenta de la sintonía entre jesuitas y franciscanos –valedores entusiastas ambas órdenes de la devoción concepcionista–, de la cercanía entre el monasterio y el seminario de San Ignacio y del propio patronazgo sobre la ciudad. Reforzando su santidad, se ubica junto al fundador de la Compañía, quien había sido canonizado en 1622. En este sentido, la figuración resulta especialmente interesante habida cuenta tanto de la escasa difusión de la iconografía de San Francisco de Borja⁴²² como de su temprana factura, que complementa la también precoz

⁴²¹ Cruz Cabrera (1999): 114.

⁴²² En opinión de Wifredo Rincón: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-comunidad-valenciana-cultura-experto-dice-iconografia-san-francisco-borja-sorprendentemente-escasa-pese-20100409171113.html>

representación de la *Visión de la Storta* que preside la portada de la baezana iglesia del seminario de San Ignacio y que realiza Juan de Vera en 1609, año de la beatificación del fundador de los jesuitas⁴²³. Igualmente, y volviendo a la figuración de San Francisco que nos ha traído hasta aquí, nos encontramos con una plasmación bastante temprana de la escena del Abrazo que, como hemos señalado, es abordado por vez primera en la plástica española en la obra de Ribalta de 1620.

Aunque mediana de calidad, resulta muy interesante desde el punto de vista iconográfico la variante que se localiza en el **convento de San Miguel Arcángel**, de carmelitas descalzos, en **Úbeda**, que representa a ***San Francisco de Asís ante Cristo crucificado***. Se trata de una pintura de pequeño formato, destinada a la piedad privada; está firmada en la parte trasera por *Amaya f, c, Año 1673 /, en siles*; inscripción que se completa con otra añadida en la que se menciona que fue restaurada en 1862. Plantea la habitual figuración de un solitario Cristo crucificado al que se ha añadido un San Francisco; éste, a la manera de la Magdalena, se abraza a la cruz mientras se lleva la diestra al pecho. El planteamiento recupera la primera tradición iconográfica del franciscanismo, en la que la pequeña imagen del “poverello” aparecía arrodillada a los pies ensangrentados del *Crocifisso* subrayando la centralidad de la devoción a la Cruz y a Cristo sufriente en la espiritualidad seráfica. Así lo vemos en varias “croce dipinte”, generalmente del área de Umbria, como las existentes en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia (Maestro de los Crucifijos Franciscanos, ca. 1260) y en la Galleria Nazionale de Perugia (atribuido al Maestro de San Francisco, 1272).

Esta iconografía tuvo un origen polémico, pues deriva del *Crocifisso* que el hermano Elías encargó en 1236 a Giunta Pisano para la Basílica Inferior de Asís y en la que se hizo efigiar arrodillado y orante a los pies de Cristo, lo que fue interpretado como una muestra de soberbia –una de las acusaciones clave para su posterior deposición, exilio y excomuniación– e incluso como toda una afrenta a la memoria de San Francisco, quien no había sido representado plásticamente de tal forma⁴²⁴. Sustituido el polémico Elías por el propio San Francisco, la narración anticrónica planteada enfatiza la misión del “poverello” –y por ende de toda su orden– como canalizador del amor hacia Cristo Crucificado.

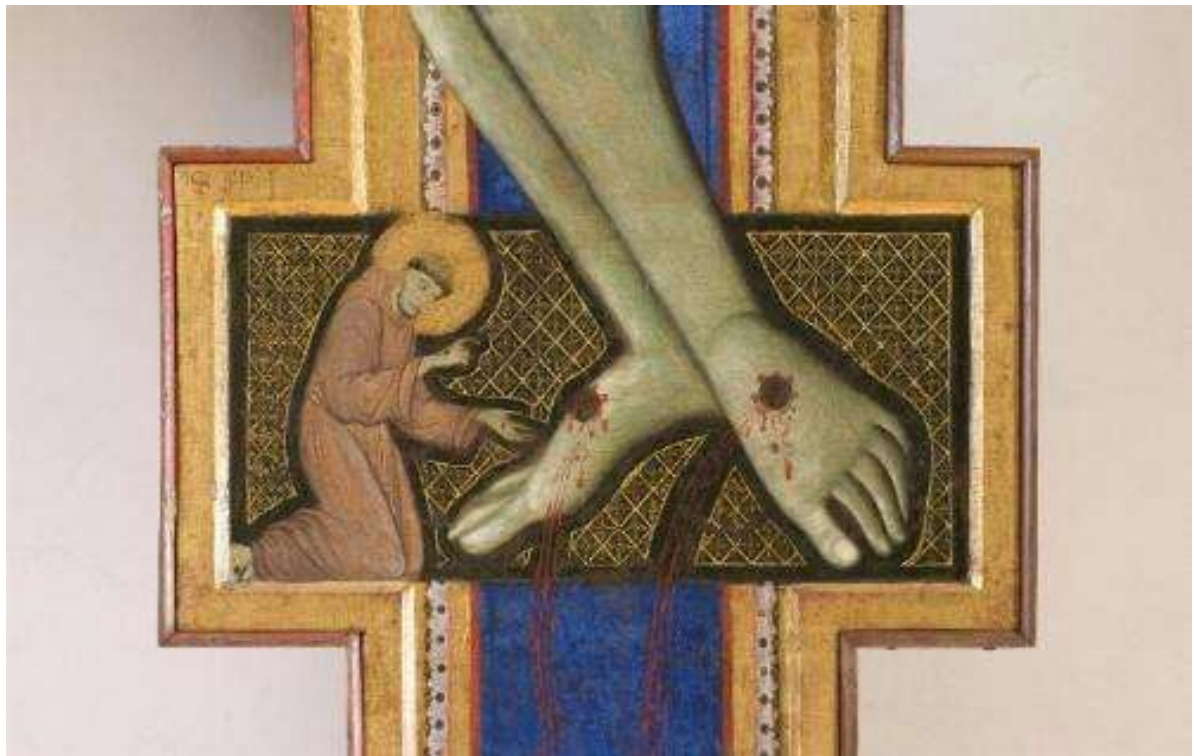
⁴²³ Quesada Quesada (2012): 163-164.

⁴²⁴ Fraga Sampedro (2003): 164-165.



Amaya, *San Francisco de Asís ante Cristo crucificado*, 1673.
Úbeda, convento de San Miguel Arcángel.

El éxito de este simbolismo lo demuestra su recuperación por la plástica barroca – como vemos en esta pieza y en otras coetáneas (Alessandro Magnasco, ca. 1720, Génova, Palazzo Franzoni), con la aquiescencia de la tratadística “porque dexando aparte la devocion del que pide la pintura (...) tiene su fundamento, en que algunos santos tuvieron especial devocion (...) con Christo crucificado (...). Y quando vemos estar retratada alguna persona en un cuadro de (...) Christo crucificado, por eso avemos de pensar, que se hallaron presentes, mas dezimos, que aquel tenia tal devocion de contemplar en aquella imagen, y en este sentido no es impropio, sino permitido”⁴²⁵.



Atribuido al Maestro de San Francisco, *Crucifijo de Perugia* (detalle de San Francisco de Asís a los pies de Cristo), 1272. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Fotografía: blog.ilgiornale.it)

El Crucificado resulta especialmente dramático. Su cabeza ligeramente erguida y sus ojos abiertos dan la impresión de estar vivo y agonizante, aunque presenta la llaga en el costado; un nimbo luminoso la rodea y destaca el gran volumen de su corona y de las afiladas y numerosas espinas; en cuanto a su anatomía, que remite a pesar de lo endeble de la factura a la idealización canesca, presenta varios regueros de sangre que acentúan ese dramatismo, que subrayan la tensión de sus manos. Simétricamente ubicados bajo los

⁴²⁵ Carducho (1979): 344.

brazos de la cruz, revolotean dos grupos de tres angelotes, distinguiendo en las manos de uno de ellos la caña con la esponja.



Alessandro Magnasco, *San Francisco de Asís en oración ante Cristo Crucificado*, ca. 1720.
Génova, Palazzo Franzoni (Fotografía: www.bsae.it).

Figurativamente reclaman modelos canescos y de su discípulo Bocanegra, quien en varias de sus Crucifixiones añade estas presencias angélicas con atributos pasionistas (Catedral de Granada, Museo de Bellas Artes de Córdoba y la que le atribuimos en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda). Precisamente en 1672, un año antes de la realización de esta pintura, había realizado Bocanegra su exitosa *Expiración de Cristo* para la Catedral granadina, que parece servir de referencia a la obra que nos ocupa. Las figuras se emplazan en un exterior de dramáticas luces crepusculares –las tinieblas que oscurecieron el Gólgota en el primer Viernes Santo de la Historia– en el que se distingue la habitual vista urbana alusiva a Jerusalén, que parece arruinada por la pincelada deshilachada del artista. Aparte de estos rasgos estilísticos, la imprimación rojiza que se advierte nos evidencian a un autor conocedor de lo granadino. Desconocemos quién fue este Amaya⁴²⁶ y qué menesteres lo llevaron a Siles, en la Sierra de Segura, donde firma esta pieza; pero parece fuera de toda duda que su creatividad artística está vinculada con Granada.

La Estigmatización como imagen descriptiva y narrativa

Sin duda el tema más imponente de la iconografía de San Francisco por su simbolismo y las consecuencias que supone en la conagración del “poverello” como *alter Christus*, se trata de un episodio que de forma recurrente se desarrollará *in abstracto* y planteado como imagen descriptiva, tal y como lo consagra El Greco siguiendo una formulación bajomedieval. Con la espiritualidad trentina se advierte un incremento del carácter extático de este episodio, en clara sintonía con la valoración de las experiencias místicas y extáticas como la mejor demostración de la santidad. Abordaremos a la hora de acercarnos a estas piezas una diferenciación entre escenas en las que prima la dimensión narrativa frente a aquellas de carácter más descriptivo. Tomando como referencia las divergencias que entre ambos modelos de figuración plantea Castiñeiras González⁴²⁷, seleccionaremos entre las primeras aquellas en las que se presta una especial atención al marco temporal y espacial dada la voluntad de presentar una narración del prodigio del Alverna; mientras que entenderemos como las segundas aquellas en las que la Estigmatización es el mejor atributo

⁴²⁶ Hubo un Andrés Amaya, pintor activo en Valladolid hasta su muerte en 1704, del que se conoce su lugar de origen y formación.

⁴²⁷ Castiñeiras González (1998): 53-60.

identificativo para mostrar a San Francisco como “alter Christus”, convirtiéndose el contexto espacio-temporal en elemento secundario. Una diferenciación que, como veremos, en ocasiones resultará ambigua.



Baeza, fachada de la iglesia del convento de San Francisco, ca. 1627.

La primera de estas figuraciones narrativas de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** la encontramos en la fachada de la **iglesia del convento de San Francisco de Baeza**. El discurso iconográfico de esta fachada, conciso y contundente, se estructura en torno a las figuraciones del suceso del Alverna y de la Inmaculada Concepción, ofrecidos como los máximos referentes de la espiritualidad franciscana; así lo explicita una quintilla en inscripción pétrea que acompaña al conjunto: *DOS PRIVILEGIOS REALES / SACA EN SUPERVIVENCIA A PORFÍA / FRANCISCO POR DESYGVALES / LA CONCEPCION DE MARYA / Y DE*

CHRYSTO SVS SEÑALES; es significativa la reiteración de la “Y” sustituyendo a la “I”, qué podría deberse a sus similitudes con la “tau” franciscana. El diseño arquitectónico de esta monumental obra arquitectónica emula la estructura de los paramentos laterales de la célebre capilla mayor del templo, empezada a construir por Andrés de Vandelvira a partir de la década de 1540 y que aún seguía en obras en 1648⁴²⁸. Así, vemos un gran arco de triunfo, remedo de la obra vandelviriana, alojando a la portada; en su clave, una cartela en la que, muy deteriorada, se observa la fecha de 1627 en la que se concluiría el conjunto. El solemne arco queda acotado lateralmente por parejas de pilastras gigantes que apean sobre pedestales y de orden toscano, ocupando sendos nichos avenerados cada uno de los intercolumnios; los vemos vacíos, pero pudieron contar con esculturas como las que se añadieron a la capilla de los Benavides, pues en 1683 Torres describía el ornado de la fachada con *“rica imagineria de N. P. S. Francisco, la Concepcion y otras imágenes”*⁴²⁹. Un frontón triangular hoy desaparecido timbraba el conjunto. La portada, de medio punto, queda enmarcada por parejas de pilastras toscanas que sostienen un entablamento jónico, recorrido en la parte inferior por un cordón franciscano; sobre éste, un recuadro que presenta en relieve la escena de “la impresion de las llagas en el Seraphin Francisco”⁴³⁰, flanqueado por la herádica de los Benavides, patronos del convento desde 1538. En eje con este relieve, un medallón con la Inmaculada Concepción. En contraste con el orden corintio empleado por Vandelvira en la capilla mayor –conveniente para ese contexto funerario, entendido como victoria sobre la muerte– vemos que el anónimo tracista que aquí lo emula usa soportes toscanos y entablamentos jónicos; en realidad, no puede estar más en sintonía con la tratadística, que recomienda el toscano para los templos dedicados a un santo y el jónico para los destinados a la Virgen, ya que esta fachada une las devociones franciscana y concepcionista. En cuanto a su datación, teniendo en cuenta su diseño claramente post-vandelviriano y lo prolongado de las obras del templo conventual, se viene fechando en los inicios del siglo XVII; y señalando que su planteamiento estructural sirvió de referente a la portada de la cercana iglesia del hospital de la Purísima Concepción, con la que comparte la iconografía concepcionista. Sin embargo, a tenor de la fecha inscrita en San Francisco, la

⁴²⁸ García Torralbo (1998): 385.

⁴²⁹ Torres (1683): 70.

⁴³⁰ Torres (1683): 71.

portada de la Purísima Concepción –más modesta en sus dimensiones– se adelantó en su terminación a su modelo, pues fue acabada en 1625.

Planteada la escena en un formato rectangulara apaaisado y emplazado en la sobrepuerta, la escena de la *Estigmatización* continúa con la costumbre de utilizar la parte superior de las portadas como soporte iconográfico y doctrinal; un recurso que, con los precedentes de los frontones de la Antigüedad grecorromana y de los tímpanos medievales, será muy empleado en el diseño arquitectónico del siglo de Vandelvira y del sucesivo Seiscientos. La composición que nos ocupa queda dividida por un eje central en dos partes diferenciadas; la izquierda, poblada de árboles que nos muestran la floresta del Alverna, queda protagonizada por la presencia de Francisco, arrodillado y extendiendo los brazos para recibir los estigmas, en un elocuente gesto que a la sorpresa por la aparición une el paralelismo con los brazos abiertos del Crucificado; la expresión extática y agónica del rostro, con grandes ojos muy abiertos, subraya el carácter ascético y sobrenatural del momento; la cabeza de San Francisco queda nimbada por rayos luminosos que certifican su santidad. En un segundo plano, plácidamente dormido y ajeno al trascental episodio, vemos a fray Leon, totalmente distraído del libro de oraciones abierto en el regazo. Otro libro de oraciones aparece junto a las rodillas del “poverello”, recordándonos la finalidad piadosa del retiro en el Alverna; se completa con el cráneo, el instrumento de piedad que con la Contrarreforma comienza a acompañar a San Francisco de forma habitual. En la otra mitad de la composición el bosque se ha aclarado y diversificado en sus especies, añadiendo palmeras y cipreses que rodean una arquitectura monástica, reonocible por la espadaña. En el cielo, que ocupa la mitad superior, vemos al Serafín Crucificado en medio de una luminosa mandorla; junto a éste, las nubes se abren dejando ver un cuarto menguante lunar, con lo que la escena queda plenamente ambientada en la “noche de los sentidos, la renuncia, la penitencia”⁴³¹. En la parte superior central de la escena, se lee en una breve cartela la siguiente inscripción: *STIGMATVM IN COR/PORE S.FRANCISCI/DEMONSTRATIO*; usando el término jurídico de la *demonstratio* –prueba, demostración– se nos evidencia el valor de la imagen como testimonio del suceso. Las alusiones epigráficas a los estigmas no se detienen aquí; en las albanegas de la portada, sendas cartelas rezan: “*SIGNASTI/ DOMINE SER/VUM*

⁴³¹ Gallego (1996): 243.

TUUM/ FRANCISCUM” y *“SIGNIS RE/DEPTIO/NIS NOS/TRAE”*, ubicándose en la clave el escudo franciscano de las Cinco Llagas.



Anónimo, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, 1616.
Baeza, iglesia del convento de San Francisco.

Sobre la escena de la *Estigmatización*, vemos un medallón circular con la *Inmaculada Concepción* que trataremos en su momento; aquí debemos destacar el carácter eminentemente seráfico con el que se pretende dotar a esta figuración mariana, pues además de presentarla con el Niño en los brazos –siguiendo la denominada tipología “franciscana”⁴³²– la rodea con el cordón de San Francisco. Flanqueando el medallón, sendas cartelas, hoy muy borrosas, que profundizaban a tenor de los fragmentos del texto que leemos, en la exaltación concepcionista.

La utilización de la portada del templo como soporte doctrinal e iconográfico –y por ende propagandístico–, que ya hemos mencionado, tiene en la Baeza contrarreformista varios ejemplos destacados. La propia portada de la Catedral se resuelve de este modo, con un monumental relieve de la Natividad de la Virgen –advocación mariana titular del templo–. Es el mismo recurso que utilizan los jesuitas en su monumental seminario de San Ignacio –a

⁴³² Pacheco (1990): 575.

las afueras de la ciudad— colocando en la sobrepuerta de la portada de su iglesia un relieve de Juan de Vera con el tema de la *Visión de la Storta*, señaladísima experiencia extática y sobrenatural que aquí adquiere una importante dimensión como consolidación y difusión propagandística de las heroicidades espirituales del fundador de la Compañía de Jesús, ya que éste es beatificado en 1609, año de la construcción y ornamentación de esta portada. Una clara operación de publicidad ante la que responden, poco después, los franciscanos con la fachada de su templo, concebida con el mismo sentido de maniobra propagandística; máxime teniendo en cuenta que a su iglesia, aún inacabada, le faltaban varias décadas de construcción. Tan rotundamente triunfal y con la ventaja de su céntrica ubicación urbana, la fachada de la iglesia conventual seráfica sería toda una réplica a la portada del seminario jesuita, exaltando el patrimonio espiritual de su orden, sus “privilegios reales”: la Estigmatización de San Francisco y la devoción concepcionista, y contraponiendo a la Storta del beato Loyola el Alverna del “alter Christus”, cuya preeminencia queda subrayada por la epigrafía latina y castellana que acompaña a la fachada. Es probable que la extensión, decretada por Paulo V en 1616 —y precisamente con la especial insistencia del jesuita San Roberto Bellarmino⁴³³—, de la solemnidad de las Llagas de San Francisco a toda la Iglesia romana fuera determinante para la elección de esta iconografía en la fachada baezana. En cuanto a la figuración de la Inmaculada se actúa siguiendo el “signo de los tiempos”, tan efervescentes las primeras décadas del siglo XVII en la defensa de esta devoción; pero la consciente elección de la denominada tipología franciscana no hace sino acentuar el reiterado compromiso concepcionista de los seráficos, más antiguo que el de ninguna otra orden. Significativa, por su paralelismo, es la dedicatoria que en 1617 realiza fray Antonio Daza de su *Historia de las Llagas de Nuestro Serafico Padre San Francisco* (Valladolid, Gerónimo Murillo); publicada al calor de la reciente y señalada extensión de la fiesta de la Estigmatización; la ofrece “a la purissima Concepcion de la Reyna de los Angeles mi señora, concebida sin pecado original”.

Llegados a este punto, sólo nos queda plantear la autoría de los relieves que nos ocupan. Acreditado como escultor en piedra en Baeza estaba en ese momento el ubetense Juan de Vera, bien relacionado con las órdenes religiosas, autor del *sepulcro del canónigo*

⁴³³ Autor de un *Oficio de las Llagas de San Francisco*, impreso en Amberes en 1616, fallece el 17 de septiembre de 1621, solemnidad de las Llagas, tal y como él mismo habría profetizado puesto que “*le auia de hazer Dios esta merced, por auer trabajado el en reuer y aprouar el Oficio y Missa de aquella fiesta del Santo Padre*”. Véase Ramírez (1632): 229.

Fernández de Córdoba en la capilla de San Juan Evangelista de la antigua Universidad y al que recientemente hemos asignado la *Visión de la Storta* de la iglesia del seminario de San Ignacio⁴³⁴. El modelado de la cabeza de san Francisco, con un característico bigote de largos mechones que caen en forma de “s” a ambos lados de la boca, nos recuerda a la imagen de *Jesús Nazareno del Paso* de la baezana iglesia de San Pablo, y que en su día pusimos en relación con el mismo Vera⁴³⁵. Sin embargo, esta última pieza adolece de una planitud y unas carencias formales que no observamos en la *Estigmatización*; igualmente, el estatismo de la *Resurrección* que culmina el sepulcro de Fernández de Córdoba está lejos de la organicidad del relieve que nos ocupa. A no ser que confiemos en un notable salto cualitativo del artista, y en su renuncia a inscribir su autoría –lo que sí hace en sus dos obras hasta ahora conocidas– en una pieza no sólo más afortunada sino además en mejor ubicación urbana, sería preciso descartar a Vera y plantear otras hipótesis, como Alonso y Pedro de Zayas, activos en Úbeda por estas fechas. Hijos de Luis de Zayas, responsable de la imaginería pétrea de la fachada de la Colegiata de Santa María –en cuya tasación participó Vera en 1611–, es más que probable su formación como escultores en piedra junto a su padre⁴³⁶.

Una importante dimensión narrativa del mismo tema encontramos en la **iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo**, que reúne en las pechinas de la cúpula del crucero varias escenas hagiográficas de la orden franciscana, entre ellas la ***Estigmatización de San Francisco de Asís***. El conjunto, que estudiaremos más detenidamente al tratar la iconografía de Santa Isabel de Hungría –titular del templo– fue realizado en 1680 por el licenciado Fernando Alonso Escudero de la Torre, clérigo letrado cuya producción escrita e iniciativa son imprescindibles en el panorama religioso y cultural del último tercio del siglo XVII en Villacarrillo y su entorno, y que en este programa pictórico dejó, a pesar de sus limitaciones artísticas, una obra de gran interés histórico e iconográfico. La composición que nos ocupa reúne a San Francisco y al hermano León, en un entorno arbolado en el que se detiene con detalle el pincel ingenuo y descriptivo del licenciado Escudero; iluminados por una luz que, a pesar de ser crepuscular, es homogénea e intensa. El “poverello”, arrodillado y con el rostro de perfil, abre expresivamente sus brazos para recibir los estigmas, proyectados a través de líneas rojas desde los pies, manos y costado de

⁴³⁴ Quesada Quesada (2012): 163-165.

⁴³⁵ Quesada Quesada (2012): 131.

⁴³⁶ Sobre los talleres escultóricos de la provincia de Jaén en el periodo, véase Cruz Cabrera (2010): 390-400.

un diminuto Serafín de plumas también encarnadas. Siendo como era Escudero ajeno al ejercicio profesional de la pintura no debe extrañarnos que en su caso fuera especialmente preciso recurrir a fuentes grabadas para el desarrollo de este programa pictórico; así, en la escena que analizamos, tenemos una doble referencia. La más evidente es la de la figura del hermano León, orante y vuelto hacia San Francisco, que parte de las diversas versiones que realizó El Greco del tema de *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, reproducido en un grabado de su discípulo Diego de Astor en 1609. Por otro lado, el San Francisco manifiesta la deuda con la figuración homónima de una estampa de Giovanni Giacomo de Rossi abierta en 1649 reproduciendo una composición de Agostino Carracci (1586). Una dependencia muy notoria en los brazos, mientras que en el rostro Escudero se decanta por representar al santo de perfil, lo que le facilita el dibujo y le permite delinear un expresivo semblante extático.



Fernando Alonso Escudero de la Torre, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, 1680.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.



Giovanni Giacomo de Rossi (siguiendo a Agostino Carracci), *San Francisco de Asís recibe los estigmas*, detalle, 1649. (Fotografía: Biblioteca Nacional de España). / Diego de Astor (siguiendo a El Greco), *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*, detalle, 1609. (Fotografía: Wikimedia Commons).

También podemos hacer partícipe de esta tipología narrativa de la escena el lienzo de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** que figura en el ático del retablo mayor del **Santuario del Santísimo Cristo del Llano, en Baños de la Encina**. Forma parte del conjunto pictórico que preside el templo y enmarca su fastuoso camarín, construido hacia 1744. Sorprende, no obstante, la simplicidad estructural de este retablo –más propia del siglo XVII, como el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Jaén– constituido exclusivamente por lienzos superpuestos, y ajeno a la riqueza ornamental de mencionado camarín; por lo que es probable que el retablo sea anterior. La conclusión de la edificación del templo en 1692 establece una fecha *post quem* para la elaboración del conjunto pictórico, que además de los lienzos de retablo y bóveda se completan con la ornamentación pictórica parietal del santuario, en la que figura la fecha de 1733. Sólo las pinturas del ático, que representan a la *Santísima Trinidad* en el centro y la *Estigmatización de San Francisco* y la *Transverberación de Santa Teresa* en los laterales, son originales, ya que el resto se perdió en la Guerra Civil y fueron reemplazadas en la década de 1960 por obras de Bonifacio Gutiérrez Fuentes y

Francisco Cerezo Moreno que figuran a *San Diego de Alcalá*, *San Fernando*, *San Pedro* y *La última comunión de San José de Calasanz*, cuyo argumento iconográfico responde a un planteamiento totalmente nuevo⁴³⁷ –como se aprecia en el hecho de que último de los lienzos citados sea copia de la célebre pintura homónima de Francisco de Goya para las Escuelas Pías de Madrid (1819)–.



Anónimo, *La estigmatización de San Francisco de Asís / La Santísima Trinidad / La transverberación de Santa Teresa de Jesús*, mediados del siglo XVIII. Baños de la Encina, Santuario del Santísimo Cristo del Llano, ático del retablo mayor (Fotografía; www.juntadeandalucia.es/cultura)

Estas pinturas del ático, junto a las existentes en la bóveda de la nave del templo, de tema mariano, y en el crucero, con los Padres de la Iglesia, han sido asignadas a la escuela sevillana dieciochesca⁴³⁸, probablemente por la existencia de una interesante pieza de Domingo Martínez en la parroquia de la localidad. En nuestra opinión, y a pesar de la existencia de obras de Martínez no sólo en Baños, sino en Baeza y en Jaén, y de ciertas connotaciones murillescas en el conjunto que nos ocupa, pensamos que se aleja de lo sevillano y se acerca a lo granadino, como se evidencia en las escenas marianas de la bóveda, en las que se aprecia la influencia de los modelos de Cano. Por otro lado se trata de un conjunto heterogéneo, diferenciándose tres facturas distintas: por un lado los lienzos del retablo y crucero; por otro los de la nave, y en tercer lugar las pinturas murales. No hay que

⁴³⁷ Según Diego Muñoz Cobo (diegomunozcobo.blogspot.com.es), la elección de estos temas se funda en la tradición que aseguraba que *San Fernando* había nacido en Baños, *San Pedro* en homenaje a Pedro García Delgado, canónigo impulsor de la edificación del santuario entre 1682 y 1692; *San Diego* por devoción de los Muñoz Cobo y *San José de Calasanz* por la labor docente de en la dedicación a la enseñanza de la comunidad de Hermanas Apostólicas de Cristo Crucificadolas aquí establecidas.

⁴³⁸ Moreno Mendoza / Almansa Moreno / Jódar Mena (2005): 263.

olvidar al respecto la figura de Diego García Melgarejo (fallecido en 1724), formado con Murillo en Sevilla y afincado en Granada desde 1688, quien practica un eclecticismo que une lo murillesco y lo canesco con influencias flamencas e italianas. Queda pendiente profundizar en un programa pictórico tan interesante desde el punto de vista formal e iconográfico.

La contraposición entre las experiencias extáticas de San Francisco y Santa Teresa –al igual que las de otros de los nuevos santos– es propia de la espiritualidad contrarreformista, que había *aggiornato* el carisma místico del “poverello” de Asís presentándolo como una figura actual. Ejemplos similares de este *paragone* entre San Francisco y Santa Teresa se observan en el banco del retablo de la capilla de San Pedro de la parroquia de Guernica o en las imágenes de ambos santos –figurados por la gubia de Gregorio Fernández– en el retablo mayor de San Antonio de Vitoria⁴³⁹.

La figuración de San Francisco, con los brazos abiertos en cruz para recibir los estigmas y un atrevido y grato escorzo, deriva de un modelo figurativo de Federico Barocci largamente divulgado desde 1581 y que el artista había usado en una pala de altar para San Francesco de Urbino, *El perdón de Asís o Jubileo de la Porciúncula* (1574). Además de que la afortunada composición fue muy difundida por la estampa, la imagen de San Francisco sería rentabilizada por el maestro en otra estampa coetánea con el tema de la *Estigmatización*, que podría ser la fuente de la obra que nos ocupa, aunque con varias divergencias con respecto al modelo original.

Así, en aras de una mayor didacticismo, se potencia el protagonismo del Serafín, destacado con un rompimiento de gloria en la parte superior del lienzo; se delinea como un Cristo crucificado rodeado por las alas encarnadas seráficas y de cuyas llagas salen las consuetudinarias líneas rojas que, a la manera de rayos, se imprimen en las manos, pies y costado de San Francisco dando lugar a las llagas. Junto al santo observamos un cráneo y un libro abierto, instrumentos de las prácticas reflexivas y piadosas en el Alverna que la aparición del Serafín crucificado ha interrumpido. En segundo plano, el hermano León dormido, siguiendo la tradición iconográfica más habitual, frente a su representación andando y leyendo que vemos en la estampa del urbinés.

⁴³⁹ Vélez Chauri / Echeverría Goñi (1991): 30.



Anónimo, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, primer tercio del siglo XVIII..
Baños de la Encina, Santuario del Santísimo Cristo del Llano.



Federico Barocci, *Estigmatización de San Francisco*, 1581.
(Fotografía: The Art Institute of Chicago).

Con destreza y buen gusto, se prolonga al fondo de la escena un perfil urbano y un paisaje montañoso trabajados en tonos azules y grisáceos; unas cualidades que observamos en el delicado dibujo del hábito de San Francisco, tan fiel al *disegno* de Barocci. Igualmente de calidad es el modelado de la cabeza del santo, que unido a lo grato del dibujo y a la calidad del colorido nos dejan una obra de gran interés que tenemos que dejar en el anonimato.



Anónimo, *La milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad que se venera en su Santuario en el Sitio de la Cruz de Herrera de Úbeda*, 1761, vista completa y detalle con la *Estigmatización de San Francisco de Asís*.

(Fotografía: Juan Barranco Delgado).

Barocci es de nuevo la fuente para la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** ubicada en el ático del retablo de la **ermita de Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad**, en el paraje de la Cruz de Herrera, al norte de la ciudad de **Úbeda**. Efímeros en su existencia, nada queda ni de la ermita ni de su retablo⁴⁴⁰, pero contamos con datos documentales relativos al templo y publicados por Torres Navarrete⁴⁴¹ y con una estampa que reproduce a la imagen titular en su retablo. La primera constancia de la existencia de la ermita es de 1728, cuando en su testamento Francisco Gómez de la Torre y Catalina de San Pedro Zayas y Castaño –propietarios de la heredad en la que se levantaba– disponen que ella se celebre

⁴⁴⁰ Probablemente ya habría desaparecido a finales siglo XIX, pues Ruiz Prieto (1906) no la menciona.

⁴⁴¹ IR BIBLIOTECA

anualmente una misa en la solemnidad de “*Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad*”⁴⁴²; probablemente se trate de sus fundadores, pues su retratos colgaban en los muros del templo. Es posible que la memoria del fundador explique la presencia de San Francisco en el ático del retablo, presidido por otro lado por una advocación muy ligada a la espiritualidad seráfica como es la de la Virgen Dolorosa. En cuanto a la estampa, se trata de una obra devocional fechada en 1761 y en la que se indican una serie de indulgencias concedidas por el obispo fray Benito Marín. El retablo que reproduce la estampa es una obra barroca, articulada con estípites propios del segundo tercio del siglo XVIII –junto a columnas salomónicas en el tabernáculo de la Virgen–; nos interesa su ático, en el que se desarrolla la escena de la *Estigmatización de San Francisco de Asís*, cuya figuración deriva, como señalábamos, también de Barocci, aún haciendo dos importantes modificaciones. Por un lado se sobredimensiona al Serafín Crucificado, lo que incrementa su protagonismo en la escena; por otro, se sustituye la habitual y ortodoxa ambientación espacial en un bosque alusivo al Alverna por una perspectiva arquitectónica, que incluye una balaustrada al fondo. Con seguridad, fue el *Perdón de Asís*, que se desarrolla en el interior de una iglesia de la Porciúncula solemnizada con una balaustrada similar, la referencia de su anónimo autor.

Pasando a las figuraciones de la Estigmatización de San Francisco, debemos comenzar por la sillería de coro de la **catedral de Jaén**, en la que vemos representado en dos ocasiones al “poverello” recibiendo los estigmas, con el interés añadido de corresponder cada una de ellas a los dos momentos de realización del conjunto; es decir, el núcleo quinientista de Gutierre Gierero y Juan López de Velasco (1519-1528) –con la intervención de Jerónimo Quijano– y los sitiales que bajo la dirección de José Gallego y Oviedo del Portal realizan Juan Fernández y Miguel Arias para completarlo en su definitiva ubicación (ca. 1736). La primera de las imágenes de la *Estigmatización de San Francisco de Asís* se localiza en uno de los apoyabrazos de la sillería alta. Estas partes del conjunto resultan especialmente variadas desde el punto de vista iconográfico, pues a las representaciones hagiográficas se añaden virtudes, tipos populares, sibilas y dioses y personajes de la Antigüedad clásica, adivinándose al respecto una dualidad entre lo pagano y lo cristiano en clara sintonía con el propósito propio del Humanismo de conciliar el legado grecolatino con el Cristianismo.

⁴⁴² Torres Navarrete (VI): 130.



Taller de Gutierre Gierero, *La Estigmatización de San Francisco de Asís*, ca. 1519-1528.
Jaén, Catedral, sillería del coro.

Con respecto a la distribución de personajes masculinos y femeninos, encontramos un mayor equilibrio que el repertorio hagiográfico de los sitiales de la sillería baja –aún siendo mayoría los primeros–, sin duda favorecido por la figuración dual que la doble cara de los apoyabrazos favorece. De hecho, en el caso que nos ocupa, San Francisco aparece emparejado con Santa Clara. En cualquier caso, el repertorio figurativo de los apoyabrazos – al igual que los mencionados tableros de tema hagiográficos– se encentra hoy deslavazado y fragmentado. En cuanto a su factura, en algunos casos más descuidada que en las escenas bíblicas de la sillería alta, se viene asignando al taller de Gutierre Gierero⁴⁴³, integrado por oficiales como Miguel de Resinas o Fernando de Cáceres.

La figuración que nos ocupa plantea un San Francisco estilizado, adaptado al estrecho marco disponible, que abre los brazos recibiendo los estigmas de un pequeño Serafín crucificado, la parte más dañada por el paso del tiempo de la escena. El “poverello” adopta la fisonomía imberbe que se empleó en varias ocasiones en tiempos medievales; la talla de su hábito, angulosa y lineal, revela la influencia de una fuente impresa, que a buen seguro se tuvo en cuenta para su realización; en cuanto al rostro, la expresiva mueca en la que se abre su boca nos informa de la naturaleza extática y agónica del suceso.

Sin salirnos del conjunto, pero dando un salto cronológico que nos lleva hasta la década de 1730, nos encontramos con la otra figuración de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís***, ubicada dentro del repertorio hagiográfico de los respaldos de la sillería baja. Este amplio catálogo de santos incluye fundadores de órdenes monásticas, apóstoles, mártires, doctores de la Iglesia, vírgenes y penitentes; una nutrida selección que sigue las directrices de la espiritualidad de la Baja Edad Media que alimenta el programa figurativo del conjunto coral –tan atenta a la devoción a los santos e impulsora de una piedad popular que encontraba en ellos abogados recurrentes y eficaces–. La ampliación en el Setecientos para adecuarla a la nueva catedral no hace sino añadir nuevas figuraciones a este conjunto, con la sanción positiva que el culto a los santos había recibido con el Concilio de Trento. Es el caso de la tabla que nos ocupa, que representa a San Francisco arrodillado de perfil y con los brazos abiertos ante el Serafín que señala con sus estigmas. Parte de la escena central de una estampa con escenas de la vida de San Francisco, abierta en Roma en 1582 por

⁴⁴³ Domínguez Cubero (2012): 406-408.

Ambrogio Brambilla, y que ya vimos empleada en una pintura del Palacio Vela de los Cobos de Úbeda; aquí se recurre a la imagen del santo en la escena de la Estigmatización, simplificando notablemente el ambiente selvático del original, que aquí se convierte en un suelo pedregoso y en árboles que flanquean la escena –anclando en uno de ellos al Serafín crucificado—. La figuración de San Francisco revela todo el naturalismo propio de la plástica barroca, en especial en el rostro, la parte de mayor calidad.



Juan Fernández y Miguel Arias, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, ca. 1736.
Jaén, Catedral, sillería de coro.

Emplazado en la sillería como fundador de los Hermanos Menores, San Francisco de Asís figura junto a Santo Domingo de Guzmán, a San Pedro Nolasco y a San Raimundo de

Peñafort, creadores de los dominicos y de los mercedarios –por otro lado órdenes presentes en la ciudad de Jaén desde la Baja Edad Media– y todas figuraciones del Setecientos. Podríamos entenderlas de esta forma como homenaje a las órdenes pioneras en establecerse en la capital diocesana, aún habiendo obviado a la primera en hacerlo que fue la Orden de la Santísima Trinidad.



Ambrogio Brambilla, *Estigmatización de San Francisco de Asís* (detalle de *Escenas de la vida de San Francisco de Asís*), 1581.
(Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

Es significativo el protagonismo concedido a la Orden de la Merced, a cuyos fundadores se reserva un tablero individual, lo que puede responder a varios factores, como la pertenencia de varios de los obispos de la sede jienense a la orden –entre ellos San Pedro Pascual, el único prelado de la diócesis canonizado– o la relevante inauguración del nuevo templo de la Merced en Jaén en 1727, una década antes de la ampliación de los sitiales del coro catedralicio, dirigida por José Gallego –el arquitecto responsable del coro– y llevada a cabo por los entalladores Juan Fernández y Miguel Arias, con el criterio de completar “rincones y tableros de las dos Historias que faltaban de las antiguas”⁴⁴⁴. Lagunas que no sólo se deberían al desajuste entre el tamaño de la sillería quinientista y el coro definitivo, sino también a los sucesivos traslados, montajes y desmontajes acaecidos en los más de doscientos años que separan ambas realizaciones.

También perteneciente a una sillería de coro –hoy lamentablemente desaparecida– es el relieve de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** que encontramos en la capilla del **Hospital de Santiago de Úbeda**, de cuyo conjunto de asientos corales formaba parte. El conjunto fue contratado en 1574 por Blas Briño o Bliñón⁴⁴⁵. Al igual que la otra sillería acometida por Bliñón en Úbeda, la de la Sacra Capilla del Salvador (1556-1564), se sigue el modelo de la sillería de la colegial de Santa María, de Reolid y Aguilar, con su repertorio hagiográfico en bajorrelieve emplazado en hornacinas aveneradas. Desgraciadamente, la obra fue arrasada en 1936, usándose los tableros salvados para crear un nuevo retablo para el testero de la capilla –sustituyendo al primitivo, también lamentablemente perdido– mientras que otros se distribuyeron por el resto de la iglesia santiaguista. Es el caso de la tabla que nos ocupa, una monumental figuración de San Francisco, de rotundos volúmenes en el hábito, se ubica de perfil y abriendo los brazos en el espacio avenerado del sitial, ocupándolo casi por completo y haciendo más tensa la sorprendida inclinación del santo ante la aparición. Su posición es erguida, aunque al adelantar doblando la pierna derecha parece que fuera a arrodillarse para recibir los estigmas; éstos ya están impresos en las palmas de las manos, cuyo modelado es lo más torpe de la obra. Contrastan te sentido con la mejor calidad del rostro, barbado y reflexivo, que alza su mirada hacia el Serafín crucificado, de apariencia infantil.

⁴⁴⁴ Citado por León Coloma (2012): 26.

⁴⁴⁵ Domínguez Cubero (1995): 236.



Blas Briño, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, 1574.
Úbeda, Hospital de Santiago.

Completando la escena, un árbol de tronco retorcido y cargado de frutas que parecen manzanas termina de saturar el espacio a la vez que aporta la contextualización topográfica del monte Alverna. Precisamente esta congestión del exiguo fondo del sitial, derivada principalmente del gran volumen de la imagen de San Francisco, junto a la inestabilidad de la figura, son las características formales más definitoria del Manierismo que practica Briñón en esta talla.

Volviendo a la **Catedral de Jaén** nos encontramos una nueva ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** que forma parte del retablo de la capilla de San José. Se trata de un conjunto que, a pesar de haber sido reconstruido y restaurado siguiendo la estética academicista de los retablos añadidos a la seo jiennense a finales del siglo XVIII, está integrado por piezas escultóricas y pictóricas de las últimas décadas del siglo XVI, perfectamente documentadas⁴⁴⁶. Estos elementos quinientistas proceden de la capilla de los Libros de la antigua catedral, cedida en 1574 como enterramiento a Juan Núñez de Vargas, burócrata natural de Jaén al servicio de Felipe II. En su testamento, el fundador prescribía claramente “los quadros e ymagenes” que habían de ornar su retablo: “En medio lesucristo nuestro Señor crucificado e con el nuestra señora e a Sant Juan Evangelista y en otro cuadro el desçendimiento de la cruz y en otro la bienaventurada Santa Ana e joaquin a san jusepe. Y en otro a san Juan Bautista y en otro Santa Catalina y en otro san Xristobal y en otro san Françisco y en otro san Agustin”.

La elección del santoral representado responde a las devociones personales de Núñez de Vargas, reflejadas en las mandas de celebración de misas dispuestas en su testamento. No tenemos más datos para discernir el por qué de éstos y no otros santos, más allá de su patrón, Juan Bautista, y la patrona de su ciudad natal, Catalina de Alejandría. En el testamento de Núñez de Vargas, además de mandas de misas a los santos efigiados en el retablo –además de al Ángel de la Guarda, a los tres Reyes Magos y a San Pedro y San Pablo– se manifiesta su predilección por la Orden de Predicadores; había dispuesto ser enterrado en el convento de los dominicos en caso de no conseguir la cesión de la capilla de los Libros de la seo y dispuso que su sepultura provisional, antes de ser trasladado a Jaén, fuera en el convento dominico de Regina Angelorum de Sevilla.

⁴⁴⁶ Galera Andreu / Ulierte Vázquez (1987): 7-12.



Retablo de San José. Jaén, Catedral.



Antonio y Miguel Sánchez, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, 1578.
Jaén, Catedral, retablo de San José.

Por ese motivo sorprende la ausencia de Santo Domingo de Guzmán y la presencia en su lugar de San Francisco de Asís, siendo la tabla de Santa Catalina –patrona de Jaén pero también titular del convento dominico– la única y no muy concreta referencia a la orden de Santo Domingo.

Antonio y Miguel Sánchez fueron los autores de las pinturas, terminadas de pagar en 1578, correspondiendo las labores arquitectónicas a Salvador de Cuéllar, culminadas en 1577. Aparte del Cristo crucificado, obra de talla, al que hoy le faltan la Virgen y el San Juan, sólo los temas hagiográficos se conservan; no obstante, se advierte una divergencia entre el tema estipulado por el patrón de la capilla “la bienaventurada Santa Ana e joaquin a san jusepe”, es decir, una Sagrada Parentela, y la figuración aislada de San José y el Niño que existe en el retablo.

Calificadas como un conjunto irregular en cuanto a calidad, con una patente influencia italiana –deudora de Machuca, Mayner y Aquiles– en el ritmo y la composición, las tres tablas de la derecha, entre las que se integra la de San Francisco, han sido asignadas por Galera Andreu a Antonio Sánchez, formado en Granada y de mayores cualidades pictóricas que las de su compañero y pariente. Un conocimiento de lo italiano que testimonian no sólo estas piezas –las únicas de su producción que han llegado a nuestros días– sino también las condiciones firmadas por Sánchez para un conjunto pictórico contratado en la ermita de San Clemente de Jaén, que expresan “Quel dicho debuxo que uvyere de ir en las figuras sea muy bueno al modo de Ytalia”⁴⁴⁷.

La pintura que nos ocupa ofrece a San Francisco en la escena de la Estigmatización, arrodillado y recibiendo la impresión de las llagas de un serafín de figuración clasicista, en el que se advierte cierto eco de la *Visión de Ezequiel* de Rafael (1518, Florencia, Palazzo Pitti). Con las manos expresivamente vueltas hacia arriba señalando la sorpresa ante el prodigio se favorece la visión por parte del devoto de las huellas de la Pasión en la piel de Francisco. En un segundo plano, recostado en una choza que recuerda la espiritualidad eremítica de los franciscanos, el hermano León duerme, subrayando el préstamo iconográfico que esta escena asume de la Agonía en Getsemaní. La ambientación espacial es un paisaje profundo cuyo celaje invade el dorado de la celestial aparición.

⁴⁴⁷ Domínguez Cubero (2002): 184.



Anónimo, *retablo de San Marcos (originalmente de Nuestra Señora de la Cabeza)*, siglos XVII-XVIII.
Alcalá la Real, ermita de San Marcos.

Similar integración de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** en un repertorio hagiográfico la encontramos en el retablo de la **ermita de San Marcos**, en **Alcalá la Real**. Pieza de calidad mediana, testimonia la decadencia de las artes plásticas en el territorio de la

Abadía alcalaína después del esplendor renacentista ligado a los Raxis, de cuya estética es un pobre continuador el anónimo autor de las pinturas de este retablo que viene fechándose en las primeras décadas del siglo XVII. La pieza preside una capilla en la ermita de San Marcos, sencillo e interesante templo que, ubicado en un cerro a las afueras de Alcalá la Real, fue la primera sede de los terciarios franciscanos regulares en la ciudad abacial antes de su traslado al céntrico convento de Consolación; emplazamiento éste primero de lo más apropiado para la espiritualidad eremítica de los frailes, pero indudablemente menos concurrido –y por ende menos rentable desde el punto de vista de las limosnas– que el segundo, deseado y definitivo. La ermita habría sido bendecida en 1529, y probablemente ya a finales del siglo XVI y tras la partida de los terciarios el templo se cede a la cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza, filial de la de Andújar y fundada en 1561, pues en 1604 ésta contrataba unas obras en “la hermyta de nuestra sr^a de la cabeza adbocacion de s^{or} san marcos”⁴⁴⁸. En cualquier caso, la religiosidad anacoreta de los terciarios franciscanos parece haber influido –como veremos– en el programa iconográfico de este retablo, y no sólo a través de la inclusión de San Francisco en él. Gila Medina propone que la obra fuera contratada por la cofradía de San Marcos para su titular⁴⁴⁹, cuya imagen seriada preside la hornacina central. Sin embargo, después de una restauración que permite una lectura más concreta de la iconografía de sus tablas –hasta entonces muy compleja por sus lagunas y oscurecimientos– pensamos que la imagen que centraba el retablo era la de Nuestra Señora de la Cabeza y por tanto un encargo de su mencionada cofradía.

El retablo se estructura en un banco y tres calles divididas en dos pisos, a excepción de la central abarcada en toda su altura por una hornacina avenerada; quedando rematado el conjunto por un ático semicircular rebajado. En el banco, también de estructura tripartita y probablemente un añadido dieciochesco, tres medallones ovalados presentan los bustos de Cristo Rey en el centro y la Virgen y Santa María Magdalena a los lados; una composición propia de una Déesis pero en la que San Juan Bautista ha sido reemplazado, convenientemente como veremos. En el cuerpo del retablo y flanqueando la hornacina central se distribuyen, además de San Francisco recibiendo los estigmas, tablas que representan a San Jerónimo penitente, a un juvenil San Juan Bautista y a un personaje que Gila Medina propuso identificar como San Isidro Labrador –canonizado en 1622– con lo que

⁴⁴⁸ Cita en Gila Medina (1991): 144.

⁴⁴⁹ Gila Medina (1991): 201.

su presencia permitiría fechar el conjunto en la década de 1620, cronología que también concuerda con la estructura lúnea, a base de fustes sogueados muy habituales en el primer tercio del siglo XVII, y con detalles iconográficos como la trompeta del Juicio Final en la pintura de *San Jerónimo penitente*. Sin embargo, tras la restauración se aprecia que se trata del célebre pastor de Colomera –que la tradición dieciochesca denominará Juan Alonso de Rivas– al que según la tradición se apareció la Virgen de la Cabeza, cuya imagen de talla ocuparía el espacio central completando así el conjunto. Arrodillado en oración bajo un árbol del que cuelga una campanita y rodeado de las ovejas de su rebaño, la figuración del legendario pastor se aviene con su formulación seguida en el siglo XVII y consagrada como canónica a partir de ese momento, toda vez que en las más antiguas representaciones conservadas del tema, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI –reja del Santuario de Andújar, tondos de los estandartes de las cofradías filiales de Antequera y Lucena⁴⁵⁰ o relieve en la Fuente de la Salud de Priego de Córdoba– falta aún la campanita que aquí vemos y que acabará convirtiéndose en elemento ineludible de la escena. En el ático, y presidiendo el conjunto, figura Dios Padre.

Desde un punto de vista estilístico, si bien la estructura del retablo es en efecto deudora del manierismo de finales del siglo XVI, la factura suave y el colorido amable de las pinturas nos ofrecen algunas dudas para mantener la cronología propuesta por Gila Medina, ya que nos parecen muy dieciochescas; es posible que esta apariencia actual se deba a alguna modificación realizada sobre las pinturas originales, posibilidad nada desdeñable pues la hornacina central parece haber sido remodelada con posterioridad. Unas alteraciones que bien podrían haberse debido a un cambio de titularidad del retablo, quizá al trasladarse la imagen de la Virgen de la Cabeza al presbiterio de la ermita; de hecho, la hornacina que centra el retablo no parece adecuada para el desarrollo triangular que presumimos de la imagen mariana de vestir que originalmente alojó. También la decoración floral que flanquea al Padre Eterno en el ático nos resulta dieciochesca, y desde luego el banco del retablo –como ya apunta Gila Medina– lo es. En cualquier caso, la factura popular y discreta de las pinturas no permiten una adscripción cronológica muy exacta.

⁴⁵⁰ Domínguez Cubero (2014): 186-188.



Anónimo, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, siglos XVII-XVIII.
Alcalá la Real, ermita de San Marcos.

La tabla de San Francisco, que es la que nos ha conducido a este retablo, figura al poverello de Asís arrodillado, con un beatífico y afilado rostro, mientras recibe los estigmas, cuya impresión en los miembros del santo queda subrayada por líneas de color rojo que parten del Serafín crucificado. Arrodillado, San Francisco se lleva una mano al pecho mientras extiende la otra. La ambientación espacial de la tabla consiste en un celaje resuelto con sencillez en el que figura la aparición del Serafín.

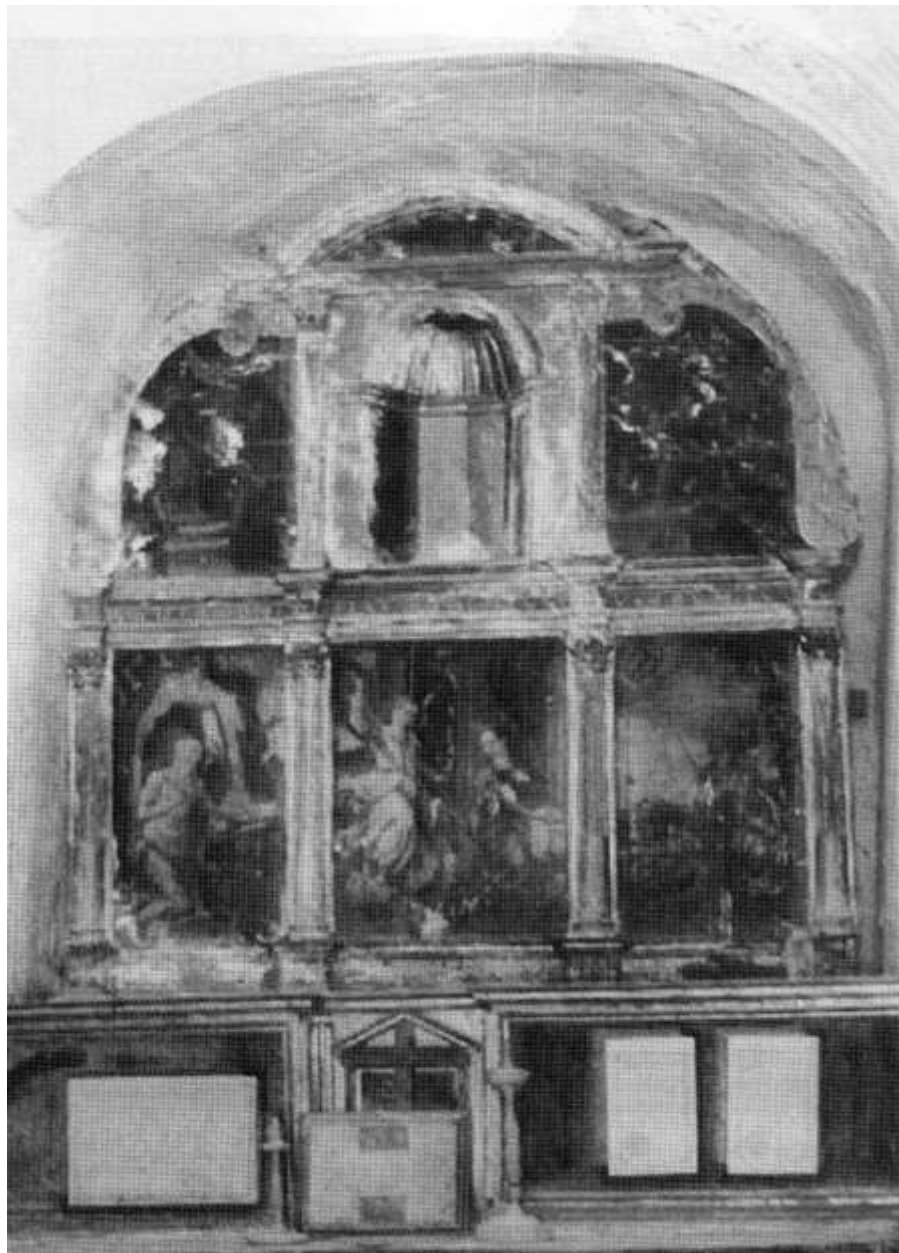
Interpretado en su conjunto, el sencillo pero contundente programa iconográfico de este retablo es una apología de la penitencia y el eremitismo en torno a la devoción mariana de Nuestra Señora de la Cabeza, cuya frecuentada y populosa romería podía dar pie –parece que así era– a momentos lúdicos y de asueto nada piadosos, sustituyendo en las afluencias masivas de peregrinos el anacoretismo deseable por su solitario emplazamiento –en el que ya se habían asentado en 1496 ermitaños franciscanos⁴⁵¹–. Recordemos en este sentido la frustrada fundación de un convento de carmelitas descalzos en el Santuario del cerro del Cabezo en 1590 o el asentamiento del convento de franciscanos capuchinos en la ermita de la misma advocación a las afueras de Jaén en 1625, como ejemplos de canalización de la devoción popular según los deseos de la jerarquía eclesiástica. Un deseo similar de orientar el culto a la Virgen de la Cabeza bajo los parámetros del ascetismo y la expiación explica la selección hagiográfica del conjunto: San Jerónimo, eremita en la gruta de Belén, aparece arrodillado y golpeándose el pecho con una piedra mientras trona la trompeta del Juicio Final; San Juan Bautista, sentado bajo un árbol y vestido con la piel de camello y el manto rojo alusivo al martirio, con el Cordero entre los brazos y el bastón rematado por la cruz; y el propio San Francisco, penitente en el Alverna, en el que recibe los estigmas, a los que acompaña el pastor de Colomera, quien “como otro Moysen en semejante ocasión”⁴⁵² tuvo la visión de la Virgen en el cerro del Cabezo, “que como Zarça incombustible del despedia aquellos tan deleytables, claros y ardientes resplandores”⁴⁵³. La misma dimensión penitencial y eremítica es evidente en la Magdalena del banco, vestida de burda estameña y en reverente y profunda meditación ante el Crucifijo; sobre una roca, la disciplina manchada de la sangre que ha brotado de sus hombros heridos por los azotes. En este sentido, el Dios Padre que remata el conjunto no sería sólo un recurso formal propio de la retablística

⁴⁵¹ Recio Verganzones (1960), págs. 12-13.

⁴⁵² Salcedo de Aguirre (1614): 38 v.

⁴⁵³ Gómez Martínez (2002): 25.

manierista, sino el testigo omnisciente y omnipresente de las prácticas piadosas de su pueblo –lo que de forma bastante ingenua ha resuelto el anónimo pintor sobredimensionando la oreja–. Igualmente, el cerro del Cabezo queda homologado al franciscano monte Alverna, a la gruta de Belén en la que recluye San Jerónimo y a los desiertos de Palestina y Provenza a los que se retiraron el Bautista y la Magdalena, como parajes cuyo aislamiento los hace propicios para la práctica de la piedad y para la revelación divina; a todos ellos se sumaría el propio emplazamiento alejado y montaraz de la ermita alcalaína de San Marcos.



Anónimo, retablo de la Anunciación, siglo XVI (destruido).
Alcalá la Real, iglesia de Santo Domingo de Silos (Fotografía: CEP Jaén, 2003).

También en **Alcalá la Real** existía otra representación de la ***Estigmatización de San Francisco de Asís***, integrando el desaparecido ***retablo de la Anunciación*** de la **iglesia de Santo Domingo de Silos**, según se aprecia en fotografía antiguas que, por su tamaño y calidad, sólo permiten identificar con nitidez suficiente al Serafín crucificado en el margen superior izquierdo de la pintura. El retablo pictórico que mencionamos, obra manierista de mediados del siglo XVI, tenía una estructura de tres calles y dos pisos –el superior, a modo de ático, adaptado a la forma del arco que lo alojaba– con columnas y pilastras corintias como elementos sustentantes y articuladores, resultando una composición claramente renacentista; en el friso, la inscripción del “*ECCE ANCILLA...*”⁴⁵⁴, claramente alusiva a la iconografía titular. En el piso inferior, la escena central de la *Anunciación* se flanqueaba por *San Jerónimo penitente* y la pintura que nos ocupa. La escena de la *Estigmatización* y la figura de San Francisco asumen, en correspondencia con San Jerónimo, la dimensión ascética que de hecho había definido en parte la iconografía del “poverello” en base a la del traductor de la Vulgata. En el centro del piso superior aparecía una hornacina avenerada vacía flanqueada por sendas escenas narrativas que no podemos identificar.

De gran interés por su calidad y planteamiento iconográfico es el lienzo que presenta la ***Estigmatización de San Francisco de Asís*** en el retablo mayor de la **iglesia del monasterio de la Concepción Francisca –vulgo Bernardas– de Jaén**, perteneciente –como el resto de pinturas del presbiterio de este templo monástico, que estudiaremos más adelante– a Angelo Nardi, quien lo termina en 1634. Una cálida y sobrenatural luz, de filiación bassanesca, inunda la composición, creando una conveniente ambientación mística, incrementada por su propio emplazamiento, pues se ha optado por una caprichosa formación geológica, a la manera de un abrigo rocoso invadido por la vegetación selvática del Alverna y abierta en su parte superior, permitiendo la visión de un rompimiento de gloria. En su centro, el Serafín crucificado, abstraído como una cruz roja alada, que es la fuente de la sobrenatural iluminación de la escena. En un primer término se sitúa San Francisco, arrodillado sobre un haz de paja; se coloca de perfil, con los brazos abiertos recibiendo tanto los estigmas, que ya vemos impresos en manos y pies, como la intensa luz que irradia desde el cielo y que delinea su figura; el rostro, de perfil, sereno y agraciado, transmite la sensación de abandono extático.

⁴⁵⁴ CEP Jaén (2003): 9-10.



Angelo Nardi, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, 1634.
Jaén, iglesia del monasterio de la Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.



Anónimo italiano, *San Francisco de Asís recibe los estigmas*, ca. 1600-1640.
Londres, British Museum (Fotografía: The Trustees of the British Museum).

A su derecha, en un segundo plano y arrodillado, vemos al hermano León, que une sus manos en oración ante el prodigio; al contrario que veíamos en otras versiones de este tema, aquí el compañero de San Francisco es claramente consciente del suceso. La figura del santo es muy similar a la de un anónimo dibujo italiano existente en el British Museum y fechado en la primera mitad del siglo XVII que podría estar en el entorno de Nardi; incluso el hermano León recuerda al de las Bernardas, aunque varíe su ubicación y la posición que adopta.

Es muy significativo el haz de paja sobre el que San Francisco apoya las rodillas. Podría remitir a la sencillez de los lugares de descanso del santo; la *Legenda Maior*, al ponderar sus austeras penitencias, señala que la “*desnuda tierra servía ordinariamente de lecho a su cuerpecillo fatigado*”⁴⁵⁵ y en el propio Alverna se venera un rincón en la roca desnuda considerado el lugar de reposo del santo. No habría que descartar un simbolismo de carácter sacramental, de lo más conveniente en el contexto de un retablo tan eucarístico como el de las Bernardas, con su tabernáculo tan desarrollado desde el punto de vista estructural. Así, la figuración de este San Francisco sacramental establecería un impecable *pendant* con *Santa Clara de Asís* –simétricamente ubicada en el retablo– testimoniando la piedad eucarística de la orden franciscana.

La iconografía descriptiva de San Francisco de Asís

Una vez abordado el desarrollo de la Estigmatización como iconografía narrativa y descriptiva pasamos a tratar el desarrollo del resto de opciones iconográficas del “poverello” del tipo descriptivo y sintético, incluyendo las referencias a aquellas imágenes desaparecidas de las que tenemos noticias pero carecemos de información acerca de su planteamiento iconográfico. Debemos comenzar señalando que la plasmación de la imagen de San Francisco en las tierras del Alto Guadalquivir debió ser muy temprana, coetánea al establecimiento de la orden franciscana en las ciudades de Baeza, Úbeda y Jaén durante los siglos XIII y XIV –en algunos casos justo tras la incorporación de estas ciudades a la Corona de Castilla y al Cristianismo–, por lo que a las figuraciones –escasas– de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño que conservamos del momento se añadiría también la del santo de

⁴⁵⁵ LM

Asís. Estas se materializarían en sus iglesias conventuales –siguiendo las prescripciones del capítulo general de Narbona (1260)– y participarían con toda seguridad de la tipología y la iconografía que encontramos en las tablas con la imagen oficial del santo en Italia. Las *razzias* bajomedievales, en especial la de 1369 que como sabemos tuvo una incidencia tan dañina en los conventos seráficos de las tres ciudades, conllevarían la destrucción de estas piezas, por lo que las primeras imágenes de San Francisco de las que tenemos noticia a través de las crónicas –por otra parte también desaparecidas por los cambios estéticos y diversos expolios– serían realizadas después de esa fecha *post quem* y muy especialmente a lo largo del siglo XV, cuando además nacen nuevas fundaciones franciscanas de frailes en Santisteban del Puerto y Beas de Segura y de monjas en Baeza y Úbeda.

Así, la *Chronica* de Torres menciona la existencia en la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara de Jaén de varias “*imágenes marauillosas de madera*” y entre ellas una de San Francisco de Asís, “*à quien oy lleuan à los enfermos de la Ciudad, y dà salud à muchos Dios N. S. por su intercessión*”; siguiendo este relato, la talla se remontaría a los tiempos fundacionales del cenobio, pues menciona seguidamente la milagrosa liberación de dos monjas raptadas en la *razzia* nazarí de 1298, que después de varios años de cautiverio “*acordandose vna noche de su santo Monasterio, se encomendaron muy de veras à la Imagen de su Padre, y N. S. Francisco*” y a la mañana siguiente aparecerían en la clausura jienense con su ropas moriscas⁴⁵⁶. Resulta difícil sostener una cronología tan antigua, teniendo en cuenta tanto el saqueo de los templos de la capital en la *razzia* de 1368 como el monopolio de las iconografías de Cristo Crucificado y de la Virgen con el Niño en la escultura exenta del siglo XIII. La imagen del santo no puede faltar, a veces aureolada del prestigio de lo milagroso, como sucede en Santa Ana de Andújar⁴⁵⁷.

Muy llamativa es la mención que hace Laín y Roxas acerca de una “*antiquísima pintura del santo fundador con la primitiva forma del hábito de color azul*”⁴⁵⁸ en el arco de San Francisco de Úbeda –la puerta de la muralla inmediata al convento franciscano de la ciudad–. Como excepcionalidad iconográfica derivada de su temprana factura, el cronista franciscano insiste en el color azul de su indumentaria, argumentando que era el tinte usado antes del generalato de San Buenaventura, y que es el mismo que se veía en otras

⁴⁵⁶ Torres (1683): 410.

⁴⁵⁷ Torres (1683): 114.

⁴⁵⁸ Laín y Roxas (2012): 562.

representaciones antiguas como el primitivo retablo de Santa Clara de Jaén. Tampoco podemos mantener esta vinculación que Laín y Roxas establece entre el hábito azul y los primeros años del movimiento franciscano, pues la precariedad inicial y el vigor del primer compromiso de San Francisco y sus compañeros con la pobreza no daban lugar a tintes ni ningún otro tipo de refinamiento en la vestimenta. Las primeras Reglas exigían pobreza y modestia en los hábitos, pero no prescribían nada en relación al color; tan sólo se deduce de la advertencia establecida en la *Regla segunda* de que los frailes no debían juzgar peyorativamente a quienes “*visten ropas suaves y de colores*” que la coloración de su indumentaria era la natural de la fibra empleada, es decir, un gris indefinido y heterogéneo derivado del uso arbitrario de lanas negras y blancas sin tintar. Ese fue el aspecto del primer hábito usado por San Francisco y sus compañeros, el mismo que se deduce de varias fuentes documentales coetáneas⁴⁵⁹ y el mismo que prescribirán las Constituciones de Narbona (1260) exigiendo túnicas “*ni del todo negras, ni del todo blancas*”. Un color ceniciento, simbólicamente vinculado a la penitencia, impreciso en la tonalidad y que sólo en la segunda mitad del siglo XIX se transformará normativamente en marrón, probablemente como derivación del testimonio del “poverello” recogido en el *Espejo de Perfección* en el que expresa su predilección por la alondra, ave que “*tiene un capucho como los religiosos y es un pájaro humilde (...). Su ropaje, o sea las plumas, tiene el color de la tierra, y ella da ejemplo a los religiosos de que no hay que tener ropa delicada o de colores, sino modesta en el precio y el color, igual que la tierra, que es el elemento más vulgar*”⁴⁶⁰.

En cambio, sí que existe un momento –muy posterior a los inicios de la orden– en el que sí se usó el tinte azul para los hábitos franciscanos, que fue el de la evangelización de Nueva España; y también derivado de la propia precariedad de los tiempos y del signo de pobreza de la orden. Motolonía señala que los misioneros de la orden “*Ropa apenas tenían otra que la que llevaban puesta, y como no encontraban allí sayal ni lana para remendar la que trajeron de España, que se iba cayendo a pedazos, acudieron al expediente de pedir a las indias que les deshiciesen los hábitos viejos, cardasen e hilasen la lana, y tejieran otros*

⁴⁵⁹ Gálvez Pacheco (<http://www.fratfrancesco.org/esp/signos/habito.htm>) señala el “pañó ceniciento” que trajo Jacoba di Settesoli al Francisco en su lecho de muerte, las “túnicas grises” que según la Crónica de Roger de Wendover (muerto en 1236) vestían los Frailes Menores o la compra que hace la corona de Inglaterra en 1233 de paño “griseng” para donarlo a la orden.

⁴⁶⁰ Espejo de perfección. GUERRA

nuevos, que tiñieron (sic) de azul por ser el tinte más común que había entre los indios”⁴⁶¹. Parece que este uso circunstancial del azul –por otro lado tan simbólicamente unido a la gran devoción mariana seráfica, la Inmaculada Concepción– pasó a la iconografía hispanoamericana de la orden en los siglos XVIII y XIX. Por tanto existe la posibilidad de que este arcaico *San Francisco* de la muralla de Úbeda no lo fuera en realidad tanto y derivara del conocimiento de este uso americano, o que el color de su hábito fuera fruto de una restauración posterior o sencillamente de una alteración cromática de sus pigmentos, más que probable en una obra expuesta a la intemperie.

La única aproximación –indirecta– a estas antiguas y venerables imágenes la tenemos en un pequeño cobre de la **Catedral de Jaén**, integrante de la Exposición Permanente de Arte Sacro, que representa a **San Francisco de Asís**. Pieza del siglo XVII, su pequeño formato y su soporte nos lo señalan como una obra destinada a la piedad particular, probablemente de algún miembro de la curia jienense. Efigia al santo de medio cuerpo, con la capucha triangular –el tipo primitivo que reclamaban los capuchinos– cubriendo su cabeza, aureolada por la luz que lo recorta sobre un fondo oscuro y neutro; el santo, hierático y dirigiendo una mirada intensa al devoto, sostiene un libro con la mano izquierda y levanta la derecha en actitud de bendecir, permitiendo que se vea tanto la llaga en la palma de la mano como la del costado, a través de un breve desgarrón del hábito, cuyo cíngulo se observa en la parte inferior. Toda una intensa *Andachtsbild* que se sustrae al planteamiento trentino de la figuración del santo para decantarse por una opción mucho más primitiva, propia del Duecento italiano, aún adaptada al lenguaje figurativo –tratamiento del volumen, claroscuro– propio del Barroco, y que trasforma la linealidad de la factura medieval en un rostro cargado de arrugas.

Este *revival* de la iconografía medieval en un momento de eclosión y éxito de propuestas propias en la figuración de San Francisco obedece a una intencionalidad de plasmar una *vera effigies* siguiendo el referente de las primeras representaciones del santo conservadas en Italia y elaborada si bien no en vida del santo –desestimada al respecto por ejemplo la obra de Margaritone de Arezzo como coétanea de San Francisco⁴⁶²– sí en una época inmediatamente posterior a él.

⁴⁶¹ Iraburu: 49. Guerra

⁴⁶² Pacheco (1990): 697.



Anónimo, *San Francisco de Asís* (vera effigies), siglo XVII.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro.



Margaritone de Arezzo, *San Francisco de Asís*, ca. 1270.
Roma, Museos Vaticanos (Fotografía: www.medievalhistories.com).



Jacques Callot, *Vera SS. Francisci Effigies*, ca. 1620 (Fotografía: The Trustees of the British Museum)
/ Anónimo español o boloñés, *Vera S. Francisci Effigies*, siglo XVII.
Comercio de arte (Fotografía: Leon Wiltinsky Alte Kunst, Viena).

En este sentido, la pintura forma parte del interés trentino por las imágenes más antiguas y venerables de la tradición cristiana, alimentado por dos factores básicos: la reivindicación de la tradición figurativa de la Iglesia y de su secular culto a las imágenes, frontalmente atacados por el Protestantismo, y el “rigor arqueológico” en la plasmación de los personajes sagrados, que movería al estudio y fidelidad no sólo de los textos y tradiciones más antiguos y reconocidos por su veracidad, sino a las propias figuraciones cuya venerable arcaísmo convertía, según la mentalidad del momento, en especialmente fieles al original y por ende meritorias de devoción, además de respaldadas por una prolongada veneración. Un interés que difundió iconos marianos considerados manufactos por el propio San Lucas, como la *Salus Populi Romani* de la basílica de Santa María la Mayor de Roma, o la florentina *Annunziazione* de la Santissima Annunziata, cuyas demandadas copias se conseguían sólo con el permiso de los Grandes Duques de Toscana, llegando una de ellas a la corte de Felipe II y siendo reproducida décadas después por Sebastián Martínez para la Catedral de Jaén. Por tanto, este *San Francisco* de la Catedral de Jaén plantea una *vera effigies* del santo basada en la fisonomía aportada por las tablas de altar italianas nacidas con la primera difusión del franciscanismo, partiendo con toda seguridad de una estampa de Jacques Callot (ca. 1620) que se difundía como verdadero retrato del santo y que a su vez se inspira en estos prototipos trecentistas, muy probablemente en Margaritone de Arezzo, cuyas diferentes versiones de San Francisco – de mediados del siglo XIII pero consideradas en su momento como coetáneas del santo– gozaron de bastante popularidad⁴⁶³.

Señalada la ausencia de imágenes medievales, la figuración descriptiva de San Francisco en nuestra actual provincia es toda posterior al siglo XVI, insertándose en variados contextos y respondiendo a orígenes diversos, más allá de los conventos y monasterios de los franciscanos. Agrupándolas por tipologías iconográficas, comenzaremos por aquellas en las que la ostensión de los estigmas es la clave que describe al “poverello”.

En la portada de la *capilla de San Miguel Arcángel o de los Arcedianos* de la Catedral de Baeza encontramos una de estas imágenes de San Francisco. Esta capilla funeraria fue mandada construir hacia 1560 por Diego Lucas de Córdoba y Francisco de Herrera, canónigos descendientes de conversos y, por ese motivo, tenazmente opuestos al estatuto

⁴⁶³ Carmona Muela (2008): 155.

de limpieza de sangre que el Cabildo catedralicio pretendía imponer⁴⁶⁴; circunstancia vital que afecta al programa iconográfico aquí desarrollado. Su diseño arquitectónico se viene relacionando tanto con Andrés de Vandelvira como con Ginés Martínez de Aranda. La factura de la ornamentación escultórica se atribuye a Luis de Aguilar⁴⁶⁵, que sería el autor del retablo de la capilla, concertado en 1563 y cuyas condiciones dictó Vandelvira; su programa iconográfico insiste en lo veterotestamentario, al incluir las escenas de la serpiente izada y del maná como prefiguraciones de la Eucarístia, o a los profetas junto a los apóstoles.

La portada, estructurada como el clásico arco de triunfo, aloja una serie de imágenes de santos y virtudes y relieves con escenas de la vida de Cristo que transmiten un mensaje alegórico en torno a la muerte reforzado por inscripciones del Antiguo Testamento veterotestamentarias alusivas a la fugacidad de la vida. Una de estas imágenes es la de San Francisco de Asís, en la hornacina superior de la pilastra lateral derecha de la portada, haciendo *pendant* con el apóstol Santiago vestido de peregrino y acompañado de los santos Pedro y Pablo. La figuración del “*poverello*”, en pie, es de canon robusto; se representa imberbe, siguiendo la tradición medieval, y mostrando las palmas de las manos para que se vean los estigmas. Muy estática y adaptada al marco de la hornacina que ocupa, sólo un ligero *contrapposto* anima la imagen.

La inserción de San Francisco emparejado con Santiago obedece principalmente a los nombres de los dos canónigos fundadores, Francisco y Diego; pero a su vez, la presencia del “*poverello*” asume otros valores en el contexto de esta capilla. En primer lugar, se trata de un destacado abogado en el trance de la muerte e intercesor por las ánimas del Purgatorio, de lo más adecuado en un espacio funerario como éste. Igualmente, San Francisco es un gran devoto del arcángel San Miguel —el titular de la capilla—, quien a su vez es el *psicopompos* y el encargado del pesaje de las almas de los difuntos en la tradición cristiana; también lo es del apóstol Santiago, a cuyo sepulcro compostelano peregrinó. Y finalmente, el santo de Asís destaca como representante de un monacato comprometido con el amor de Dios y a la pobreza, el modelo más destacado de la *Humildad* que es la virtud que ocupa la clave del intradós de la capilla.

⁴⁶⁴ Martínez Rojas (2010): 286.

⁴⁶⁵ Domínguez Cubero (1995): 187.



Atribuido a Luis de Aguilar, *San Francisco de Asís*, ca. 1560.
Baeza, Catedral, capilla de San Miguel o de los Arcedianos.

Un monacato opuesto al denunciado en la erasmista sentencia del “*monachatus non est pietas*” que se aprecia en la escena de las *Tentaciones de Cristo* en el interior de la capilla. En ella, el demonio vestido de fraile intenta tentar a Cristo; con ella los canónigos fundadores pretenderían hacer “*un alegato de la pureza de la fe de los llamados cristianos nuevos frente a la esclerotización religiosa de los cristianos viejos*”⁴⁶⁶, en respuesta al estatuto de limpieza de sangre que les afectaba por su ascendencia conversa. Y es que, a pesar de la homogeneidad del pensamiento religioso en la España del siglo XVI, la institución monástica no dejaba de ser vista críticamente por personas de diversa extracción y origen social, y no sólo por los conversos, que en algunas órdenes –entre ella la franciscana– eran rechazados frente a miembros de dudosa vocación pero considerados cristianos viejos. Testimonio de un momento en que “La cogulla no es tanto el signo de una vocación espiritual como el uniforme de una condición social, de una de las diversas vías que se abrían a los españoles del siglo XVI deseosos de hacer carrera: “Iglesia, mar, o casa real”, o sea, el hábito, América, o servir al rey”⁴⁶⁷.

Poco anterior a la realización de la portada de la capilla de los Arcedianos baezana es la ejecución de la sillería de coro de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, acometida entre 1556 y 1561 por el entallador ubetense Blas Briño siguiendo las condiciones redactadas por Andrés de Vandelvira, pues Briño no sabía leer, lo que ha hecho plantear el grado de influencia que el maestro de Alcaraz pudo tener en su realización⁴⁶⁸; en cualquier caso, su repertorio hagiográfico dispuesto en hornacinas aveneradas sigue el magisterio –como la posterior sillería de la capilla del Hospital de Santiago, también de Briño– del coro de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares. Campos Ruiz, que vio completa la sillería antes de las mutilaciones que sufrió el conjunto en la Guerra Civil, señalaba su “extraordinaria belleza” e enumeraba los “Doctores, Pontífices, confesores, mártires, vírgenes y arcángeles” que figuraban tallados en bajorrelieve en sus respaldos. Uno de ellos, hoy depositado en la Casa de Pilatos de Sevilla, es “San Francisco, confesor”⁴⁶⁹. Imprescindible por su ya conocido protagonismo en el santoral, el “poverello” tenía además en la rica capilla ubetense un destacado lugar de veneración, pues entre el conjunto de

⁴⁶⁶ Martínez Rojas (2010): 289.

⁴⁶⁷ Pérez (2015): 152.

⁴⁶⁸ Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna (2004): 36.

⁴⁶⁹ Campos Ruiz (1915): 270.

reliquias que lograron reunir Francisco de los Cobos y sus descendientes figuraba un colmillo de San Francisco, considerada la única falta a su cuerpo venerado en Asís⁴⁷⁰.



Blas Briño, *San Francisco de Asís* (de la sillería de coro de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda), 1556-1561. Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Casa de Pilatos.

⁴⁷⁰ Torres (1683):

Identificado por una cartela a los pies, el santo deja ver sus pies descalzos; extiende en señal de devoción su mano izquierda –subrayando el *contrapposto* figurativo– a la vez que sostiene con la derecha una cruz, a la que dirige una ferviente mirada inclinando la cabeza. No faltan los preceptivos estigmas, en esta pieza atributos esenciales y definitorios de la iconografía del santo, incluido el del pecho que se deja ver a través de un rasgón del hábito y que se enfatiza al ser señalado por el santo. Observamos que se representan “como clavos de la misma carne dura, cuyas cabezas eran redondas”⁴⁷¹, siguiendo una tradición figurativa infrecuente a pesar de fundarse en la *Legenda Maior* y que es la opción que sistematizará Francisco Pacheco en sus conocidas prescripciones iconográficas. El rostro, de rasgos maduros, es imberbe, siguiendo la tradición plástica previa a la Contrarreforma. La severidad del hábito seráfico se rompe en este caso por el abundante plegado que, a la manera de los paños mojados, se suma al dinamismo que emana del ritmo curvilíneo de la figura, resultando en conjunto de gran calidad estética a pesar de la notable desproporción y abultamiento de la cabeza y extremidades del santo.

Como novedad con respecto a la figuración del San Francisco estigmatizado encontramos el protagonismo de la cruz que porta en las manos como objeto de su devoción; en este sentido, la tabla que nos ocupa enlaza la iconografía descriptiva del “poverello” en la que los estigmas –o su impresión– son el elemento principal a la opción plástica contrarreformista en la que la experiencia devota y extática de San Francisco con el Crucifijo en sus manos define al santo; definiendo en ambos casos la misma idea del *Alter Christus*.

Entre 1612 y 1614 realiza Sebastián de Solís el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación en Cambil, aunque las labores de policromía y dorado no se efectuarían hasta 1670, por parte de Juan de Almazán y Tomás de Leiva Navarrete. En el ático, flanqueando la escena del Calvario, aparecen las imágenes de quien presumimos es San Pedro –carece de atributos al tener mutilada la mano derecha, portando en la izquierda– y de San Francisco. El santo de Asís está efigiado en pie, con las manos abiertas en posición orante, lo que permite que las llagas de las palmas de las manos sean visibles; igualmente, un jirón en el hábito nos desvela la herida del costado. El rico estofado del sayal franciscano pertenece a la intervención del último tercio del Seiscientos.

⁴⁷¹ Pacheco (1990): 700.



Sebastián de Solís, *San Francisco de Asís*, ca. 1612-1614.
Cambil, iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, retablo mayor.

En cuanto al rostro, participa de las características formales de la producción de Solís – aún afilando la clásica morfología cuadrada de las facciones solinianas, como corresponde a la cronología avanzada de este retablo de su obra–, presentando una expresión extática que une el carácter descriptivo de esta figuración con la dimensión narrativa del episodio de la Estigmatización. Parece tener como referencia la imagen de San Francisco que aparece en la estampa *Institvti seraphici celeberrimi sectatores* de Philipe Galle (1587), igualmente abriendo sus brazos y mostrando las llagas. Aunque resulte inusual este emparejamiento del apóstol San Pedro con el santo de Asís en el retablo de Cambil, no carece de fundamento. Así, San Francisco, apoyo fundamental de la iglesia de Pedro –tal y como lo identifica la tradición del sueño del papa Honorio III– muestra los estigmas que lo identifican como “*alter Christus*”, en claro paralelismo con el Cristo Crucificado al que flanquea y cuyas mismas llagas nos ofrece a la contemplación, componiendo de esta forma con la escena del Calvario una suerte de diálogo que actualizaría la escena de la Estigmatización, enfrentando el

Calvario con el Alverna. Un paralelismo que también relaciona al “poverello” con el Príncipe de los Apóstoles y primer vicario de Cristo, que también sufrió el martirio de la cruz.



Phllippe Galle, *San Francisco de Asís*, detalle de *Institvti seraphici...*, 1587 (Fotografía: Biblioteca Nacional de España) / Sebastián de Solís, *San Francisco de Asís*, ca. 1612-1614. Cambil, iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, retablo mayor.

Si atendemos al licenciado Escudero de la Torre, otra efigie de San Francisco de Asís fue realizada por el maestro giennense para Villacarrillo, pues en su crónica de las fiestas celebradas con motivo de la canonización de San Pedro de Alcántara (1669) señala que se levantó en el presbiterio de la iglesia conventual del Santo Cristo de la Vera Cruz un altar presidido por la imagen del “poverello”, hechura “*de mano del celebrado Solis y lo mejor*

*que salió de su primoroso taller*⁴⁷² Carecemos de testimonios gráficos de la imagen e incluso desconocemos no sólo la opción iconográfica que presentaba sino también la veracidad de la afirmación de Escudero, pero su testimonio manifiesta de forma elocuente el prestigio que mantenía Sebastián de Solís décadas después de su muerte, cuando su estética manierista había sido rotundamente reemplazada por el pleno barroco irradiado desde el entorno de los Mora en Granada y cuyas producciones llegaron a Villacarrillo y aún al convento de franciscanos. Siendo obra de Solís era por tanto forzosamente anterior a la fundación del convento de alcantarinos, acaecida en 1668, por lo que formaría parte del preexistente santuario en que se daba culto al venerado Santo Cristo, lo que no es de extrañar no sólo por la arraigada devoción hacia el santo de Asís sino por su estrecha vinculación con la advocación de la Vera Cruz que tenía la venerada imagen del Crucificado. Su factura bien puede estar relacionada con la reconstrucción de la cabecera del Santuario⁴⁷³ realizada entre 1612 y 1628 –y coetánea de la realización del retablo de Cambil– momento en que los vínculos de la Vera Cruz con la orden franciscana estaban patentes en la villa, pues el concejo solicitaba en 1626 la fundación de convento seráfico en el templo del Santo Cristo.

Formando parte del conjunto del camarín del **santuario del Santísimo Cristo del Llano en Baños de la Encina**, localizamos otra figuración de **San Francisco de Asís** mostrando los estigmas. Fechado en 1744 y emparentado con realizaciones coetáneas de Priego y Lucena, el camarín de Baños es la más célebre realización de la ornamentación barroca de estucos en la provincia de Jaén. La dinámica y profusa decoración del conjunto, que llega a anular sus líneas estructurales, oculta también su repertorio iconográfico, basado en santos y personajes sagrados que participan de la Gloria celestial que este camarín pretende crear. Mientras que apóstoles y ángeles forman parte de los muros, en el anillo mixtilíneo de la cornisa que da comienzo a la bóveda del camarín observamos varias figuraciones en busto. Comenzando por el eje sobre la ventana del fondo, se distribuyen las tres personas de la Santísima Trinidad, San José, un posible San Juan Bautista, San Antonio de Padua, Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Asís, un busto femenino que identificamos como la Dolorosa, y la Inmaculada Concepción; de esta forma, los tres santos monásticos quedan sobre el vano que comunica el camarín con el templo.

⁴⁷² Escudero de la Torre (1669): 5.

⁴⁷³ Escudero de la Torre (1669): 131.



Anónimo, bóveda del camarín del Santísimo Cristo del Llano y detalle con la imagen de *San Francisco de Asís*, ca. 1744.

Baños de la Encina, santuario del Santísimo Cristo del Llano.

A diferencia de las figuraciones de los muros, el exiguo espacio disponible y su ubicación a gran altura obliga a que las que encontramos en el anillo sean bustos, asentados sobre peanas de nubes que redundan en el significado apoteósico de este espacio. Se trata en todo caso de piezas de factura poco refinada y cierto sabor popular; la preocupación básica en este conjunto es la de crear la mencionada ambientación y no la de detenerse en el detalle. La imagen de San Francisco lo presenta barbado, abriendo los brazos y mostrando los estigmas en las palmas de las manos; al igual que el del pecho, visible a través del clásico desgarrón en el hábito, pero muy disimulado por la policromía que cubre la indumentaria franciscana. La economización del espacio obliga a esta figuración tan sintética, que por otro lado adquiere un valor de verdadera Estigmatización si tenemos en cuenta la iconografía de la imagen venerada en el camarín, un Cristo Crucificado.

Por otro lado, destaca la continuidad entre el programa iconográfico del camarín y el desarrollado en el retablo pictórico que lo enmarca; pieza coetánea al camarín pero de la que sólo se conservan las pinturas del ático, representando a la *Santísima Trinidad*, la *Estigmatización de San Francisco* y la *Transverberación de Santa Teresa*, ya que el resto de las piezas que lo integran son como veíamos de la década de 1960 y responden a un discurso iconográfico ideado en su momento. La presencia en retablo y camarín de la Trinidad, San Francisco y Santa Teresa nos induce a plantear la hipótesis de que las pinturas desaparecidas en 1936 plasmaran la misma iconografía presente en el anillo de la bóveda del camarín.

Propia de la sensibilidad contrarreformista es la figuración de San Francisco en interacción con el Crucifijo. Si bien la cruz siempre había sido un atributo iconográfico propio del santo, la novedad del momento es la relación del santo con el Cristo crucificado, al que dirige sus afectos, planteándonos una figuración del “poverello” como penitente. Figuración polivalente, válida para cualquier imagen de santo penitente ante la cruz –valga el ejemplo del anónimo *San Diego de Alcalá* de San Zoilo de Antequera (1590)–. Además, es evidente la dimensión simbólica de la atención de San Francisco hacia el Crucifijo como verdadero espejo del *Alter Christus*; el atributo de la vanidad se ha convertido en el de la entrega y la redención.

Precede a esta figuración trentina de San Francisco con el Crucifijo la que efigia al santo de Asís portando la cruz desnuda y el libro –alusivo al Evangelio– que ya veíamos es uno de sus primeros atributos iconográficos.



Juan Ramírez, retablo mayor de Santo Domingo de Silos, ca. 1510 (destruido).
Alcalá la Real, iglesia de Santo Domingo de Silos (Fotografía: CEP Jaén, 2003).

Ésta fue la representación clásica de San Francisco durante gran parte de la Edad Media y así la encontrábamos en el destruido retablo mayor de la **iglesia de Santo Domingo de Silos**

en **Alcalá la Real**, sin duda una *“hermosa joya del arte pictórico español”*, en palabras de Enrique Romero de Torres. Se trataba de un conjunto que fue varias veces reformado⁴⁷⁴ hasta ser definitivamente desmembrado en la Guerra Civil, desapareciendo la mayoría de de sus pinturas y pasando las conservadas a otros templos de Alcalá –como el *Santo Domingo de Silos* hoy en las Angustias– o al comercio de arte. En torno a la figuración del abad titular del templo se reunían diversas tablas con escenas de la infancia de Cristo, apóstoles, martirios de santos y *Santo Domingo de Guzmán* y **San Francisco de Asís**, precisamente flanqueando a *Santo Domingo de Silos*. El retablo ya existía en 1510 y en un inventario de 1586 se menciona a los dos fundadores de las grandes órdenes mendiantes, por lo que hemos de pensar que pertenecían al núcleo original de la obra, realizado por el granadino Juan Ramírez. En la fotografía de que disponemos se adivina la figura rotunda –de nitidez escultórica– del “poverello” portando enhiesto un crucifijo en la mano derecha y un libro bajo el brazo izquierdo. Su hábito delinea uno plegado en líneas verticales paralelas que recuerda el tratamiento del mencionado *Santo Domingo de Silos*, afortunadamente conservado. Se recorta la imagen sobre un damasco dorado a modo de dosel, mientras que el suelo presenta un pavimento que permite desarrollar una cierta profundidad espacial, adivinando una estética renaciente que se combina con la factura goticista de ascendencia centroeuropea que manifiestan las imágenes.

Formando parte del programa pictórico de la sacristía del **Hospital de Santiago de Úbeda** nos encontramos una figuración de **San Francisco de Asís** que presenta al santo arrodillado y sosteniendo una cruz desnuda en sus manos orantes. Recortado sobre una luminosa mandorla, iconográficamente responde a la tradición pretridentina; como se advierte en el rostro imberbe y en el limitado protagonismo de la cruz, mero símbolo parlante, al igual que las llagas. El intercambio de miradas que establece San Francisco con la vecina imagen de San Agustín ha sido interpretado por Montes Bardo como un manifiesto de la *“interrelación existente entre sus formas de vida religiosa y las corrientes escolásticas que representan”*⁴⁷⁵. Aunque este San Francisco participa de la tradición figurativa pretridentina y el programa iconográfico en el que se integra cuenta con elementos heredados de la cultura humanista practicada en Úbeda a lo largo de su esplendoroso siglo XVI, el discurso es ya abiertamente trentino.

⁴⁷⁴ CEP (2003): 18-24.

⁴⁷⁵ Montes Bardo (1995): 87.



Atribuido a Pedro de Raxis, *San Francisco de Asís*, ca. 1575.
Úbeda, Hospital de Santiago, sacristía.

Como señala Montes Bardo, su inspiración parte *“del pensamiento eclesiástico tradicional fundamentado en la Escritura, la Patrística, la tradición cristiana medieval y la fijación dogmática de Trento, a los que se añaden las reflexiones de la ascética de todos los tiempos”*⁴⁷⁶. Así, ocupando las albanegas de los arcos que jalonan los muros –plantados para acoger las cajoneras de este vestuario sacro– nos encontramos una serie de santos monásticos –San Benito de Nursia y San Antonio Abad como representantes del monacato altomedieval, y San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán como paradigmas del monaquismo mendicante de la Baja Edad Media– y los Padres de la Iglesia, que se completaban con medallones de los Evangelistas en los pilares, hoy desaparecidos. Las figuraciones de las Virtudes Teologales y las iconografías pasionistas del Ecce Homo y de Jesús Nazareno se añaden en los muros de esta sacristía, mientras que la bóveda presentaba una cosmogonía de siete dioses planetarios –hoy prácticamente desaparecida– alusiva a las siete esferas de purificación del alma, según las teorías neoplatónicas⁴⁷⁷.



Atribuido a Pedro de Raxis, *San Francisco de Asís*, detalle, ca. 1575-1585.

Úbeda, Hospital de Santiago, sacristía. / Antonio Sanchez, *Estigmatización de San Francisco de Asís*, detalle, ca. 1577-1579. Jaén, Catedral, capilla de San José.

⁴⁷⁶ Montes Bardo (1995): 92.

⁴⁷⁷ Almansa Moreno (2005): 130.

Delineada con firmeza y elegancia, toda la figuración participa de los presupuestos del Manierismo pictórico en el Alto Guadalquivir, practicado por Pedro de Raxis y su entorno, a quien se viene atribuyendo, junto a Gabriel Rosales, la magna empresa de la epidermis pictórica del monumental Hospital de Santiago, realizada a partir de la fecha *post quem* de la terminación de la arquitectura del edificio en 1575. A falta de documentación, la atribución se funda en la ejecución, a partir de 1585 y por parte de ambos, de la pintura, policromado y estofado del desaparecido retablo mayor de su capilla. En cualquier caso, es sorprendente la similitud de esta figura de San Francisco –en especial en su fisonomía– con la figuración del mismo santo en el retablo de San José de la catedral de Jaén, obra de Antonio Sánchez, y prácticamente coetánea (1577-1579) de las pinturas ubetenses. Unos paralelismos que como poco denotan el manejo de un lenguaje pictórico bastante homogéneo entre los pintores manieristas en el Alto Guadalquivir, y que hacen más complejo el problema de la autoría de los frescos de Úbeda.

Una solución de compromiso entre la tradición figurativa medieval de San Francisco con la cruz y de la iconografía trentina del santo meditando ante el Crucificado la tenemos en un tondo de la *reja de la capilla del Deán Ortega* de la **iglesia de San Nicolás de Bari de Úbeda**. Este **San Francisco de Asís** tiene el especial interés de ser la única figuración franciscana inserta en una de las más afortunadas tipologías artísticas del Renacimiento giennense: la “reja de capilla”, que trasciende su función práctica de cierre de capillas, presbiterios y coros “*creando unos espacios sacros, íntimos y particulares*”⁴⁷⁸ para convertirse en todo un soporte plástico y doctrinal a la manera de un retablo –como ha advertido Domínguez Cubero, principal estudioso del tema, “*en ningún sitio se sintió la posibilidad retablística de la reja como en Jaén y desde luego movido por el famoso maestro rejero Bartolomé*”⁴⁷⁹–. No debió ser el único caso de inclusión de figuraciones relativas al santoral de la orden en la rejería, conociendo tanto el éxito de este tipo de reja doctrinal y la renovación que los cenobios seráficos experimentan en el siglo XVI como la extendida creación de capillas funerarias particulares dentro y fuera de estas iglesias conventuales, que se dotarían de rejas como la que nos ocupa y en las que las devociones propias de los comitentes tendrían un especial protagonismo. Sin embargo, no nos han llegado más que

⁴⁷⁸ Domínguez Cubero (1989): 18.

⁴⁷⁹ Domínguez Cubero (1989): 21.

noticias de estas “rejas franciscanas”, como la que existía en el coro bajo del Real Monasterio de Santa Clara de Jaén, que era “*cosa notable*”⁴⁸⁰.

Ciñéndonos a la capilla del Deán Ortega, nos encontramos ante uno de los mejores ejemplos de capilla funeraria de nuestro Renacimiento, en sintonía con el protagonismo de su fundador en “*la cultura arquitectónica de su momento histórico*”⁴⁸¹: Fernando Ortega y Salido, deán de la catedral de Málaga y capellán del Salvador de Úbeda. Apoyándose en su morfología y en la fecha de fallecimiento del deán se viene ubicando su realización en la década de 1560, responsabilizando de su ejecución a Juan Álvarez de Molina y de su policromía a Antonio de Aquiles, sin descartar una posible intervención de Andrés de Vandelvira en sus trazas, a quien igualmente se atribuye el diseño de la portada de la capilla⁴⁸². Sin embargo, la identificación de las armas heráldicas del centro de la reja como las de Andrés de Ortega-Cabrío Salido y Magaña, sobrino del fundador y su sucesor en el patronato de la capilla, y de su esposa Felipa de Carvajal y Valenzuela⁴⁸³, obligan a retrasar la fecha de ejecución de la pieza a la fecha *post quem* del deceso del deán en 1571, aunque se siguiera un diseño realizado con anterioridad. Una nueva datación que, como veremos, contribuye a explicar la iconografía planteada en la reja.

El eje central del coronamiento de la reja presenta en su eje central la Asunción de la Virgen, advocación titular de la capilla y que presidía su retablo; en este sentido se sigue el planteamiento habitual de este tipo de piezas que adelantan las devociones veneradas en el interior del espacio sacro que acotan⁴⁸⁴. La imagen titular mariana aparece flanqueada por sendas medallas, sostenidas por clásicos *ignudi*, en las que se representan en busto el apóstol San Andrés y San Francisco de Asís. El emparejamiento de ambos santos, materializado en varias ocasiones en las artes plásticas del Quinientos –sendas pinturas de El Greco en el Museo Nacional del Prado de Madrid y de Bonifacio Veneciano en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁴⁸⁵– y apoyado en claves como la ejemplaridad del martirio de San Andrés para los franciscanos –que se llamaban a sí mismos *hermanos de la cruz*– tiene en esta ocasión un fundamento más prosaico como es el del patronímico del

⁴⁸⁰ Torres (1683): 409.

⁴⁸¹ Moreno Mendoza (1993): 52.

⁴⁸² Domínguez Cubero (1999): 267-271.

⁴⁸³ Barranco Delgado (2001): 305.

⁴⁸⁴ Domínguez Cubero (1999): 18-22.

⁴⁸⁵ Montes Bardo (1998): 254.

comitente de la reja y sucesor en el patronato de la capilla, el mencionado Andrés de Ortega-Cabrío.



Juan Álvarez de Molina, *San Francisco de Asís*, década de 1570.
Úbeda, iglesia de San Nicolás de Bari, capilla del Deán Ortega.

No contamos con una base tan evidente para justificar la presencia de San Francisco, más allá de la extendida devoción que despertaba el “poverello” y a la que no debía ser ajeno ni el patrocinador de la reja ni el fundador de la capilla, capellán mayor del Salvador – en donde hemos señalado la incidencia del culto al “poverello”–. En esta figuración el santo de Asís, barbado, aparece cruzando los brazos, en actitud de piadosa veneración de la Cruz y constituyendo todo un precedente de la figuración barroca; en una de sus manos se advierte un estigma que ha perdido su cromatismo rojo original. Barbado, la cabeza de San Francisco se cubre con la capucha triangular propia de los capuchinos, en lo que podemos interpretar como una apelación de rigor “arqueológico” a la indumentaria de los tiempos fundacionales de la orden franciscana, tal y como lo reclamaba entre otros Francisco Pacheco. A falta de más datos sobre la trayectoria tanto del difunto deán como de don Andrés de Ortega-Cabrío, no podemos afirmar una simpatía del patrocinador de la reja hacia el movimiento capuchino, que Felipe II había vetado en Castilla para proteger los intereses de los franciscanos observantes; en cualquier caso, la fidelidad que se atribuía al hábito de los capuchinos explica su difusión en la iconografía franciscana, como testimonia una pintura de “San Francisco capuchino” procedente del legado de Sirviente de Cárdenas y vendida “en treinta y seis reales”⁴⁸⁶ por la fábrica de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar.

El abovedamiento del crucero de la **Catedral de Baeza** ofrece otra figuración de **San Francisco de Asís**. Esta cubierta, acompañada de una inscripción epigráfica que nos aporta la fecha de 1593, supone la culminación de las obras de reconstrucción de la iglesia mayor baezana, dirigidas desde 1584 por Juan Bautista de Villalpando y Alonso Barba, quienes sustituyen a Francisco del Castillo el Mozo, al frente de los trabajos desde mediada la década de 1570. Se trata de una bóveda vaída, de pronunciadas pechinas para compatibilizar la forma rectangular del tramo a cubrir y el círculo de la media naranja, en la que se distribuye un conciso programa iconográfico que combina el relieve escultórico y la pintura. Así, en el anillo de la media naranja se suceden ocho tondos pictóricos que presentan a Dios Padre, San Andrés Apóstol –patrón de Baeza–, San Pedro y San Pablo y los cuatro Padres de la Iglesia de Occidente. Escultóricas son en cambio las representaciones de las pechinas, figurando los cuatro Evangelistas y dos medallones en los que vemos a la Virgen con el Niño y a San Francisco de Asís. Además de en las figuraciones hagiográficas de la media naranja, la pintura es empleada para imitar mármoles, siguiendo un recurso plástico que vemos en

⁴⁸⁶Domínguez Cubero (): 396. BIEG 153 tomo I. GUERRA

obras coetáneas como los frescos del Hospital de Santiago de Úbeda y de la iglesia de Villacarrillo, lo que junto a rasgos estilísticos y compositivos comunes fundarían su atribución a Pedro de Raxis, al menos en la parte pictórica⁴⁸⁷.



Anónimo, *San Francisco de Asís*, 1593.
Baeza, Catedral.

Sin embargo, el *San Francisco* que nos ocupa forma parte de la ornamentación en relieve del conjunto, para el que no tenemos atribución, pero que nos permite recordar la prolija actividad de la escultura en piedra generada en Baeza en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII. Baste recordar la *Natividad de la Virgen* de la fachada principal – asignada sin fundamento documental al jesuita baezano Jerónimo de Prado –, referente para los relieves en las sobrepuertas de varias portadas eclesiásticas en la ciudad realizadas en el periodo –La Magdalena, San Francisco, La Encarnación o San Ignacio, ésta última de Juan de Vera, autor del sepulcro del canónigo Fernández de Córdoba en la capilla de San Juan Evangelista de la Universidad.

⁴⁸⁷ Almansa Moreno (2008): 242.

Animada la imagen por su ligero *contrapposto* y por el dinámico plegado del hábito, San Francisco se lleva la mano al pecho, mostrando la llaga del costado, mientras inclina devotamente la cabeza hacia la cruz desnuda que le sirve de objeto de meditación. El rostro del “poverello” está cargado de *pathos*, con un dramatismo que refuerzan las destacadas llagas de las manos. Pensamos que el delineado general de la figura parte de una estampa de Philippe Galle que forma parte de su difundida serie sobre la vida de San Francisco, abierta en Amberes en 1587. Sin embargo, aquí se añade la variante de extender el brazo izquierdo del santo con el que porta la cruz con objeto de enfatizar la devoción pasionista del “poverello”.



Philippe Galle, *San Francisco de Asís*, Amberes, 1587.
(Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

Observamos que la selección iconográfica del conjunto obedece a una premisa tan sencilla y contundente, claramente tridentina, como es la exaltación de la Iglesia de Roma, asociada aquí a la culminación de la iglesia mayor de la ciudad, por otro lado sede episcopal y por tanto directamente jeraquizada bajo la sede pontificia. San Pedro y San Pablo representan a Roma, cuya autoridad, contestada por el protestantismo, se fundamenta en el

magisterio de los Padres de la Iglesia de Occidente; mientras que San Andrés representa a la Iglesia baezana. Los Evangelistas, transmisores de la verdad revelada, acompañan a la Virgen, cuya veneración niega el luteranismo. En este discurso pensamos que San Francisco, que testimonia el valor de la vida monacal –también rechazado por la Reforma– debe ser entendido como un homenaje particular al pastor diocesano, en concreto al obispo Francisco Sarmiento de Mendoza, con quien concluyen las obras de reconstrucción de la Catedral, y a quien se menciona directamente en la epigrafía del conjunto: “ACABOSE ESTA OBRA EL 5 DEL MES DE JULIO. AÑO 1593. SIENDO OBISPO DE JAEN EL ILUSTRISIMO SEÑOR DON FRANCISCO DE SARMIENTO DE MENDOZA Y OBRERO DON FRANCISCO GODOY ALMANSA PRIOR Y RACIONERO DE ESTA IGLESIA”. Alusión con la que también se hace memoria del canónigo encargado de las obras, también de nombre Francisco, e incluso del otro prelado bajo cuyo pontificado se hundió el templo que ahora se restaura (1567) y con el que comenzaron las obras, Francisco Delgado.

Es sobradamente conocido el protagonismo de Pablo de Rojas en la creación de prototipos iconográficos en plena sintonía con la espiritualidad contrarreformista, y la difusión de éstos a través de la fecunda y exitosa producción de Alonso de Mena en el vasto territorio influido en lo plástico por los obradores de Granada –que incuye a nuestra provincia de Jaén–. Uno de ellos es el de San Francisco de Asís con la cruz o el Crucificado en la mano, tal y como lo plantea Rojas en su imagen del retablo mayor del monasterio de Santa Isabel la Real de Granada. Se trata de un exitoso modelo, también empleado en el ámbito sevillano por Martínez Montañés, Juan de Mesa y Francisco Pacheco⁴⁸⁸, y que debió practicarse tempranamente en los obradores de Alcalá la Real –regentados por sus parientes– pues una imagen similar con el Crucifijo en la mano fue contratada por Melchor de Raxis en 1583 con los franciscanos de Baena⁴⁸⁹. Llegada la atonía creativa del Seiscientos, Granada surtiría directamente su producción reemplazando el trabajo autónomo de nuestros talleres locales. Consta al respecto el contrato, a 26 de marzo de 1620, de Alonso de Mena con la comunidad del **convento de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real**, de una imagen de **San Francisco de Asís** “que tenga seis quartas (150 cms. aprox.) y mas la peana todo ello dorado y grabado de la mesma hechura que tiene el San Francisco de

⁴⁸⁸ León Coloma (): 240.

⁴⁸⁹ Gila Medina (1991) pág. 216.

*San Anton desta çiudad de Granada”*⁴⁹⁰. No existen ni la imagen alcalaína ni su modelo granadino, pero es posible aventurar que seguiría la iconografía del Francisco ascético en contemplación de la cruz que sostiene con una mano mientras, en actitud declamatoria, muestra la llaga impresa en la palma de la otra. Así plantea Mena la iconografía del santo en su busto-relicario de la Capilla Real de Granada, pieza de gran calidad y consecuente éxito que Mena utilizó como referencia para sus otras figuraciones del “poverello”⁴⁹¹, tal y como observamos en las imágenes de las parroquias de Cúllar Vega, Dílar y Ogíjares, e iglesia de San Basilio y Museo Diocesano de Córdoba⁴⁹².



Anónimo, *San Francisco de Asís*, siglo XVII; destruido. Linares, iglesia del Convento de San Francisco (Fotografía: Loty) / Anónimo, *San Francisco de Asís*, siglo XVII, destruido. Úbeda, iglesia del Real Monasterio de Santa Clara (Fotografía cedida por José Luis Latorre Bonachera).

⁴⁹⁰ Gila Medina; Gila Medina (1994): 169-171.

⁴⁹¹ Gila Medina (2013): 69-70.

⁴⁹² León Coloma (): 240. GUERRA

La cronología de todas estas piezas en torno a 1630 nos hace pensar que la imagen alcalaína ocuparía un lugar especial como pieza pionera de este tema dentro de la producción de Mena, derivando del mencionado prototipo de Rojas. Ni la relación de Mena con los terceros franciscanos de Alcalá se agota con esta imagen –también realizará el destruido *Señor de la Humildad*– ni aquí se detiene el peso de su propuesta de San Francisco con la Cruz. Sirvan como ejemplo las imágenes, anónimas y probablemente seiscentescas –y por ende anteriores a los retablos mayores dieciochescos que las alojaban– del **Convento de San Francisco de Linares** y del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda**.

Una variante en la forma de sostener la cruz se difunde a partir del siglo XVII, probablemente derivada de prototipos pictóricos; un anónimo dibujo sevillano de la Biblioteca Nacional en Madrid, fechado en el segundo cuarto del siglo XVII, nos sirve como paradigma. También se trata de una tipología polivalente, válida para cualquier figuración hagiográfica en la que se quiera primar el carácter penitente. En ella, ambas manos sostienen con delicadeza el Crucifijo, prácticamente extendido en horizontal, incrementando la intensidad emotiva del tema.

A esta tipología responde el *San Francisco* que preside el retablo del crucero en el lado del Evangelio de la iglesia del monasterio de la Concepción Francisca –vulgo de las Bernardas– en Jaén. Erguido y solemnemente ataviado con el hábito franciscano, el santo adelanta ligeramente el izquierdo mientras extiende ambos brazos para sostener el Crucifijo objeto de su meditación –burdamente restaurado y puesto en relación con el *Cristo de la Expiración* de San Bartolomé de Jaén⁴⁹³, al que dirige una melancólica mirada. Presenta las llagas en las manos, siendo especialmente significativo el pronunciado jirón que se abre en su hábito para mostrar la herida del costado.

La cabeza, bien modelada y centro de la atención del escultor, presenta claras sintonías con la producción de José de Medina, a quien podemos asignar esta pieza. Notables paralelismos en la cabeza con obras de Medina como el *San José* de la catedral de Jaén o el mencionado *Cristo de la Expiración* y que, además de grafismos del maestro, resulta un más que conveniente parecido entre Jesucristo –y su padre putativo– y quien era considerado su espejo.

⁴⁹³ Domínguez Cubero (2008): 387.



Anónimo sevillano, *San Francisco de Asís*, segundo cuarto del siglo XVII.
Madrid, Biblioteca Nacional (Fotografía: Biblioteca Nacional de España).



José de Medina, *San Francisco de Asís*, segundo tercio del siglo XVIII.
Jaén, iglesia del monasterio de la Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.

La semejanza entre ambos era un *topos* de lo más común, como acredita la reedición en Toledo en 1744 de una hagiografía en verso de San Francisco escrita por fray Andrés de

Abreu en 1692 y precisamente titulada *Vida del Seraphin en carne, y vera effigies de Christo San Francisco de Assis*, en cuyo prólogo se describe al “poverello” “*tan parecido al Original, que mirando à mi Abrassado Seraphin, le parece se descubre Christo Nuestro Redemptor*”⁴⁹⁴. Idea en la que ya insistió el poeta baezano Alonso de Bonilla en 1624, cuando exclamaba en referencia a San Francisco, “Que grandeza es de Dios tener criaturas / Que parezca Criador alguna dellas”⁴⁹⁵.



Anónimo, *San Francisco de Asís*, destruido, siglo XVIII. La Guardia de Jaén, iglesia del convento de Santa María Magdalena de la Cruz / Anónimo, *San Francisco de Asís*, destruido, siglo XVIII. Úbeda, capilla del Hospital de Santiago.

De la misma tipología nos parecen sendas imágenes desaparecidas; una en el antiguo retablo mayor de la **iglesia del convento de dominicos de Santa María Magdalena de la Cruz de La Guardia de Jaén** y la otra en la **capilla del Hospital de Santiago de Úbeda**. La primera, probablemente obra dieciochesca –como el retablo que ocupaba– nos interesa por

⁴⁹⁴ Abreu (1744): prólogo sin numerar.

⁴⁹⁵ Bonilla (1624): 92 v.

participar, en un convento dominico, de la costumbre que compartía la Orden de Predicadores con la de Hermanos Menores de colocar en sus altares mayores, emparejadas, las imágenes de sus fundadores, explicitando una buena relación entre ambas religiones –no exenta de tensiones puntuales–. La segunda, considerada “de escaso valor” según Sánchez Cantón, al que cita Cazabán⁴⁹⁶, procedía del desaparecido convento de franciscanos recoletos de San Antonio de Padua⁴⁹⁷, donde también hacía *pendant* con la imagen de Santo Domingo de Guzmán. Con toda seguridad ambas tallas se ubicaban en el retablo mayor de los recoletos de Úbeda, del que sólo sabemos lo que relata Torres en su *Chronica*: “marauilloso por el pulimento del arte, tanto perfil de oro, y rica pintura, lo es mucho mas, por ser todo de piedra singularissima, desde las bassas, y columnas, hasta las cornisas, y pirámides, que lo coronan”⁴⁹⁸.



Anónimo, *San Francisco de Asís*, segunda mitad del siglo XVIII. Jaén, Catedral, capilla del Cristo de la Buena Muerte / Annibale Carracci, *San Francisco de Asís*, 1585
(Fotografía: The Trustees of the British Museum).

Para concluir con las figuraciones de San Francisco abrazado al Crucificado, debemos hacer referencia a un lienzo representando a ***San Francisco de Asís*** existente en la capilla del

⁴⁹⁶ Laínez Alcalá / Cazabán Laguna (1926): 215.

⁴⁹⁷ Ruiz Prieto (1906): 208.

⁴⁹⁸ Torres (1683): 157.

Cristo de la Buena Muerte de la **Catedral de Jaén**. Emplazado a gran altura, parece por el tipo de cromatismo y el dibujo una obra realizada mediado ya el siglo XVIII, cuando la estética academicista empieza a modificar las pautas pictóricas heredadas del Seiscientos. Sin embargo, su iconografía es plenamente barroca: arrodillado y con intensa expresión de ardor ascético, San Francisco aparece como penitente solitario, abrazando a un Cristo Crucificado a la vez que sosteniendo un cráneo, mientras que un libro cerrado completa este “ajuar” penitencial. De hecho, es una composición que sigue de cerca –aún con algunas variantes– una estampa de Annibale Carracci (1585) en la que, precisamente en plena eclosión de la Contrarreforma, se definía el tipo de San Francisco ascético con la Cruz y el cráneo como atributos definitorios.

Pendiente de una restauración que aclare su colorido y contribuya a ponerlo en valor, cuelga en la capilla de San Sebastián de la **Catedral de Jaén** un **San Francisco de Asís** rodeado de toda la panoplia propia del penitente, ejemplar en su descripción del santo como asceta. Su calidad hace que nos planteemos que se trate del *San Francisco “mui bueno”*⁴⁹⁹ que el conde de Maule mencionaba en la catedralicia capilla de San Eufasio, en la que a día de hoy no existe tal figuración. Con esta iconografía, consta la donación a la Catedral jaenera de “una pintura de San Francisco con su marco dorado de dos varas y media de largo y dos varas de ancho” por parte de Tomás de Vera y Manuela de Mata en 1698, quienes señalan que se trataba de una “alhaja del Eminentísimo Sr. Cardenal Sandoval que trujo de Roma”⁵⁰⁰.

Una masa arbolada sirve de fondo al “poverello” arrodillado, emplazado en la completa soledad de la floresta; al fondo, bajo un dramático celaje crepuscular –quizá más tenebroso de la cuenta por la suciedad que presenta el lienzo– se observa una sencilla ermita con un ciprés y una espadaña, que pensamos sintética figuración de la humilde Porciúncula. No acertamos a distinguir si es el tronco de un árbol o una roca, pero frente al santo se observa una superficie en la que a la manera de mesa o altar se distribuyen el cráneo, el libro de meditación y el flagelo. San Francisco, con las manos entrelazadas en ferviente oración y una intensa expresión ascética, dirige su mirada a un breve rompimiento de gloria en el que, sobre una luz dorada, se recorta un Cristo Crucificado, visto desde atrás; a primera vista parece tratarse de una pequeña imagen que sería usada por el santo en sus

⁴⁹⁹ Cruz y Bahamonde (1812): 160.

⁵⁰⁰ Serrano Estrella (2012): 24.

prácticas piadosas –como lo hemos visto en tantas ocasiones– pero el marco glorioso que lo rodea denota que se trata de una visión.

En conjunto, es la clásica figuración de San Francisco como asceta y penitente, siguiendo modelos propios del siglo XVII, como una estampa de Domenico Maria Canuti siguiendo a Guido Reni (1643) en la que también se incluyen dos ángeles; que como proponemos parte en el lienzo que nos ocupa de un episodio de la hagiografía del santo convertido en síntesis de su espiritualidad, aquí presentada bajo la óptica de los postulados trentinos.

En efecto, pensamos que la referencia es un episodio existente en la *Legenda Maior* y determinante y trascendental en la definición de Francisco como ejemplar amante y devoto de la Pasión de Cristo y en su proceso de conversión a la vida religiosa. Según narra San Buenaventura, las primeras inquietudes espirituales del joven Francisco lo empujaron al ascetismo solitario y a la devoción. “Desde entonces buscaba la soledad, amiga de las lágrimas; allí, dedicado por completo a la oración acompañada de gemidos inefables y tras prolongadas e insistentes súplicas, mereció ser escuchado por el Señor. Sucedió, pues, un día en que oraba de este modo, retirado en la soledad, todo absorto en el Señor por su ardiente fervor, que se le apareció Cristo Jesús en la figura de crucificado. A su vista quedó su alma como derretida; y de tal modo se le grabó en lo más íntimo de su corazón la memoria de la pasión de Cristo, que desde aquella hora -siempre que le venía a la mente el recuerdo de Cristo crucificado- a duras penas podía contener exteriormente las lágrimas y los gemidos, según él mismo lo declaró en confianza poco antes de morir. Comprendió con esto el varón de Dios que se le dirigían a él particularmente aquellas palabras del Evangelio: Si quieres venir en pos de mí, niégate a ti mismo, toma tu cruz y sígueme (Mt 16,24)”.

Precisamente es una “M” de Mateo es la letra que encabeza el libro abierto frente a San Francisco, quien entregado expresivamente a la oración –lo que en sintonía con la espiritualidad contrarreformista se subraya incluyendo toda la panoplia del penitente de la época: libro, cráneo y flagelo– asiste a la aparición del Crucificado. Sin embargo, y a pesar de esta indudable fuente textual, el lienzo que nos ocupa no puede ser considerado la plasmación narrativa de ese episodio de la juventud de Francisco: lo delatan el hábito monacal que viste y la ermita del fondo, referencias ambas a la orden religiosa que aún no había fundado cuando sucedió esta visión de Cristo Crucificado.



Anónimo, *San Francisco de Asís*, siglo XVII.
Jaén, Catedral, capilla de San Sebastián (Fotografía: Néstor Prieto Jiménez).



Domenico Maria Canuti (siguiendo a Guido Reni), *San Francisco de Asís*, ca. 1643.
(Fotografía: The Trustees of the British Museum).

Recurriendo de nuevo a la *Legenda Maior*, observamos que una vez narrada la Estigmatización, San Buenaventura realiza un recorrido cronológico por los diversos episodios de la vida de San Francisco en los que aparecen de forma sobrenatural tanto la Cruz como Cristo Crucificado culminándolos en la impresión de las Llagas. De esta forma, la

visión de Cristo Crucificado en su juventud y la impresión de las Llagas serían el alfa y el omega de la conformidad entre San Francisco y el Redentor llagado: “En efecto, la cruz de Cristo, que en los inicios de tu conversión te fue propuesta y que tú asumiste; esa cruz que después a lo largo de tu existencia llevaste continuamente en ti con una vida santísima y la mostraste para ejemplo de los demás, deja entrever con tal claridad y certeza el hecho de haber tú alcanzado finalmente el ápice de la perfección evangélica, que ninguna persona verdaderamente devota puede rechazar esta demostración de la sabiduría cristiana esculpida en el polvo de tu carne”⁵⁰¹. Esta dimensión simbólica es la que a nuestro juicio sirve de argumento al lienzo que nos ocupa y la que nos permite encuadrarlo como imagen sintética de San Francisco como penitente y devoto de la Pasión de Cristo; ofreciéndolo a su vez como paradigma de la espiritualidad trentina.

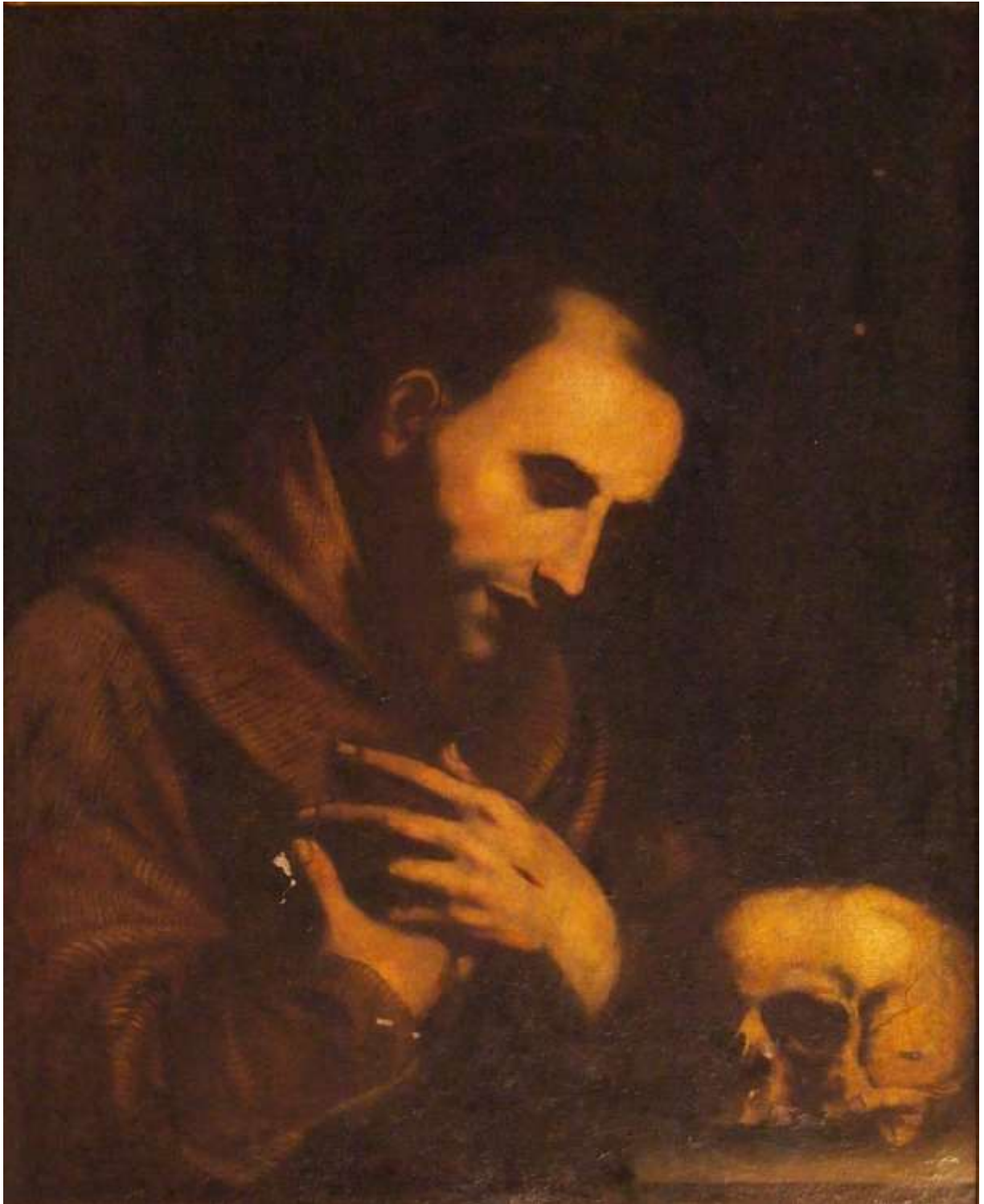
Terminamos el estudio de la iconografía descriptiva de San Francisco con la tipología denominada hamletiana. Tal y como hemos señalado y venimos observando el cráneo constituye uno de los atributos definitorios de la formulación icónica del “poverello” en la Contrarreforma, suponiendo la inclusión de un instrumento de piedad de lo más cotidiano y plenamente adscrito a la espiritualidad e inquietudes del momento. Pero abrimos este apartado para aquellas imágenes del santo que tienen como argumento su meditación ante la muerte y que prescinden de cualquier otro símbolo parlante, como el Crucifijo. De nuevo una figuración polivalente, útil para cualquier santo asceta, pero especialmente oportuna para San Francisco por su novedad a la hora de cantar a la “hermana muerte” sin desesperanza, desesperación ni temor.

Habida cuenta de la inclusión, ya en el último tercio del siglo XVI y por parte de italianos, flamencos y españoles, del cráneo en la figuración de San Francisco, no debe extrañarnos la presencia en 1606, en el legado de pinturas que Antonio Sirviente de Cárdenas –presidente de la Chancillería de Granada– lega a la capilla mayor de Santa María de Andújar, de un “quadro de Sr. S. Franco. con una calabera en las manos”⁵⁰², hoy desaparecido. Teniendo en cuenta que dentro de esa misma donación se encontraba la célebre *Oración en el Huerto* de El Greco que aún permanece en la iglesia mayor de Andújar, resulta de lo más sugerente pensar que se tratara de una obra de el cretense, dada su predilección por este tipo de figuración; pero no deja de ser más que una hipótesis sin fundamentos excesivamente

⁵⁰¹ LM

⁵⁰² Domínguez Cubero (1994): 392.

sólidos ya que ni mucho menos el tipo “hamletiano” es exclusivo suyo por mucho que se haya insistido al respecto



Círculo de José de Ribera, *San Francisco de Asís*, mediados del siglo XVII.
Úbeda, Palacio Vela de los Cobos, colección Rivas Sabater.

Sí se conserva en cambio, en **Palacio Vela de los Cobos** de **Úbeda** un ***San Francisco de Asís*** partícipe de esta tipología. Emergiendo de un fondo oscuro en el que se recorta

sutilmente el nimbo de su santidad, San Francisco, de medio plano, cruza en devota oración las manos llagadas sobre el pecho, apoyándolas precisamente en el lugar donde se abriría el estigma del costado. Sobre una mesa en el ángulo inferior derecho, el cráneo objeto de su meditación. Se trata de una obra de gran calidad, pero que a pesar de su evidente estética riberesca no puede asignarse al maestro de Xátiva, pues junto a elementos realizados con gran empeño, como el modelado de la cabeza, presenta otros menos afortunados como el cráneo o las manos. Así, se trataría de una obra de su taller, que emplea recetas comunes riberescas empleadas por los oficiales y aprendices del artista, tales como las manos cruzadas en oración, análogas a las que vemos en el *San Francisco de Asís* de la colección Sabatello de Roma (ca. 1641, taller) o en el *San Antonio de Padua* (ca.1647, Zornmuseet, Mora, taller); amén del propio tipo fisonómico o el modelo iconográfico de santo penitente meditando con la calavera y efigiado en un plano medio; todo un éxito creativo de Ribera que vemos en su ejemplar versión del mismo *San Francisco de Asís* (1643, Florencia, Galleria Palatina) y en sus diversas representaciones de San Jerónimo, Santa María Magdalena o San Pablo Ermitaño.

Otras figuraciones de San Francisco documentadas y no conservadas

Pasamos a reseñar varias imágenes de San Francisco de Asís que sólo conocemos por la documentación y de las que no podemos aventurar la tipología iconográfica que seguían. Un importante caudal de imágenes del santo debió existir en los retablos pertenecientes a capillas funerarias establecidas en iglesias franciscanas, y que incluirían lógicamente a San Francisco u otros santos seráficos, testimoniando las devociones y las referencias espirituales que habrían atraído a los comitentes a ubicar su sepultura en un templo franciscano, sin olvidar las propias devociones particulares de los comitentes. Un ejemplo paradigmático es el retablo –nunca realizado– que en 1568 contrataron las hermanas Ana y Margarita Gutiérrez y el entallador Jusepe de Burgos para su capilla en la iglesia del convento de San Francisco en Alcalá la Real⁵⁰³. De titularidad mariana, la imagen de la Asunción que lo presidía –con la luna y el sol a los pies, es decir, una iconografía híbrida al asumir atributos de la Inmaculada Concepción– debía aparecer flanqueada por las imágenes

⁵⁰³ Gila Medina (1991) pág. 218.

de San Francisco de Asís, Santa Margarita, Santa Catalina y Santa Ana. Amén de la santa de Alejandría, que gozaba de secular devoción en el templo de la Iglesia Abacial de la Mota, las otras dos santas son evidentemente las patronas de las comitentes –también Santa Ana era, por aquel entonces patrona de Alcalá la Real– siendo sugestivo al respecto que atendiendo al carácter seráfico del templo se hubiera elegido en el caso de Santa Margarita a la terciaria franciscana italiana del siglo XIII en vez de a la mártir de Antioquía.

El *retablo mayor* de Santa María de Porcuna, contratado en 1535 por Juan de Reolid, incluía una serie de santos vinculados a las orden monásticas en las calles laterales: San Esteban, San Benito, San Juan Bautista y San Francisco de Asís, frente a San Roque, San Bernardo, San Jerónimo y Santo Domingo de Guzmán⁵⁰⁴. Precisamente los fundadores de las dos grandes órdenes nacidas en el siglo XIII se colocarían en el piso superior del retablo, junto a las escenas en relieve de la Quinta Angustia, el Calvario y el Entierro de Cristo, las escenas que más atención reciben en el contrato pues se especifica de ellas que *“todo ha de ser con aquella devoción que para tales pasos pertenecen”*⁵⁰⁵.

En 1609, Juan de Bolaños, vecindado en Baeza, contrata las pinturas del retablo mayor del monasterio de Santa Ana de Jaén, de franciscanas clarisas. En el contrato se describe la iconografía: en el centro un sagrario al que se concede un especial protagonismo: *“un ascua de oro, y se ha de estofar el friso de todos colores, las columnas de oro estofado, los capiteles y las figuras estofadas a punto de pincel, los fruteros estofados, las figuras del sagrario estofadas de colores, y detrás donde está el niño un brocado contrahecho y las alas de los serafines en compartimentos gravadas de azul y oro fino”*. El interior de la puerta del sagrario se reservaba para San Luí rey de Francia.

Los cuatro tableros principales representarían a los siguientes santos: San José, “con un niño de la mano y una cestica en la mano con herramienta”; San Agustín, “con un libro en la mano y una pluma y el milagro del niño que está sacando agua del mar”; San Francisco emparentado con San Buenaventura y, por último, Santa Clara; se acompañaban de pinturas de tamaño más reducido que representaban en el ático a Santa Lucía y San Onofre y en la predela la Adoración de los Pastores y la Epifanía⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Domínguez Cubero (1995): 153.

⁵⁰⁵ Citado en Domínguez Cubero (1995): 259.

⁵⁰⁶ López Molina (1999): 926-927.

Don Gonzalo, hermano del conde de Torralba don Francisco e hijo de don Íñigo, patrocinó para San Francisco de Jaén “vn suntoso Retablo, con vna peregrina imagen de N. Señora de la Concepcion enmedio, y las de N.P.S. Domingo y nuestro Padre S. Francisco à los lados, con otras de talla y pintura”⁵⁰⁷. Idéntico programa iconográfico presentaba el desaparecido retablo mayor de San Francisco de Linares, obra fechable en el segundo tercio del siglo XVIII (foto en Bravo Garrido). Encontraremos a ambos en más de un retablo emparejados.

Para un altar callejero de la Puerta Nueva, en la calle Mesones de Úbeda, el pintor ubetense Juan Esteban de Medina recibió en 1617 el encargo, por parte de varios devotos de la collación de San Isidoro, de una pintura de *Nuestra Señora del Rosario*, advocación mariana evidentemente dominica, a la que acompañaban Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís y San Francisco de Paula⁵⁰⁸. La inclusión del fundador de los Mínimos debe estar motivada por la ubicación en esa collación, en la misma calle Mesones, del convento de Nuestra Señora de la Victoria.

Otro empareamiento de San Francisco y Santo Domingo se planteaba en el retablo que en 1577 contrata la cofradía de Nuestra Señora del Rosario –advocación tan cara a los dominicos– y radicada en la iglesia del convento de terceros franciscanos de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real, con los hermanos Melchor, Pedro, Miguel y Nicolás Raxis Sardo. Flanqueando el tabernáculo para la imagen de la Virgen, que se complementaba con los quince misterios del Rosario, se ubicarían las pinturas al temple de amnos fundadores⁵⁰⁹. Emparejados igualmente aparecían en una tríptico, legado por Sirviente de Cárdenas a Santa María de Andújar, e inventariado en 1611 como “una ymagen de Nra. Sra. de Jesus Maria en ta/bla con dos puertas y de Sr. Sancto Domingo y Stº Franco. todo dorado”⁵¹⁰.

Finalmente, queda mencionar algunas de las obras registradas en el antiguo Museo de Pinturas de Jaén, con fondos de los conventos desamortizados. El catálogo elaborado en 1846 por la la Comisión de Monumentos Históricos, Artísticos y Literarios señalaba un *San Francisco de Asís* de Alonso Cano, aún cuando no ofrezca toda la fiabilidad⁵¹¹. Un año antes

⁵⁰⁷ Torres (1683): 64.

⁵⁰⁸ Torres Navarrete, Úbeda en sus documentos, Hornacinas y cruces, pág. 265.

⁵⁰⁹ Gila Medina (1991): 213.

⁵¹⁰ Domínguez Cubero (1994): 392.

⁵¹¹ Galera Andreu (2014): 181.

eran dos los lienzos que representaban a *San Francisco de Asís*, uno atribuido a Alonso Cano y el otro de Zurbarán⁵¹².

La inclusión de San Francisco en escenas alegóricas

Según recoge Palomino, el granadino Antonio García Reinoso realizó para la iglesia del convento de los Capuchinos de Andújar un lienzo “que ocupa todo el testero, de la Capilla mayor, con un gran pedazo de Gloria, donde està la santissima Trinidad, María santissima, nuestro Padre San Francisco, San Ildefonso y el glorioso patriarca San Josep; todo acompañado de ángeles, y serafines; y en la parte inferior San Miguel, y San Jorge armados, y en medio un gallardo tarjetón, donde están las armas de los patronos, que cierto es un bellissimo cuadro”⁵¹³. Sin duda una obra de envergadura y apoteósica, formidable ya “que habiéndolo visto Sebastián Martínez, y Fray Manuel de Molina (ambos grandes pintores) lo celebraron mucho”. En la Biblioteca Nacional de España existe un dibujo que concuerda con la descripción de Palomino y está identificado a posteriori como obra de García Reinoso, por lo que podemos asegurar que se trata del boceto preparatorio para la realización del monumental lienzo andujareño, al que podemos dar como título el *Triunfo de San José* y que nos permite tanto tratar su desarrollo iconográfico como lamentar aún más si cabe su pérdida, que parece que fue temprana, pues en el inventario de bienes desamortizados de 1841 no se menciona ni esta obra ni ninguna parecida entre los bienes de los capuchinos de Andújar.

La composición, desarrollada en un plano celestial animado con múltiples angelotes, obedece a unos parámetros triunfales, muy propios del Barroco, en los que no sólo se expresa el triunfo del propio San José, esposo de la Virgen y en cuya reivindicación devocional había sido especialmente activa la espiritualidad seráfica. De hecho, y aunque de todas las órdenes monásticas —especiales impulsoras en general del culto josefino— se destaca singularmente el Carmelo descalzo por la especial devoción de Santa Teresa de Jesús hacia el glorioso patriarca, hay que recordar que en gran medida le fue inculcada a la reformadora abulense por su director espiritual, el franciscano San Pedro de Alcántara; y

⁵¹² Eisman Lasaga (1991): 31-32.

⁵¹³ Palomino: VER ORIGINAL OROGINAL

que igualmente fue un papa franciscano, Sixto IV, quien extendió su fiesta a la Iglesia universal. No es San José una figura ajena al franciscanismo, incluyéndose su figuración en programas iconográficos como las tallas que para el crucero del monasterio granadino del Santo Ángel realizan Alonso Cano y Pedro de Mena (hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad) o el conjunto pictórico del retablo mayor de las Bernardas de Jaén, de Ángelo Nardi. Quizá aún más caro resultaba San José para los capuchinos, quienes lo pusieron como titular de sus conventos en Alcalá la Real, Valladolid o Valencia, y lo integraron en el programa iconográfico de los retablos mayores de sus cenobios de Sevilla y Cádiz –célebres por deberse su realización a Bartolomé Esteban Murillo–. Igualmente, en la provincia jienense, el Confirmaría este lienzo de Reinoso que la nueva iglesia de los capuchinos de Andújar se puso bajo la advocación de San José, siendo reemplazado en el siglo XVIII por la Divina Pastora. La figuración central de San José, identificado como varón joven y robusto portando el atributo consuetudinario de la vara de nardos obedece al replanteamiento que con la Contrarreforma experimenta tanto su figura como su iconografía, pasando a asumir un papel mucho más importante como esposo de la Virgen y padre putativo de Cristo que el asumido en el Medievo.

Pero además del triunfo del patriarca titular, la composición es toda una exaltación del linaje de los patronos del convento, que sin duda financiaron el retablo y reivindicaron su memoria en la obra no sólo en el “gallardo tarjetón” heráldico del centro, sino en la propia iconografía del lienzo. Por eso es preciso que recordemos brevemente la fundación de los capuchinos andujareños y la relación con sus patronos⁵¹⁴.

En 1617 se abrió el testamento del difunto caballero Toribio de Baltodano –descendiente de un caballero homónimo, hermano del célebre Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, obispo de Jaén– que incluía una cláusula para fundar un convento de franciscanos en Andújar y, si no fuera posible, de carmelitas descalzas. Ambas órdenes declinaron la oferta, pero el hermano del testador, Alonso Pérez Serrano, y su hijo –y sobrino por tanto del fallecido– Miguel Pérez Serrano Baltodano, mantuvieron vigente la última voluntad de su deudo hasta 1645, cuando el cardenal Moscoso –tan afín a los capuchinos– concedió la permuta para que fueran estos franciscanos reformados los que se instalaran en la fundación.

⁵¹⁴ Véase Palomino León (2003): 253-261.



Antonio García Reinoso: *Triunfo de San José*, ca. 1660.
Madrid, Biblioteca Nacional de España (Fotografía: BNE).

De esta forma, Alonso Pérez Serrano se convierte en patrono de este nuevo convento en Andújar, que tendrá su sede en la ermita de San Roque. Parece ser que los fondos de don Alonso sumados a los de don Toribio no fueron suficientes para terminar la fundación – probablemente y entre otros gastos porque la antigua ermita fue sustituida por una nueva iglesia conventual que es la hoy que se conserva, muy transformada– por lo que en 1660 otro miembro de los Pérez Serrano Baltodano, Jorge Pérez Serrano, alférez mayor de la ciudad de Andújar y caballero de la orden de Calatrava, sufraga las obras de carpintería pendientes en el convento, entre otros mobiliario litúrgico y los bastidores de las pinturas de los altares de la iglesia y las estructuras de madera precisas para abovedarla, de lo que se deduce que en torno a esa fecha es cuando se concluye la obra del templo y se encarga el monumental lienzo a García Reinoso, que sin duda también costearía.

El empeño y munificencia de los Pérez Serrano Baltodano –y la propia historia de la ermita en la que se asientan los capuchinos– son por tanto las claves de la selección de los santos que rodean a San José, distribuyéndose en varios niveles por el arco de triunfo celestial que aureola a la figura del patriarca. La parte central superior la ocupa la Santísima Trinidad, con Jesucristo bendiciendo a su padre putativo; a su derecha, la Virgen que con sus brazos abiertos participa de la conversación gestual establecida entre la bendición del Hijo y el gesto de entrega de San José. En un segundo plano tras la Madre de Dios se observa a San Roque, titular de la antigua ermita en la que se asentó la fundación capuchina, reconocible por su báculo de peregrino. A la izquierda San Francisco de Asís arrodillado, que presenta notables similitudes con diversas versiones del santo realizadas por Antonio del Castillo y en especial con un dibujo suyo también perteneciente a la Biblioteca Nacional y fechado en 1655.

Los siguen dos santos. El primero de ellos, con el convencional atributo de la mitra episcopal, será Santo Toribio de Astorga, patrón de don Toribio Baltodano, con cuyo legado e intenciones testamentarias se inició el patrocinio de la fundación capuchina. Obispo de la sede astorgana en el siglo IV, su culto, secular en León y Asturias, se oficializa para toda la Iglesia a partir de 1635. El segundo nos ofrece más dudas; imberbe y tocado con una especie de corona y portando un posible cetro, podría ser San Luis de Francia, de la Tercera Orden Seglar franciscana.



Antonio del Castillo, *San Francisco de Asís en oración*, 1655.
Madrid, Biblioteca Nacional de España (Fotografía: BNE).

En un registro celestial frontero, algo más bajo, aparece arrodillado San Ildefonso de Toledo, con su casulla en las manos; su presencia, que podría justificarse con el celo mariano de sus escritos y su temprana defensa de la pureza de María, vemos que se fundamenta en este caso por ser patrono de Alonso Pérez Serrano, primer patrono del convento. Es la misma razón que explica la presencia de San Miguel y San Jorge en el registro terreno de la composición, flanqueando la cartela heráldica. El arcángel, capitán de las milicias celestiales, es una destacada devoción franciscana, pero además en este caso es el patrón de Miguel Pérez Serrano, también responsable de la fundación capuchina; por último, San Jorge,

modelo de caballero cristiano –y por tanto referente para los Pérez Serrano Baltodano, miembros de las órdenes de Alcántara y Calatrava– es el patrón del entonces alférez mayor de Andújar, que financió el lienzo. El santo caballero viste la armadura propia de la época de realización de la obra y señala expresivamente la cartela con las armas de la familia. Por tanto, y a pesar de la dedicación a San José, el discurso iconográfico de la pieza no deja de ser una exaltación del linaje –a través de la figuración de sus santos patronos– que patrocina el convento de los capuchinos, a la que San Francisco, padre de la orden, parece asistir en calidad de convidado. Es por tanto un testimonio significativo de dos de los objetivos que animaban a las oligarquías locales a patrocinar fundaciones monásticas: la función votiva, asegurando la eterna intercesión de los santos –en este caso los vinculados al linaje familiar– y la propagandística de los méritos y munificencia de la familia. Es posible que esa estrecha vinculación a los intereses representativos de los Pérez Serrano Baltodano, sumada a la expansión de la devoción a la Divina Pastora –que acabaría presidiendo en un camarín la iglesia conventual de los capuchinos de Andújar– sacrificaran la permanencia del monumental lienzo en su lugar; desde luego sorprende que décadas después de la redacción del texto de Palomino y antes de la dispersión del patrimonio de las órdenes religiosas provocada por la Desamortización, Ponz no la mencione en su *Viage de España* (1791), ni tampoco Frédéric Quilliet en su expedición a los conventos de la provincia en 1810 para surtir el Museo Josefino que se proyectaba en Madrid, por lo que para esas fechas ya debía haber sido retirada de su original ubicación.

Otra interesante aportación a la iconografía franciscana la encontramos en un dibujo firmado por Sebastián Martínez que integra el conocido como Álbum Alcubierre, hoy en la colección Abelló. Se trata de una escena de carácter alegórico y triunfal, probable dibujo preparatorio para un lienzo de retablo de destino conventual, muy probablemente mercedario. Mantas Fernández⁵¹⁵ lo titula ***La orden de la Merced recibiendo la bendición de la Santísima Trinidad y de la orden franciscana***. Ambientada en una dimensión celestial, se trata de una composición plenamente barroca que desplaza ligeramente a un lateral a los protagonistas centrales desde el punto de vista jerárquico, el grupo de la Santísima Trinidad que apoya sus pies sobre un orbe sostenido por angelotes. A la derecha, en primer término, un San Francisco de Asís arrodillado extiende sus brazos mostrando los estigmas; en su

⁵¹⁵ Mantas Fernández (en prensa).

hábito se adivina un jirón desgarrado por el que se observaría la llaga del costado. Rodeando al “poverello” y formando un semicírculo que cierra la escena se distribuyen tres miembros de su orden, todos también de rodillas; el primero a sus espaldas, con su consuetudinario semblante juvenil y el atributo del ramo de azucenas, es evidentemente San Antonio de Padua; sin embargo los otros dos ofrecen más dudas. Así, el segundo parece cubrir su hábito con una muceta cardenalicia abotonada, lo que induce a pensar que se trate de San Buenaventura; el tercero, más cercano al espectador, viste el hábito seráfico y se caracteriza por un rostro barbado y maduro, ubicándose a sus pies lo que parece un tosco cayado junto a unos volúmenes igualmente difíciles de distinguir pero que podrían ser panes. Podría tratarse en tal caso de San Félix de Cantalicio, capuchino beatificado en 1625 y que recorría las calles de Roma recogiendo limosnas de pan, aunque el hábito que viste –como el de sus compañeros–, falto de remiendos, no parece el del *Ordo Fratrum Minorum Cappuccinorum*.



Sebastián Martínez, *La orden de la Merced recibiendo la bendición de la Santísima Trinidad y de la orden franciscana*, siglo XVII.

Madrid, Colección Abelló, álbum Alcubierre.

Al lado opuesto, la Virgen, arrodillada en una posición muy semejante a la de San Francisco, encabeza el grupo de los santos mercedarios, ubicados a sus espaldas y en una posición más baja. María, con el hábito mercedario, pisa sobre la media luna y aureola su cabeza con las doce estrellas, con lo que añade a su advocación de la Merced los atributos concepcionistas, la gran devoción mariana del barroco hispánico.

La asociación de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán

Definidos como las *“dos grandes lumbreras del mundo”*⁵¹⁶, es notoria la vinculación existente entre ambos nacida de la contemporaneidad cronológica y de los paralelismos existentes en las órdenes religiosas que fundan. Ciertamente se ha insistido en la divergencia entre la apuesta por el retorno a la pobreza evangélica que formula San Francisco frente a la formación moral e intelectual que reclama Santo Domingo para dotar de solidez a los argumentos de sus monjes, pero no es menos cierta la existencia de similitudes entre franciscanos y dominicos. Las dos suponen una novedad por su carácter mendicante y su vocación urbana; comparten una misma labor predicadora, renuevan la espiritualidad e igualmente contribuyen a fortalecer la Iglesia del siglo XIII, golpeada tanto por los movimientos heréticos cátaros y albigenses como por la propia relajación moral del clero. Pero precisamente esos objetivos y caracteres comunes serían el origen de rivalidades, muy entendibles si tenemos en cuenta que las dos religiones se habían planteado el mismo medio de subsistencia –la caridad pública– y un mismo contexto de arraigo y de desarrollo de su labor –la ciudad–. Se ha llegado a hablar de una pugna entre franciscanos y dominicos comparada a la de Jacob y Esaú por la primogenitura –quienes ya discutían en el vientre materno⁵¹⁷– y estos roces se avivarán por disputas como las sostenidas en torno a la creencia en la Inmaculada Concepción de la Virgen. Pero en aras de la ejemplaridad no es menos cierto que a lo largo del tiempo las dos órdenes se esforzarían en mantener una sintonía y entendimiento que los llevaría a gestos tan diplomáticos como el de invitar a predicar en la solemnidad de su respectivo fundador a un fraile de la otra comunidad y al

⁵¹⁶ Vorágine (1987): 646.

⁵¹⁷ Réau (1996): tom. 2, vol. 3, 553.

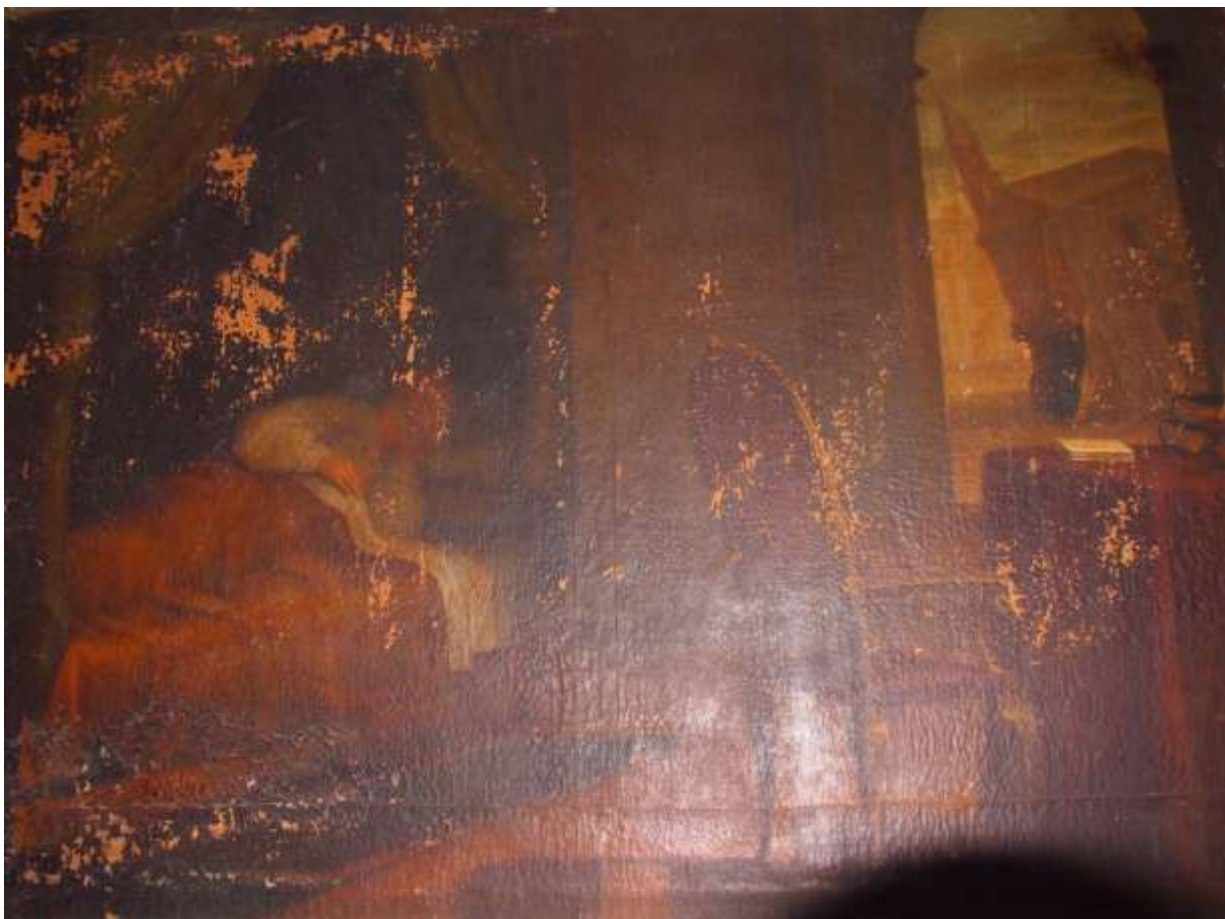
desarrollo de una iconografía que emparejaría a San Francisco y a Santo Domingo, como vemos de forma habitual en los retablos de sus iglesias.

Para fundamentar estas estrategias de cortesía y reciprocidad, se acudiría al desarrollo de unas hagiografías en las que se trata la idea de una amigable entrevista y relación de San Francisco con Santo Domingo, subrayando así los paralelismos entre ambos santos y sus respectivas órdenes, a las que se presenta embarcadas en una misión común. Nada de esto aparece en las primeras fuentes hagiográficas, lo que desde el punto de vista histórico desacredita esta hipotético encuentro y entendimiento; sino que se desarrolla en textos más tardíos. Es el caso de las *Vidas de los Frailes Predicadores* del dominico fray Gerardo de Frachet (ca. 1260), que narra la reunión de los dos fundadores en Roma, que también recogerá la *Leyenda dorada*. Confluencia para nada casual, sino precedida de revelaciones proféticas en las que monjes de diversas órdenes ven a la Virgen detener la ira de Cristo, dispuesto a arrasar el mundo y al género humano corrompido “por los tres vicios de la soberbia, la lujuria y la avaricia”. La Madre de Dios pide una ocasión más para lograr la salvación de los hombres y para ello le promete el surgimiento de “un siervo fiel, un intrépido luchador que va a emprender una campaña a tu favor por toda la tierra. Él conseguirá vencer al mundo y someterlo a tu dominio. En esta empresa le ayudará un compañero, un siervo tuyo verdaderamente fiel y leal a tu causa, y entre los dos desempeñarán esta importante tarea”. El Redentor, conmovido por la intercesión de su madre, decide entonces darle a la Humanidad la oportunidad de arrepentirse y salvarse a través de la predicación de los franciscanos y los dominicos: “Madre, ¿qué se puede hacer ya? Estuve con ellos, envié apóstoles. A mí y a ellos los mataron sin miramientos. Después tuvieron mártires, doctores, confesores. Pero no les hicieron caso. Es verdad que no es justo que a Ti te niegue algo. Les daré a mis Predicadores. Ellos les iluminarán para que no vivan en el error”⁵¹⁸.

Ambos compañeros se encontrarán al día siguiente de esta revelación en Roma, a donde habían acudido para obtener el beneplácito papal para sus proyectos. Se trata lógicamente de Santo Domingo y San Francisco; quienes no se conocían previamente pero al encontrarse se reconocerían y abrazarían exclamando “Tú eres mi compañero; conmigo recorrerás el mundo. Establezcamos entre nosotros un compromiso de colaboración,

⁵¹⁸ Citado en Esponera Cerdan (2007): 237.

seamos fieles a él y no habrá adversario que pueda vencernos”. La Leyenda dorada afirma que “A partir de aquel momento no hubo entre ellos más que una sola alma y un solo corazón en el Señor. Uno y otro mandaron a sus hijos que pusiesen sumo empeño en que sus respectivas Órdenes viviesen perpetuamente unidas en un abrazo de religiosa amistad”⁵¹⁹.



Anónimo, *Sueño de Inocencio III*, siglo XVIII.
Jaén, iglesia de San Eufasio (antigua ermita de San Félix de Cantalicio).

Señalábamos que la presencia de ambos fundadores en Roma se debía a que estaban solicitando la aprobación pontificia de sus respectivas reglas. Tal y como lo relata la *Legenda Maior*, fue la intervención de la Divina Providencia la que hizo que el papa Inocencio III superara sus iniciales recelos ante la fundación de una nueva orden religiosa; el papa “refirió haber visto en sueños cómo estaba a punto de derrumbarse la basílica lateranense y que un hombre pobrecito, de pequeña estatura y de aspecto despreciable, la sostenía arrimando a sus hombros a fin de que no viniese a tierra. Y exclamó: Este es (San Francisco), en verdad, el

⁵¹⁹ Vorágine (1987): 444.

hombre que con sus obras y su doctrina sostendrá a la Iglesia de Cristo”⁵²⁰. Esta conocida escena, consagrada por Giotto en la Basílica Superior de Asís, se repetirá en varias ocasiones en la iconografía del santo por el valor simbólico que asume de San Francisco como restaurador de la Iglesia. Menos difundida es la apropiación que hacen los dominicos del suceso, atribuyéndoselo a Santo Domingo de Guzmán. Así lo vemos en la *Leyenda dorada*: de nuevo Inocencio III, reacio a aprobar la Orden de Predicadores, “soñó que la iglesia de Letrán amenazaba ruina y comenzaba a cuartearse, cuando parecía que iba a venirse abajo, aquel varón de Dios, Domingo, acudía corriendo, apoyaba sus espaldas contra los muros, aguantaba con sus hombros la inclinación de las paredes, y evitaba el derrumbamiento del edificio”⁵²¹.

Interesante por reunir a los dos santos –y por tanto conciliar a las dos versiones que otorgan a cada una de las órdenes religiosas el carácter de elegida– el lienzo que con el tema del **Sueño de Honorio III** existe en la **iglesia parroquial de San Eufrasio** (antigua ermita de San Félix de Cantalicio) de **Jaén**. Se trata de una pieza del siglo XVIII, lamentablemente mal conservada, que se recrea en la ambientación del dormitorio del papa, en primer término de la escena. Así, a la izquierda se observa al pontífice recostado en su cama, a quien vemos dormido gracias a que las cortinas del dosel están abiertas; mientras que el centro y la derecha de la escena lo ocupan su escritorio y una silla de estética dieciochesca. En un segundo plano y a través de un arco por el que entra la luz que ilumina la alcoba papal, se aprecia una iglesia –la Basílica de Letrán– cuyo desplome frenan, unidos en el mismo empeño, las pequeñas figuras de Santo Domingo y San Francisco, reconocibles por sus respectivos hábitos.

De carácter más simbólico –en el sentido de que no forma parte de ninguna hagiografía– es el lienzo existente en la **iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Alcalá la Real** y que representa a **La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís**. Se trata de una obra del siglo XVII, vinculable a los Melgar⁵²², que presenta a la Virgen –coronada de estrellas– con el Niño, sentada y entregando junto al Divino Infante sendos rosarios a Santo Domingo –en primer plano– y a San Francisco –en un segundo plano–. Curiosamente los estigmas del “poverello”, con su consuetudinaria fisonomía

⁵²⁰ Guerra, pág. 398

⁵²¹ Vorágine (1987): 443.

⁵²² CEP (2003): 27.

barbada, quedan ocultos por la ubicación de su compañero y por la forma en la que aprieta el puño recibiendo el rosario. Sobrevuela la escena un angelote que lleva un tercer rosario. Pieza de calidad discreta y dibujo muy marcado, el protagonismo otorgado a Santo Domingo y su propia temática nos hacen pensar en una obra vinculada a la Orden de Predicadores, por lo que probablemente proceda del desaparecido convento de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad.



Anónimo, La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, siglo XVII.
Alcalá la Real, iglesia de Nuestra Señora de las Angustias.

San Francisco de Asís y el santoral seráfico en los altares de Ánimas y las representaciones del Juicio Final

Una de las controversias clave que con la cesura de la Reforma enfrentaron a católicos y protestantes fue la existencia o no del Purgatorio. El concilio de Trento abogó por mantener la tradición de la Iglesia y sancionarlo positivamente como una realidad (1563):

“Existe el purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles y particularmente por el aceptable sacrificio del altar (...) manda el santo Concilio (...) doctrina sobre el purgatorio (...) sea creída, mantenida, enseñada y en todas partes predicada por los fieles de Cristo”. Poco después, en la Profesión Tridentina de la Fe incluida en la Bula de Pío IV *Iniunctum Nobis* de 13 de noviembre de 1564, se afirmaría: “Sostengo constantemente que existe el purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles; igualmente, que los santos que reinan con Cristo deben ser venerados e invocados, que ellos ofrecen sus oraciones a Dios por nosotros”. En consecuencia, el arte de la Contrarreforma encontraría en el Purgatorio uno de sus temas predilectos, estimulado además por un sentimiento tan humano y universal como el del temor a la muerte, o mejor dicho, al más allá tras la muerte y la inquietud por encontrar valedores de la causa personal ante el tribunal de Dios. Entre ellos se distinguirá, como veremos, San Francisco de Asís.

Los fundamentos bíblicos para la existencia del Purgatorio se encuentran en el Libro Segundo de los Macabeos (12, 38) cuando se relata que Judas Macabeo ordena enterrar a los soldados judíos que habían perecido por su idolatría, y con objeto de lograrles el perdón de Dios por pecados manda realizar oraciones y sacrificios; con esta acción se ofrece a los creyentes la idea de que la piedad de los vivos puede contribuir a la salvación de los difuntos y a la completa purificación de sus pecados. San Pablo (1 Corintios 3, 13-15) señala que “El trabajo de cada uno aparecerá claro el día del Juicio, porque ese día se manifestará con fuego, y el fuego probará la obra de cada uno. Si la obra resiste la prueba del fuego, recibirá el premio; si se consume, lo perderá todo, aunque él se salvará, pero como el que escapa del fuego”. Aparece aquí como vemos el fuego como elemento purificador de las faltas y que, señalado con esta función en la enseñanza de los Padres de la Iglesia, se incorpora a la iconografía del Purgatorio, concebido como un estado por el que los pecadores que a pesar de sus faltas merezcan la Salvación deben pasar hasta que hayan “pagado el último céntimo” (Mateo, 5, 26).

Con esta fundamentación el Purgatorio estaba plenamente definido hacia el siglo XII; pero su negación por parte los luteranos provocó que la piedad católica reforzara su atención hacia las ánimas que purgan sus pecados por dos motivos: el entusiasmo que despertaba toda creencia rechazada por el protestantismo y, muy especialmente, la humana inquietud por el Más Allá al que hacíamos referencia. Ello explica la extraordinaria dimensión popular de esta creencia, que generalizó las cofradías de Ánimas –que, como el resto de

hermandades, ofrecían además a sus hermanos la necesaria asistencia en el entierro— y estimuló igualmente el protagonismo de las órdenes religiosas y de sus santos en el alivio de las penas impuestas a los difuntos antes de ingresar en el Cielo, consideradas de mayor efectividad que las del clero secular, pues los regulares “*ofrecen especiales Oraciones, y sacrificios en comun y en particular, lo que no hazen los Ss. Clerigos, y aunque lo hicieran, es de mas valor en los Relig.*”⁵²³.

La orden franciscana ofrecerá en este sentido a San Francisco como especial intercesor en la redención de las almas, completando su eficacia como abogado en el trance de la muerte y como exorcista contra los seres malignos, especialmente virulentos en la hora final. El *Epitome de la Prodigiosa Vida, y Milagros de San Francisco de Asís*, del cisterciense Antonio Bozal, reimpresso en 1767, se lee: “Lanzò muchas veces a los Demonios de los cuerpos humanos [...] le aborrecian tanto, que ni podian oirlo, verlo, ni aun se atrevieron a nombrarlo, porque decian, que era su mayor enemigo, y q. havia cerrado las puertas del infierno. Setenta mil Demonios, que destinò el gran Diablo para acabarlo, quedaron vencidos por Francisco, lidiando repetidas veces contra ellos, no solo con el espiritu, sino cuerpo à cuerpo, y en público desafio. Este poder, y virtud contra ellos, y para vencerlos, comunicò tambien Francisco à sus Compañeros, y Discipulos: àun sin mandato exterior los hacia Francisco huir, y caían aterrados à lo mas profundo de los Infiernos”⁵²⁴. Unas cualidades que ya aparecen en la *Legenda Maior* cuando detiene las luchas intestinas que atenazaban la ciudad de Arezzo haciendo que su discípulo Silvestre —“de colombina simplicidad”— expulse a los demonios responsables de estos enfrentamientos al azuzar “los ánimos perturbados de los ciudadanos para lanzarse a matar unos a otros”⁵²⁵. Méritos que hace suyos la orden franciscana, ofreciendo las garantías de salvación derivadas de la devoción a San Francisco a través de la adhesión a la Venerable Orden Tercera seráfica y del uso como mortaja de su sayal, avalado por el papa León X al conceder indulgencia plenaria a “todos los que à la hora de morir pidieren el Avito de S. Francisco, lo tuvieran sobre la cama, y se enterraren con èl”⁵²⁶. Una eficacia de la devoción a San Francisco que se ofrece a los devotos materializada en el cordón, escala hacia la salvación del alma como el rosario de los dominicos o el escapulario de los carmelitas.

⁵²³ Aguilar (1709): 217.

⁵²⁴ Castro Brunetto (2003):35.

⁵²⁵ LM

⁵²⁶ Citado por Castro Brunetto (2003): 36.

Pero la eficiencia como abogado de San Francisco no se detiene antes del óbito, sino que se intensifica tras él. Así, el “poverello” habría conseguido de Cristo, tras recibir sus estigmas, el singular favor de en “el día de tu muerte, vayas al purgatorio y saques de él, por la virtud de tus llagas, a todas las almas que encuentres allí de tus tres Ordenes, o sea, de los menores, de las monjas y de los continentes, y también las de otros que hayan sido muy devotos tuyos, y las llesves a la gloria del paraíso, a fin de que seas conforme a mí en la muerte como lo has sido en la vida”⁵²⁷, en claro paralelismo con el propio descenso de Cristo al limbo tras su muerte en la cruz. Como “Para el logro de esta gracia è indulgencia, no se pide mas obra, que ser devoto, ò hijo suyo”⁵²⁸, la devoción a San Francisco vinculada al momento de la muerte se difundió con rapidez, así como su presencia en las representaciones del Juicio Final –prototipo inspirador de los altares de Ánimas, como veremos–, sistematizada por ejemplo por Pacheco, quien enumera ente sus figurantes imprescindibles “los demás Apóstoles, y luego S. Francisco, Santo Domingo, San Bruno y otros varones apostólicos fundadores de religiones”⁵²⁹.

La consecuencia de la extensión de esta devoción fue la creación de altares de Ánimas en templos parroquiales y conventuales, financiados generalmente por sus cofradías, y en los que de forma didáctica y expresiva se recordaba a los devotos la conveniencia y utilidad de sus prácticas piadosas en la redención de las almas del Purgatorio. El esquema plástico, derivado de la composición del Juicio Final, distribuye en registros de arriba abajo el Cielo, el Purgatorio y el Infierno. En el piso superior se ubica el tribunal de las almas, con la Santísima Trinidad o Jesucristo en solitario actuando como jueces, rodeados de los bienaventurados que han alcanzado la Gloria eterna y que pueden interceder por las ánimas; en esta labor es imprescindible la Virgen María como especial abogada. El arcángel San Miguel, encargado según la tradición de la *psicostasis* o pesaje de las almas, es otra de las figuraciones habitualmente presentes, ejerciendo además como elemento de unión entre los diversos registros. En la parte inferior apreciamos el Purgatorio, en el que las llamas purificadoras rodean a las ánimas, desnudas pero acompañadas de elementos –tiaras pontificias, mitras, coronas regias o tonsuras monacales– con las que se pone de relieve su variada extracción social y la universalidad tanto del pecado como del deceso, recuperando

⁵²⁷ CONSIDERACIONES LM

⁵²⁸ : 204. LM

⁵²⁹ Pacheco (1990): 312.

en este sentido el sentido “democrático” o más bien “igualador” de las *Danzas de la Muerte* bajomedievales. Y en un plano aún más bajo –y más cercano por tanto al devoto, que lo observaría con facilidad y atemorizado– se emplaza el Infierno, cuyas llamas no purifican sino que lesionan cruelmente y destruyen a los pecadores irredentos.

Incluido en lugar preferente entre los bienaventurados y abogados, son varias las opciones para la figuración de San Francisco. En ocasiones enarbola el estandarte de la Orden; en otras tiende su mano a un ánima para rescatarla, o le alcanza el cordón franciscano –de forma análogo a los santos dominicos y en especial a Santo Domingo de Guzmán, que ofrecen el rosario como instrumento de salvación–. Muy generalizada será igualmente su representación arrodillado y mostrando las llagas, en un recurso que no sólo contribuye a identificarlo, sino que recuerda que fue el mérito de la Estigmatización el origen de su privilegio en el rescate de las almas. Pero con la presencia de San Francisco, prácticamente imprescindible en estos altares de Ánimas, no se detiene la inclusión de santos de su orden. Ocasionalmente Santa Clara, cuyo tránsito asistido por un celestial cortejo de santas vírgenes mártires es un ejemplo significativo de gloriosa muerte franciscana, se incorpora al grupo de los bienaventurados intercesores, como sucede con otras figuras populares como San Diego de Alcalá o San Antonio de Padua.

Comenzaremos por el **Juicio Final** existente en la antigua sala capitular del que fue Monasterio de Madre de Dios de **Úbeda**, el conocido **palacio Vázquez de Molina**. Si la pintura mural se convirtió en un instrumento doctrinal y decorativo muy extendido en los cenobios de las órdenes mendicantes por su efectividad y bajo coste a la hora de sacralizar espacios que morfológicamente se diferenciaban poco de la arquitectura civil, su empleo en el monasterio ubetense de Madre de Dios se hizo especialmente pertinente al alojarse la comunidad en un edificio jamás planteado con esa finalidad. En efecto, cuando en 1561 Juan Vázquez de Molina fundaba este cenobio de dominicas lo hacía estableciéndolo en un fastuoso palacio –sin duda la más brillante muestra de la arquitectura palaciega del Renacimiento en Jaén y una de las más destacadas de España– que al menos dos décadas antes había comenzado a construir Andrés de Vandelvira. Por tanto, además de acondicionar las proyectadas caballerizas y acceso principal del edificio como iglesia, los muros de las estancias más relevantes para la vida en común de las religiosas recibieron una ornamentación pictórica de tema religioso –y también en otros casos puramente

ornamental— de la que se conservan importantes restos en la antigua iglesia y muy especialmente en la que fue sala capitular.



Anónimo, *Juicio Final*. ca. 1595.

Úbeda, Palacio Vázquez de Molina (antiguo Monasterio de Madre de Dios de las Cadenas, de dominicas), sala capitular.

Este espacio es el que nos interesa, al presentar un variado grupo de escenas e imágenes religiosas. En el testero norte se distribuyen un tríptico mutilado con santos dominicos y el *arcángel San Miguel*, la *Sagrada Parentela*, el *Juicio Final* que nos ocupa y *San Cristóbal*. El testero oeste, además de varias figuras angélicas, presenta a los apóstoles *San Bartolomé* y *San Andrés*; mientras que el norte reúne la mayor cantidad de figuraciones, con *San Juan Evangelista*, *San Carlos Borromeo*, *Santo Tomás de Aquino*, *San Nicolás de Bari*, *San Jerónimo* y *San Antonio Abad*, y las escenas de la *Anunciación* y *La visión de la madre Juana de la Cruz*.

La monumental figura de Cristo Juez, vestido con manto rojo, mostrando las llagas y portando la Cruz, preside la composición y divide el plano celestial en dos grupos de santos y bienaventurados, rodeados de ángeles de los que varios sostienen las *arma Christi* –los atributos de la Pasión–. En esta nómina del santoral se identifican a la Virgen, San Juan Bautista, sendos santos dominicos –orden a la que pertenecía la comunidad–, San Bartolomé –que sostiene su piel desollada, siguiendo el referente de Miguel Ángel en la Sixtina– y San Francisco de Asís. Anclados en las nubes que sirven de base a la corte celestial, vemos a los ángeles sonando las trompetas del Juicio y convocando a los difuntos, que salen de sus sepulturas en el plano inferior de la composición. De forma muy didáctica, como sucede habitualmente en la plasmación de este tema, esta zona terrena se divide en dos áreas muy diferenciadas; a la izquierda los destinados a la salvación, que ascienden al cielo, senda que les marca uno de los ángeles; en el lado opuesto, un llameante Infierno, en el que se distinguen las fauces abiertas de un Leviatán, y al que son empujados los condenados por criaturas monstruosas. Con una finalidad moralizante, completa la escena un banquete en el que damas y caballeros elegantemente ataviados se entregan a los placeres de la música, la comida y el amor, ajenos por completo al tribunal de Dios.

La figuración de San Francisco, ubicada junto al apóstol San Bartolomé, se ubican separados en un primer plano del grupo celestial de bienaventurados, lo que junto al dominico mártir del lado opuesto –presumiblemente San Pedro de Verona– les otorga un especial protagonismo. El santo de Asís muestra ostensiblemente sus estigmas, en especial el del costado, que se observa a través del desgarrón en su hábito; en este sentido, el “poverello” se ofrece con claridad como *alter Christus*, en analogía con el llagado Cristo Juez que preside la escena. El conjunto ofrece ciertas sintonías cromáticas y estilísticas con los coetáneos *Evangelistas* de la bóveda de la capilla de los Sanmartines de la iglesia de San

Pablo, de Juan Esteban de Medina (1600-1602) –por otro lado el más acreditado pintor de la ciudad en ese momento–, por lo que bien podría estar en su órbita.

Santiago de la Espada es una localidad de la Sierra de Segura en la que la hermandad de Ánimas contó con un importante arraigo popular, desarrollando una serie de actos festivos en torno a la recogida de limosnas muy similar al desarrollado en comarcas limítrofes de Granada y Murcia. Su **iglesia de Santiago Apóstol** conserva un **lienzo de Ánimas** enmarcado por un sobrio retablo academicista de finales del siglo XVIII; pero que pensamos pertenece a la primera mitad del siglo XVII, al plantear una estética de carácter tardomanierista en especial en sus figuraciones ángelicas. Dividido en dos planos, el superior celestial prescinde de la figuración de la Santísima Trinidad para mostrar a la Virgen del Carmen con el Niño Jesús flanqueada por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, enfatizando la efectividad salvadora de las gracias espirituales de la espiritualidad dominica, carmelita y franciscana. Todo el plano inferior, que destaca por su protagonismo al ocupar más de la mitad del lienzo, plantea una completa y expresiva plasmación del Purgatorio, ofreciendo un mar de llamas en el que unas ánimas se agitan intentando alcanzar la posibilidad de rescate que les ofrecen los ángeles y otras se entregan acongojadas y sufrientes a la oración, excitando de esta forma la compasión de los devotos. El Purgatorio se muestra un lugar angustioso, en sintonía con la creencia de la Iglesia, pues “San Agustín [...] dice, que es mas terrible el fuego del Purgatorio, que todo cuanto se puede padecer en esta vida [...] y el V. Beda sobre el mismo lugar dice que en su comparacion son nada los tormentos de los Martyres, y los suplicios de los malhechores”⁵³⁰, doctrina que caló con facilidad en la mentalidad popular, como testimonia esta copla que cantaban los hermanos de la cofradía de Ánimas de Jódar para estimular las limosnas en su recorridos por las calles del pueblo: “El fuego del purgatorio / es un fuego sin igual / que las ánimas benditas / ya no pueden respirar”⁵³¹. Destaca en este animado y poblado Purgatorio –muy repintado en algunas zonas, con seguridad por los daños que las velas ocasionarían en esta parte baja del lienzo– la ausencia de diversidad social entre sus ánimas. Por el contrario sí que se distinguen los instrumentos piadosos que reciben desde el cielo para aliviar sus sufrimientos. Así, varias llevan el escapulario carmelita, mientras que un ángel ubicado justo por debajo de

⁵³⁰ Así se recoge en las *Platicas Doctrinales* (1728) de fray Francisco Miguel Echeverz. Tomado de Castro Brunetto (2003): 32.

⁵³¹ Tomado de Pérez Ortega (1996): 113.

San Francisco les ofrece a otras el cordón franciscano a modo de asidero efectivo para la salvación.



Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís con las ánimas del Purgatorio*, primera mitad del siglo XVII. Santiago de la Espada, iglesia de Santiago Apóstol.

Un rompimiento de gloria aísla el plano celestial superior, presidido por la Virgen del Carmen sedente y con el Niño Jesús en sus brazos, a la que flanquean reverentemente arrodillados Santo Domingo de Guzmán y San Franciscos de Asís. La advocación del Carmen fue una de las devociones más arraigadas como abogada de las ánimas del Purgatorio, ya que los carmelitas difundieron con éxito los privilegios concedidos a la orden por la Virgen cuando se aparece a San Simón Stock en 1251 entregándole el escapulario y en 1322 al papa Juan XXII asegurándole que sacaría del purgatorio el siguiente sábado a su fallecimiento a los devotos del escapulario carmelita. La Madre de Dios, vestida con el hábito carmelita, entrega a Santo Domingo el rosario como eficaz instrumento de devoción, convertido en emblema y privilegio de la Orden de Predicadores, mientras que el Niño Jesús se gira hacia San Francisco y le entrega una pequeña cruz que el “poverello” recibe extendiendo la mano derecha, mientras se lleva la izquierda al pecho, enfatizando el desgarramiento en su hábito por el que se observa la llaga del costado. San Francisco, tomando la cruz del Divino Infante y mostrando las llagas, se privilegia como “alter Christus”, evidenciando su efectividad como intercesor para rescatar a las ánimas del Purgatorio. De forma muy didáctica igualmente, como corresponde a este tipo de obras, se señala al clero, en este caso regular, como mediador en la obtención de las gracias.

En 1679 la fábrica de la **iglesia de San Miguel Arcángel de Vilches** pagaba a los pintores baezanos Juan López y Salvador Velasco por la realización de dos lienzos, uno de ellos con el tema de *“las Animas para el Osario que se hizo arriba de la Iglesia”*. Activos ambos al menos desde 1663, cuando solicitan y obtienen junto a un tercer pintor, Diego Velasco –probablemente hermano de Salvador– la exención de contribuciones de milicias por dedicarse a una profesión liberal y no gremial como era la pintura⁵³². La pieza, además de ser la única obra conocida de ambos pintores, testimonia el mantenimiento de la actividad creativa en la Baeza del siglo XVII a pesar del declive demográfico y económico de la ciudad a lo largo de la centuria, así como su conocimiento de la estampa europea, como veremos y se ha señalado. El lienzo se enmarca hoy por un retablo tardobarroco con evidentes influencias academicistas, probablemente comisionado tras la fundación en 1779 en la parroquia de la Hermandad de Ánimas.

Identificado como lienzo de Ánimas, el contagio iconográfico del tema del **Juicio Final** en esta obra hace que nos decantemos por esta segunda denominación para referirnos a

⁵³² Rodríguez Moñino / Cruz Cabrera (1997): 161.

ella. Un triángulo isósceles invertido, con la base en la parte superior del lienzo y el vértice opuesto en la parte inferior articula la composición, separando nítidamente a los elegidos de los condenados. En este vértice inferior, un ángel saca por el brazo a las ánimas de las llamas del Purgatorio, con el referente plástico de la resurrección de la carne como referente; no en vano, otro ángel a mayor altura hace sonar la trompeta del día del Juicio. Por el lado izquierdo las ánimas rescatadas suben hacia el Cielo, agarradas unas a otras y recortadas sobre la atmósfera nubosa y sobrenatural que invade toda la composición; se visten con telas, a la manera de los sudarios de enterramiento, que son un añadido ordenado por Rodrigo Marín, obispo de Jaén, en 1720, en una intervención en aras del decoro y la decencia –que seguramente fueron tenidas por insuficientes no sólo por la desnudez de las almas, sino por su entrelazamiento físico– que recuerda poderosamente en su objetivo a la realizada por Daniele da Volterra sobre el sextino *Juicio Final* de Miguel Ángel así como a las prevenciones que los desnudos del *Juicio Final* de Marteen de Vos despertaban en los frailes del convento de San Agustín de Sevilla, tentando a alguno de ellos a abandonar los votos monásticos⁵³³; en todo caso, muy reveladoras todas de las exigencias de decoro del arte en la Contrarreforma. Al lado contrario, las nubes se abren a la manera de la boca del Leviatan dejando ver las destructoras llamas del Infierno, a las que se precipita boca abajo un condenado.

Contrastando con la atmósfera sombría de las nubes en la parte inferior del lienzo, el centro de la composición presenta una aérea luminosidad que se extiende al plano superior de la composición, reservada al Cielo. A la manera del graderío de un teatro clásico, la asamblea de los bienaventurados –sentados o arrodillados– rodea a Cristo Juez, que imparte la bendición con los brazos en alto y muestra sus llagas sentado sobre el orbe y envuelto por un manto encarnado que sin duda alude a la sangre redentora derramada; a su lado, reverentemente arrodillada, la Virgen, recortados ambos sobre un arco iris. En cuanto a los santos que rodean al Redentor, en la derecha predominan las mártires, reconociéndose entre ellas a Santa Catalina de Alejandría con la rueda dentada; en primer término e individualizado, San Juan Bautista. En el grupo de la izquierda se reconoce a San Pedro Apostól, vestido de pontifical –conveniente alusión a la autoridad de la Iglesia de Roma–; San José –abogado de la Buena Muerte y cuyo culto se potencia con la Contrarreforma– y

⁵³³ Pacheco (1990): 316.

San Francisco de Asís, arrodillado y con las manos en actitud de adoración, reconociéndose en la única visible la llaga, al igual que el estigma del costado a través del hábito desgarrado.



Juan López y Salvador Velasco, *Ánimas del Purgatorio o Juicio Final*, 1679.
Vilches, iglesia de San Miguel Arcángel.

Tal y como se ha señalado, es el *Juicio Final* grabado por Jan Sadeler (ca. 1572-1600) es la referencia que López y Velasco han tomado para la composición del lienzo, aunque simplificada y reduciendo elementos como los ángeles portando las *arma Christi* que sí aparecen en la estampa de referencia; igualmente, la *Vanidad* de Goltzius es empleada para el ángel que toca la trompeta del Juicio⁵³⁴. Pero no es la única fuente grabada, habida cuenta de la individualidad con la que San Francisco y San José aparecen en el lienzo de Vilches estando ausentes de la estampa de Sadeler. En concreto, el “poverello” tiene como referente una estampa del alemán Jonas Umbach, del tercer cuarto del siglo XVII.



Juan López y Salvador Velasco, detalle de *Ánimas del Purgatorio o Juicio Final*, 1679. Vilches, iglesia de San Miguel Arcángel. / Jonas Umbach, detalle de *La estigmatización de San Francisco de Asís*, tercer cuarto del siglo XVII (Fotografía: The Trustees of the British Museum).

Procedente de la desaparecida iglesia de San Lorenzo, la **iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Jaén** cuenta con un interesante *lienzo de Ánimas* de clara factura dieciochesca y que sin duda encargaría la cofradía de Ánimas de la extinta parroquia.

⁵³⁴ Navarrete Prieto (1998): 45-46.

Prolija en personajes a la vez que muy didáctica en su planteamiento, la composición puede definirse en dos grandes registros: el del Purgatorio y el Infierno, en la parte inferior, y el celestial en la superior, actuando el arcángel San Miguel como enlace entre ambas, y a su vez como separación entre la purga de los pecados y la condenación eterna.

Por tanto, Purgatorio e Infierno, ubicados a la misma altura, están claramente diferenciados como estados o lugares distintos. A la izquierda, las llamas purificadoras envuelven a las Ánimas, que orantes y entristecidas levantan sus miradas hacia el Cielo; tal y como es habitual, cuatro de ellas se distinguen por la tonsura regular, una corona principesca, una mitra episcopal y una tiara pontificia, en alusión a la universalidad de las faltas. La congoja de estas almas que esperan su completa limpieza nada tiene que ver con la terrible desesperación de los condenados, a la derecha del lienzo. La boca monstruosa del Leviatán, que ayuda a abrir un demonio, engulle a los malditos, que gritan espantados. En el centro, como señalábamos, el arcángel San Miguel, destacado protagonista de la composición por el tamaño de su figuración, que asume de forma evidente su labor de *psicostasis* al alzar con su mano izquierda la balanza para calibrar los pecados y virtudes de los difuntos, mientras que con la derecha empuña la espada de fuego usada en sus combates contra Satanás. Su figuración del Capitán de las Milicias Celestiales sigue con fidelidad una estampa de Jan Sadeler I, publicada por Navarrete Prieto⁵³⁵.

El plano celestial se divide en tres registros que culminan en la Santísima Trinidad. En el más bajo, y por tanto más cercano a la devoción de los fieles, se hallan simétricamente afrontados San Lorenzo y San Francisco de Asís, ambos arrodillados e intercediendo por las ánimas. El primero en calidad de titular de la parroquia, perfectamente identificado con su casulla de diácono, la palma del martirio y la parrilla; el segundo se señala como especialísimo abogado, llevándose la diestra al pecho –con lo que a su vez destaca el estigma del costado– y señalando con la mano izquierda al plano inferior. En el plano intermedio, la Virgen, vestida con el hábito del Carmen –advocación como sabemos predilecta en el rescate de las ánimas– y San Pedro Apóstol, revestido de pontifical, encabezan respectivamente el grupo de las vírgenes mártires y de los apóstoles. En el superior, la Santísima Trinidad, en la que destaca la figuración de Jesucristo que se aprieta la llaga del pecho –la sede del amor, y por tanto del principio de la Redención– provocando que un generoso chorro de su sangre caiga sobre las ánimas y alivie sus sufrimientos. Pero, muy didácticamente, la sangre no se

⁵³⁵ Navarrete Prieto (1998): 255.

vierte directamente sobre el Purgatorio, sino que antes pasa por las manos extendidas del Príncipe de los Apóstoles. De esta forma se resalta la imprescindible función del sacerdocio ministerial romano, que a través de las misas ofrecidas en sufragio por los difuntos puede aminorar sus penas en el Purgatorio.



Anónimo, *Ánimas del Purgatorio*, siglo XVIII.
Jaén, iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced.

La **iglesia de la Magdalena de Jaén** cuenta con otro interesante *lienzo de Ánimas*, pieza perteneciente al Museo de Jaén. Al abordarse su restauración en 2010 se señalaba el desconocimiento de datos sobre la procedencia de la obra⁵³⁶ ausente de los inventarios realizados en 1845 y 1846 –basicamente con piezas procedentes de los conventos desamortizados– e incluso de los más recientes como el de 1984, siendo inscrita en los fondos del Museo sólo en 2006. Se señala que posiblemente pasara inadvertida todo este tiempo entre los fondos museísticos por su mal estado y pésimo almacenaje –sin bastidor y enrollada– pasara inadvertida. Sin embargo, su procedencia es la iglesia parroquial de la Magdalena que, desalojada en 1965 para acometer unas obras de restauración arquitectónica que se prolongaron hasta 1983 vio dispersos sus fondos entre varios templos de la ciudad, el Museo de Jaén y el antiguo Museo Catedralicio, donde se expuso el célebre retablo del Cristo del Corpus. En su ubicación original –a la que fue devuelta en 2011– la vio Hernández Perera, que juzgó el lienzo de Ánimas como “*bueno y cercano al de la Catedral*”⁵³⁷ (al *San Miguel Arcángel* de Bernardo Germán Lorente, entonces atribuido a Francisco Pancorbo).

Colores fríos y atemperados, y un dinamismo italianizante que nos hacen pensar en una obra de la segunda mitad del siglo XVIII en la que la influencia academicista se hace notar sobre la estética barroca hasta entonces imperante y que aquí sigue presente no obstante. Refuerza esta datación la presencia entre los pigmentos de azul de Prusia, descubierto a comienzos del Setecientos y generalizado en la pintura andaluza a partir de 1750, y que fue detectada en el análisis técnico de la mencionada restauración⁵³⁸. Igualmente, la deuda formal del lienzo con el retablo de Ánimas de la iglesia de San Ildefonso –realizado en la década de 1760– nos permite aventurar esa misma década o la inmediatamente posterior de 1770 para su ejecución. Consta que el retablo de San Ildefonso fue dorado y pintado en 1769 por José Carazo y Francisco Gavarino⁵³⁹, lo que se aprecia especialmente en los registros dedicados al Infierno y al Purgatorio y en la imagen del arcángel San Miguel. En este sentido, no es descartable la posibilidad de que Carazo, responsable de varios encargos pictóricos en la catedral, sea el autor de este lienzo de la iglesia de la Magdalena.

⁵³⁶ Memoria (2010): 5.

⁵³⁷ Higuera Maldonado et alii (1985): 172.

⁵³⁸ Memoria (2010): 11.

⁵³⁹ Higuera Maldonado et alii (1985): 157.



Anónimo, *Ánimas del Purgatorio*, siglo XVIII.
Jaén, iglesia de Santa María Magdalena.

Por segura contamos no sólo su deuda con el retablo homónimo de San Ildefonso, sino también con realizaciones plásticas del momento como la *Anunciación* del veneciano Giambattista Pittoni, realizada en 1757 (Venecia, Gallerie della Accademia) y que sirve de referencia para la imagen de la Virgen.

El registro inferior, casi a la manera de un estrato geológico al estar aislado por material rocoso, encierra al infierno, en el que los aterrados condenados se ahogan entre las llamas y los tormentos y estrangulamientos a los que los someten bestias y serpientes. Justo por encima, el Purgatorio, también incendiado pero con unas llamas más luminosas, en el que las ánimas imploran la divina misericordia, oran o reflexionan. Llama la atención la ausencia de los consuetudinarios atributos de dignidad eclesiástica o regia –coronas, mitras, tiaras o tonsuras– que señalen la generalidad de la culpa. Cubriendo el Purgatorio unas nubes celestiales sirven de peana a los ángeles que rescatan a las ánimas cuyas culpas han sido expiadas, ocupando el centro el arcángel San Miguel, arrodillado y mirando hacia el plano celestial.

En el registro reservado al Cielo, a modo de rompimiento de gloria poblado por ángeles, se desecha la tradicional simetría de este tipo de representaciones con objeto de animar la composición. El centro jerárquico –que no estructural como acabamos de señalar– corresponde a la Santísima Trinidad, en la que Dios Padre sedente sostiene a Cristo crucificado y muerto, derramando su sangre. A los pies, arrodillada y piadosamente abrazada a la cruz, vemos a Santa María Magdalena, titular de la parroquia y paradigma de la penitencia, imprescindible para la expiación. A la izquierda vemos a la Virgen, devotamente arrodillada, y tras ella su esposo San José –abogado de la Buena Muerte– y una pareja de santos ancianos que con seguridad son San Joaquín y Santa Ana. Desplazado hacia la izquierda el eje compositivo, el grupo de santos de la derecha es el más amplio y más nutrido, bifurcándose en dos ramales. El segundo los encabezan San Pedro y San Pablo –Príncipes de la Iglesia de Roma– seguidos de una serie de santos, varios con las palmas de martirio y algunos con atributos más concretos, como el cáliz –San Juan Evangelista– o la corona y la bandera –¿la de los Tercios?– que, junto lo que intuimos como indumentaria militar, nos hace pensar que se trate de San Hermenegildo.

El primero de los ramales es el que más nos interesa, al destinarse a las órdenes franciscana, dominica y carmelita, precisamente las más frecuentes en los altares de ánimas. Encabeza el grupo San Francisco de Asís, arrodillado y de perfil, que extiende sus manos en

señal de piedad; justo tras él, Santo Domingo de Zurbarán asiendo el rosario, señalado como devoción eficaz para las almas. En tercer lugar se sitúa Santa Teresa de Jesús, que además de su pertenencia a la orden del Carmen –tan identificada como sabemos con el culto a las Ánimas– tiene en su hagiografía un episodio que la vincula con las almas de los difuntos. Se trata de la revelación que tuvo de la suerte en el más allá de Bernardino de Mendoza, hermando de su protector Álvaro de Mendoza, obispo de Ávila –y cuñado de Francisco de los Cobos– quien había ofrecido sus casas en Valladolid a la reformadora para fundar un monasterio. Habiendo fallecido Mendoza antes de que se formalizara la fundación, le fue revelado a la santa que hasta que no se dijera la primera misa en el monasterio vallisoletano el alma de don Bernardino permanecería en el Purgatorio, por lo que aceleró los trámites para su creación. El cuarto de los santos es San Diego de Alcalá, caracterizado por su rostro imberbe y por la cruz que simboliza su piedad pasionista y sus prácticas penitenciales. Además de su filiación franciscana, su presencia se fundamenta en que *“Era el glorioso san Diego deuotissimo de las animas de purgatorio: conpadechase mucho de la crueles penas que en aquellas penosas carceles padecen (...) y asi el sieruo de Dios continuamente oraua por ellas, y les daua parte de todas las obras meritorias que hazia”*⁵⁴⁰. Por último, la toca de una segunda santa monja asoma tras San Diego, pero es imposible identificarla.

Especialmente didáctico resulta el **cuadro de Ánimas** existente en la **iglesia de San Isidoro de Úbeda**. En aras de la claridad, la habitual estructura en registros se simplifica plasmando sólo dos ámbitos nítidamente diferenciados: el Purgatorio y el Cielo, separados por una línea horizontal que evita las interrelaciones físicas entre ambos que, dada la naturaleza étera de las nubes, suelen verse en la plástica barroca. Incluso el conciso programa figurativo, reducido a las personas de la Santísima Trinidad, la Virgen y San Francisco, redundando en esta voluntad de nitidez en el discurso.

Un friso de ánimas envueltas en las llamas del Purgatorio ocupa la parte inferior del lienzo, ofreciendo un variado repertorio de gestos en sus solicitudes de clemencia. Un estrato de nubes sirve de límite entre el Purgatorio y el plano celestial, que protagoniza la composición; en el centro, Cristo Crucificado, flanqueado por las figuras arrodilladas de la Virgen y de San Francisco, que interceden por las ánimas. El conjunto lo corona un arco de nubes y angelotes centrado por el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Extrañamente, San Francisco carece de los estigmas, lo que abre la posibilidad de que se tratara de otro santo

⁵⁴⁰ Cetina (1609): 107 v.

franciscano, lo que nos parece dudoso ante la ausencia de atributos iconográficos y la fisonomía barbada propia del “poverello” que presenta.



Anónimo, *cuadro de Ánimas*, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX.
Úbeda, iglesia de San Isidoro.

La factura de la obra, con un dibujo preciso –aunque con ciertas carencias– y un colorido muy atenuado, y su estética contenida, especialmente evidente no sólo en la expresividad de los personajes sino en la parquedad de la sangre en el cuerpo del Crucificado –que por su parte se atiene de forma evidente al célebrimo *Cristo de San Plácido* de Velázquez (Museo del Prado)– reclaman para esta obra una datación en el último tercio del siglo XVIII e incluso primeras décadas del siglo XIX. Ruiz Prieto menciona la existencia de un “*altar de Ánimas*”⁵⁴¹ en la parroquia de San Isidoro costado por su cofradía en 1752, pero el estilo de la obra, la presencia del “poverello” y la ausencia del titular del santo arzobispo sevillano nos hacen pensar en una cronología más avanzada y en que proceda del desaparecido Convento de San Francisco, donde en 1540 ya existía una cofradía de Ánimas⁵⁴².

Primera Orden de San Francisco (O.F.M)

San Antonio de Padua

“Nadie ignora, y todos encarecen con magníficos elogios á aquel Portugués, lumbrera brillante, y honor de Lisbóa su patria, y de toda España: (¿pues á qué fin he de callar tan grande gloria?) nadie hay tampoco, que ignore sus hechos, y que no los haya contemplado pintados repetidas veces”⁵⁴³. Estas palabras de Interián de Ayala expresan con elocuencia la extraordinaria difusión de la devoción a San Antonio de Padua, respaldada con una abundante representación plástica de su figura y de su recorrido vital –aunque circunscrito como veremos por la tradición a los milagros que se le atribuían y que lo identificaban como especialísimo taumaturgo– que convierte a su iconografía en una de las más conocidas en el catolicismo romano. De hecho, San Antonio es, sólo por detrás de San Francisco, el santo más popular de la hagiografía seráfica y, recurriendo de nuevo a Interián, “apenas hay otro Santo, cuyas Imágenes sean mas freqüentes, y obvias. Pero entre todas ellas, la mas conocida, y comun es aquella en que se representa al Santo teniendo en su mano, ó junto á sí un ramo de cándidas azucenas, y al Niño Jesus, ya sentado sobre su libro, ya teniéndole

⁵⁴¹ Ruiz Prieto (1906): 120.

⁵⁴² Martínez Elvira (2011): 35.

⁵⁴³ Interián de Ayala (1782): 362.

con reverencia en sus purísimas manos, ó bien estando en pie sobre una mesa junto á él”.⁵⁴⁴ Es decir, la fórmula iconográfica que de forma más reiterada define a San Antonio de Padua.

No es tan conocido, sin embargo, lo inapropiado de su apelativo geográfico. Antonio sólo pasó los dos últimos años de su vida en Padua, ciudad en la que muere a la edad de 40 en 1231 y que se convertiría en su principal centro de culto, en torno a la magnífica basílica que se construyó para acoger sus restos. La mayor parte de su trayectoria transcurre en el sur y el centro de Francia y en varios puntos de Italia, pero su nacimiento tiene lugar en Lisboa hacia 1191 –según un estudio de su cadáver realizado en 1981 que corrige la fecha de 1195, aceptada tradicionalmente⁵⁴⁵–. El joven Fernando Martins de Bulhões –su nombre de pila y su apellido– recibió su primera instrucción académica con los canónigos de la catedral lisboeta, frente a la que estaba la casa familiar; en esta Seo consagrada a Santa María despertaría su devoción mariana, que le comprometería desde joven a asumir el voto de castidad: “Do todo su regalo y su cariño / Es yr texiendo virginal corona / Creciendo va en edad cual blanco armiño / Que la vida desprecia y abandona / Antes que macularse en la bruteza, / Tanto estima su candida pureza”⁵⁴⁶. En 1209 toma los hábitos de agustino en el convento lisboeta de San Vicente de Fora, desde el que pasa al de Santa Cruz en Coimbra, buscando el alejamiento de sus conocidos para profundizar en la vida religiosa y donde adquirió una sólida formación teológica. En 1220, cinco franciscanos portugueses en misión evangelizadora entre los musulmanes son martirizados en Marruecos. El ejemplo heroico de estos mártires, los primeros de la orden seráfica, cuyos cuerpos fueron trasladados a Coimbra, impresionó vivamente a Fernando, quien decidió profesar en la orden de los Hermanos Menores –tomando entonces el nombre de Antonio por San Antonio Abad, titular del eremitorio franciscano conimbricense– con la intención de realizar la misma actividad misionera en el norte de África. Sin embargo, después de predicar varios meses en Marruecos, la enfermedad le obligó a regresar meses después.

En este trayecto de vuelta a Portugal una tempestad desvió el barco de Antonio del trayecto previsto, arrojándolo a las costas de Sicilia. Esta circunstancia casual le movió a peregrinar a Asís para conocer de primera mano al fundador de su orden y los orígenes del movimiento franciscano, participando en el Capítulo General de 1221. En Italia tuvo la

⁵⁴⁴ Interián (1782): 362.

⁵⁴⁵ Teotónio Pereira / Cintra Gomes (2016): 124.

⁵⁴⁶ Carrasco de Figueroa (1613): 434.

ocasión de revelar sus significativas dotes para la predicación y sus vastos conocimientos, que ocultaba por humildad hasta que, obligado por el Guardián de su convento, dio un sermón en que “dixo tales cosas tan subidas y delicadas, y con tanto ornato de palabras, que los presentes quedaron admirados (...) sin tener del entendido sino que era idiota, y estraño de toda ciencia”⁵⁴⁷. A partir de este momento sus superiores le encomiendan tareas misionales y de docencia, desarrollando una activa labor como profesor de Teología en Bolonia y difundiendo el evangelio a la manera franciscana en ciudades francesas como Arles, Montpellier, Puy, Limoges y Bourges, en las que había arraigado con fuerza la doctrina albigena. En sus sermones, Antonio no se contentó con luchar contra la herejía, sino que también combatió con diligencia la usura, la rapiña, la simonía, la soberbia, la lujuria o la avaricia. El fraile portugués fue muy admirado por sus dotes para la catequización, sobre todo sus vastos conocimientos bíblicos que le hicieron recibir del papa Gregorio IX el apelativo de “Arca testamenti”⁵⁴⁸ “por la mucha riqueza de Escritura que alegaua, y traya en sus sermones”⁵⁴⁹; al respecto, la tradición afirma que al reconocerse sus restos en 1403, la única parte encontrada intacta fue la lengua. Siglos más tarde, en 1946, Pío XII reconocería la sólida formación de San Antonio con su proclamación como Doctor de la Iglesia.

En 1227 regresa a Italia, participando en el primer Capítulo General de la orden tras la muerte de San Francisco. Dos años después se instala en Padua, ciudad en la que prosigue su labor predicadora y desde donde peregrina de nuevo a Asís en 1230 con motivo del solemne traslado de los restos de San Francisco a la nueva basílica. En 1231 Antonio fallece en Padua; su fama de santidad y los milagros que se le atribuyeron motivaron su rápida canonización en menos de un año –el proceso más rápido de la historia del catolicismo, después del de San Pedro Mártir de Verona– y le aseguraron una posición preferente entre las devociones seráficas al ser el segundo de los Hermanos Menores en subir a los altares, después del propio San Francisco. Ello explica que en la prescripción acerca de la ornamentación de las iglesias de la orden formulada en el Capítulo General de Narbona de 1260 sólo se permitieran las imágenes “del Crucifijo, de la Virgen María, de San Juan, de San Francisco y de San Antonio”⁵⁵⁰. No obstante, la devoción a San Antonio tuvo un alcance

⁵⁴⁷ Villegas (1615): 156r.

⁵⁴⁸ Con esa denominación figura su imagen en el retablo mayor del monasterio de Santa Clara de Sevilla, según recoge Chavero Blanco (1994): 44.

⁵⁴⁹ Villegas (1615): 156v.

⁵⁵⁰ Tomado de Yarza Luaces (1997): 256.

bastante limitado hasta el siglo XV, restringido en gran medida a su propia orden y a las ciudades de Padua y Lisboa, y del todo lejano a la extensión y la popularidad que alcanzaría en siglos posteriores y que lo convertiría en “*el santo de todo el mundo*”⁵⁵¹, en palabras de León XIII en 1895. Es a partir del Cuatrocientos cuando los sermones de San Bernardino de Siena –entre otros factores– difundieron de forma extraordinaria su leyenda y su fama, lo que culmina en la extensión de su fiesta a toda la Iglesia decretada por el franciscano Sixto V en 1585.

La vida de San Antonio de Padua es recogida en varias leyendas hagiográficas de los siglos XIII y XIV, de las que la primera y más importante, verdadera referencia del resto, es la *Assidua*, obra de un anónimo fraile franciscano redactada con motivo de su canonización, y por tanto muy cercana a la existencia del santo. En ella se privilegian especialmente sus vastos conocimientos teológicos y su actividad predicadora y docente; señas de identidad que con el paso del tiempo pasarán a un segundo plano al conformarse una hagiografía antoniana en la que priman una serie de episodios milagrosos y sobrenaturales, aparecidos en fuentes más tardías sobre la vida del santo. De un núcleo inicial de narraciones milagrosas de San Antonio formado por los textos conocidos como *Benignitas*, de Juan Peckham, y *Raymundina* y *Rigaldina*, de Jean Rigaud, todos de finales del siglo XIII, pasamos a una serie de relatos miracolísticos más extensos de los que destaca el *Liber Miracolorum*, de fray Arnaldo de Saranno, fechado hacia 1370 e inserto en la *Chronica XXIV generalium ordinis minorum*. La implicación devocional, y por ende iconográfica, de esta transformación de la figura de San Antonio no puede ser mayor, ya que el prestigioso teólogo franciscano se convierte en un asombroso taumaturgo y accesible intercesor. San Antonio de esta forma acabó por convertirse en “*milagro de los Santos, y el Santo de los milagros*”⁵⁵²; aunque ya en el oficio litúrgico compuesto por fray Juliano de Spira hacia 1241 en honor de San Antonio se resaltaba el carácter milagroso del santo con el célebre responsorio *Si quareis miracula*⁵⁵³.

De los célebres y reiterados episodios sobrenaturales que se le atribuyen destacan los milagros de la mula, del niño recién nacido y de la pierna cortada, que describiremos por

⁵⁵¹ AA. VV. (2016): 134.

⁵⁵² Soto y Martínez (1739): 5.

⁵⁵³ *Si quareis miracula / Mors, error calamitas, / Daemon, lepra fugiunt / Aegri surgunt sani. / Cedunt mare, vincula / Membra resque, perditas / Petunt et accipiunt luevenes et can (...) Si buscas milagros, mira, / muerte y error desterrados, / miseria y demonio huidos, / leprosos y enfermos sanos. / El mar sosiega su ira, redímense encarcelados, / miembros y bienes perdidos / recobran mozos y ancianos (...).*

su desarrollo iconográfico. En el primero de ellos, logró convencer de la presencia real de Cristo en la Eucaristía a un judío de Bourges haciendo que una mula se arrodillara delante de la hostia consagrada ignorando el saco de avena que tenía delante; suceso que Réau deriva del episodio veterotestamentario de la burra de Balaam deteniéndose ante el ángel de Yahvé⁵⁵⁴. En el milagro del niño recién nacido –también presente en las hagiografías de San Ambrosio y de San Briccio– hizo que un bebé pronunciara el nombre de su padre, que sospechaba injustamente de la fidelidad de su esposa y por tanto de su paternidad. Por último, el milagro de la pierna cortada tiene su origen en la leyenda de los santos Cosme y Damián, siendo un episodio que los dominicos también atribuyen a San Pedro Mártir. Un joven paduano, que había pateado violentamente a su propia madre, recibe la reprimenda de San Antonio, que le dice que un pie que ha golpeado a una madre o a un padre debería ser cortado. El joven, arrepentido, se corta el pie, y el santo, conmovido por su arrepentimiento, lo cura. También es muy conocido el milagro del corazón del avaro, que a su muerte se descubre en su caja de caudales y que no es sino la ilustración de un sermón sobre la avaricia atribuido a San Buenaventura, o la ocasión en la que se traslada milagrosamente a Lisboa y resucita a un asesinado para que testifique en un juicio a favor de su padre, a quien se acusaba del homicidio; especialmente célebre al ser el argumento de los frescos de Francisco de Goya en la cúpula de la ermita madrileña de San Antonio de la Florida. Otros de sus hechos milagrosos son paralelos a los presentes en la hagiografía del propio San Francisco de Asís. Un ejemplo significativo en este sentido es su *Predicación a los peces*, acontecida en la costa del Adriático, en Rímini, cuando el santo, ante el fracaso –insólito por otro lado, ya que el éxito de sus prédicas eran especialmente celebrado– de su sermón a un grupo herético, dirigió sus palabras a los peces, que rápida y milagrosamente asomaron sus cabezas para seguir la homilía del santo y así permanecieron hasta que San Antonio finalizó su sermón dándoles la bendición. En todo momento se advierte el paralelismo con la *Predicación a los pájaros* de San Francisco, que igualmente se observa en un episodio similar descrito por la literatura oral dieciochesca y que habría acaecido en la infancia de Antonio, cuando éste reúne a los pájaros que amenazaban los sembrados de su padre en una habitación⁵⁵⁵. Un compendio muy significativo de los milagros del santo se

⁵⁵⁴ Réau (1996): 129.

⁵⁵⁵ *Romance de San Antonio y los pajaritos*, recogido entre otros lugares en Aldeaquemada. Véase Pérez Fernández (2016): 176-179.

desarrolla en el conocido altar que para la veneración de sus restos realizó Donatello en la Basílica de Padua (1448) y en las pinturas murales de San Antonio de los Alemanes en Madrid, de Luca Giordano, éste mucho más completo (1698-1701).

De esta nutrida colección de episodios milagrosos hubo uno que logró la primacía hasta acabar determinando, como hemos visto, de manera definitiva y definitoria la iconografía de San Antonio. Se trata de una aparición del Niño Jesús que habría acaecido durante una de sus misiones por Francia y que se recoge por vez primera en el mencionado *Liber miracolorum* de fray Arnaldo de Seranno⁵⁵⁶, en el que se narra de la siguiente forma: *“Encontrándose San Antonio en una ciudad para predicar, fue hospedado por un habitante del lugar. Éste le asignó una habitación apartada, para que pudiese atender sin molestias al estudio y a la contemplación. Mientras rezaba solo, en la habitación, el dueño de la casa multiplicaba sus vaivenes. Entretanto observaba con afán y devoción la habitación en la que rezaba San Antonio en soledad, ojeando escondido mediante una ventana, vio aparecer entre los brazos de San Antonio un niño bellísimo y alegre. El santo lo abrazaba y besaba, contemplando el rostro de forma incesante. Aquel hombre sorprendido y extasiado por la belleza del niño, pensaba interiormente de dónde habría salido un niño tan agraciado. Aquel niño era el Señor Jesús. Él reveló a San Antonio que el hombre lo estaba observando. Después de una larga oración, desaparecida la visión, el Santo llamó al hombre y le prohibió decir a nadie lo que había visto”*⁵⁵⁷. Merece la pena destacar del relato tres elementos; uno, la presencia de un testigo que, a la manera del hermano León en la Estigmatización de San Francisco, diera con posterioridad testimonio verosímil de un hecho sobrenatural que la modestia del santo protagonista silenciaría. Con posterioridad, el testigo se identificaría con un novicio franciscano, trasladando la acción del hospedaje del santo a su convento; así lo vemos en la obra teatral *El divino portugves San Antonio de Padva*, de Juan Pérez de Motalbán (1637) donde el propio Niño Jesús señala a San Antonio que *“Vn novicio està acechando”*⁵⁵⁸.

En segundo lugar, el episodio manifiesta rotundamente la creciente devoción al Niño Jesús, fomentada precisamente por la espiritualidad franciscana –privilegiadora de la humanidad de Cristo en su Infancia y su Pasión– y que aquí se desarrolla de forma tan

⁵⁵⁶ Chavero Blanco (1994): 44.

⁵⁵⁷ Valverde Tercedor (2013): 202.

⁵⁵⁸ Pérez de Montalbán (1637): 35.

afectiva y cercana –pues vemos que el santo lisboeta se recrea en la contemplación y el cariño hacia el Divino Infante, en una actitud muy cercana al tipo de piedad que despertaban las imágenes del Niño Jesús en los monasterios de clausura–. No deja de ser llamativo lo cercana que está que la experiencia de San Antonio de la propuesta de meditación que sobre el Niño Jesús en el pesebre de Belén realiza el Pseudo Buenaventura: *“tómale, y tenle en los brazos; mira con atencion su rostro; bésale con reverencia, y deléitate en él con mucha confianza. Esto puedes hacerlo porque vino para los pecadores, y por su salud conversó entre ellos, finalmente les dejó por manjar á sí mismo; y así por su benignidad bien se dejará tocar como quisieres, y no será atribuido á presunción, sino á amor; pero esto lo has de hacer siempre con temor y reverencia, porque es el Santo de los santos”*⁵⁵⁹. Por último y como aspecto más significativo, la predilección que el propio Cristo manifiesta hacia San Antonio como devoto escogido tomando su estado de niño y alojándose en los brazos del santo, dando lugar a un episodio con una carga emotiva propia de un desposorio místico. Magistralmente lo expresa Mâle al redactar cómo en este episodio San Antonio *“ve, en fin, lo que él ha creído, lo que ha esperado, lo que ha amado, y tiende los brazos hacia la verdad”*⁵⁶⁰. Precisamente la emotividad que irradia y la especial predilección divina hacia Antonio que de este episodio se infiere –paralela a la de Cristo crucificado por Francisco– son las claves que explican su difusión y su consecuente éxito iconográfico. Un paralelismo en el que redunda otra versión de la mentada comedia de Pérez de Montalbán: *“No es Antonio, el que en los braços / tiene vn amoroso Niño, / mas candido que el armiño, / à quien esta dando abraços? / No es Francisco, el que a otro lado / las llagas le imprime Dios? / Señor à qual de los dos / mayor honra le aueis dado?”*⁵⁶¹.

No obstante, además del relato del *Liber miracolorum*, existe otro episodio de la vida del santo que forma parte del proceso de construcción de esta imagen, como evidencia la presencia habitual de un libro en las manos de San Antonio o junto a él, y que por tanto no sólo sería una alusión a sus vastos conocimientos doctrinales. Asegura la tradición que en una ocasión en la que el santo predicaba sobre el misterio de la Encarnación, el Niño Dios descendió del cielo y se instaló en su libro, ante la vista sorprendida de los asistentes. Un modelo de aparición del Divino Infante que se convirtió en motivo recurrente en dramas y

⁵⁵⁹ Pseudo Buenaventura (1824): 45-46.

⁵⁶⁰ Mâle (2001): 175.

⁵⁶¹ Pérez de Montalbán (1637): 19.

textos medievales, asociada a la consagración y reforzando la idea de la presencia real de Cristo en la Eucaristía al establecerse un paralelo entre la Encarnación y Natividad de Jesús y su existencia en el pan vivo consagrado⁵⁶². Esta pública epifanía, sumada a la relatada e íntima *unio mystica* –tan diferentes entre sí– son por tanto los fundamentos de esta extendida iconografía antoniana⁵⁶³; complementada con el libro sobre el que se habría posado el Divino Infante y con el ramo de azucenas, atributo de la pureza que a pesar de las tentaciones de su juventud siempre mantuvo el santo, y que populariza en la iconografía antoniana la imagen en bronce del santo realizada por Donatello para la basílica de Padua (1448).

Especialmente a partir del siglo XVI y con la Contrarreforma, el Niño Jesús, los lirios y el libro se convierten en atributos identificativos del santo, desplazando a un lugar secundario a la cruz –atributo genérico de los santos predicadores, que en el caso concreto de San Antonio se fundamenta en su especial devoción pasionista y en el genérico cristocentrismo seráfico, en su primera profesión monástica como agustino en Santa Cruz de Coimbra y en el célebre himno *Ecce Crucem Domini / fugite partes adversae / Vincit Leo de tribu Iuda / Radix David! Alleluia!* que se le atribuía⁵⁶⁴– y desterrando a las llamas en la mano o en el corazón, entendidas como alusión a su celo predicador pero que en realidad son fruto de una confusión con San Antonio Abad, abogado contra el herpes zoster o “fuego de San Antón”. Sólo se mantendrá con mayor insistencia la cruz como atributo en las manos de San Antonio en las áreas de cultura lusa, pero asumiendo la dimensión simbólica de emblema heráldico de Portugal e identificando al santo como “*verdadeira imagem da identidade portuguesa*”⁵⁶⁵. Una iconografía la de San Antonio con el Niño en brazos que no despertará más objeciones que las de Interián a la costumbre de pintar “contra la fé del Evangelio, totalmente desnudo al Divino Niño en el pesebre (...) practiquen lo mismo con S. Antonio, lo que ya (...) hemos hecho vér quan ageno es de la gravedad, y modestia Christiana”⁵⁶⁶.

⁵⁶² Marcus (2012): 17-18.

⁵⁶³ Stoichita (1995):117-119.

⁵⁶⁴ Grabado en el pedestal del obelisco de la plaza de San Pedro del Vaticano en 1586 por Sixto V, papa franciscano que además extiende la solemnidad de San Antonio de Padua a toda la Iglesia católica.

⁵⁶⁵ Castro Brunetto (1996): 177.

⁵⁶⁶ Interián (1782): 362-363.

La orden franciscana, consciente de la eficacia expresiva y doctrinal de esta iconografía antoniana con el Niño, la multiplicó y difundió especialmente, configurándose como un episodio paralelo en importancia a la Estigmatización de San Francisco y convirtiéndose en otro privilegio que llena de orgullo a la orden seráfica. A consecuencia de este éxito, otras órdenes religiosas rastrearán en la hagiografía de sus principales santos algún episodio similar de *unio mystica* con el Niño Jesús para plasmarlo plásticamente; de forma que podemos afirmar que la exitosa iconografía de San Antonio acaba contagiando a la de otros santos monásticos. Son los casos de las dominicas Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima; de la carmelita Santa María Magdalena de Pazzis; de los fundadores de teatinos y hospitalarios, San Cayetano y San Juan de Dios, respectivamente; y de los jesuitas San Francisco Javier y San Estanislao de Kotska; todos ellos serán representados con el Divino Infante, siguiendo el referente antoniano. Quizá el caso más representativo de la incorporación del Niño Jesús derivada de la iconografía antoniana sea el del capuchino San Félix de Cantalicio, del que nos ocuparemos en su respectivo capítulo. En cualquier caso, San Antonio de Padua con el Niño se convierte, junto a San José, en paradigma del santo “cristóforo”, llevando a una iconografía “marianizada”⁵⁶⁷ en la que el teólogo franciscano expresa una ternura y afecto hacia el Divino Infante derivadas plásticamente del tipo iconográfico de la Theotokos Eleusa.

Particularidad iconográfica que debemos señalar en la escena de la aparición del Niño es la presencia de la Virgen María entregándolo a los brazos de San Antonio, como lo presentan Alonso Cano (Munich, Alte Pinakothek) y Carreño de Miranda (Madrid, San Antonio de los Alemanes). Una inclusión de la Madre de Dios que se justifica por la devoción mariana de San Antonio, arraigada desde su niñez y juventud en sus frecuentes visitas a la catedral de Lisboa –puesta bajo la advocación de Santa María–. La Virgen es por otro lado el más alto referente de la pureza que distinguió a San Antonio, quien consagró su castidad a mayor honra de Santa María en sus momentos de zozobras y tentaciones juveniles. Señala fray José de Jesús María (1651) una “reuelacion refieren muchos Autores graues que tubo San Antonio de Padua” y que “cuentanla assi, que estando este santo vna noche muy triste (por la gran deuocion que tenia à la Virgen) de que vbiesse auido Autores Catolicos que dudassen de la Resurreccion gloriosa de del cuerpo de la Virgen, sele aparecio la misma

⁵⁶⁷ Expresión acuñada por Arriba Cantero (2013): 55-56, en relación a San José.

Virgen llena de claridad y hermosura, rodeada de multitud de Angeles. Conociendo el Santo, en la magestad con que venia, quien era, se hincò de rodillas; y despues de auerle dado (con profunda humildad) deuotas gracias, le presentò su congoxa, y le suplicò que le sacasse della, y le hiciesse cierto de la verdad, porque no podia sufrir que se dudasse de la gloria anticipada de su cuerpo innocentissimo. Entonces la beatissima Virgen, agradeciendo el afecto de su deuoto, le certificò su gloriosa Resurreccion, y subida al cielo en cuerpo y alma, mandándole que assi lo predicase”⁵⁶⁸. Posiblemente esta visión se fusionaría con la del Niño Jesús, dando lugar a esta variante iconográfica. Así se narra en la conclusión de la comedia *El Divino Portugues San Antonio de Padua* (1637) en la que en medio del diálogo entre la Virgen y San Antonio se aparece también el Niño Jesús, al que el santo lisboeta se dirige como “Sol de Justicia Divino / Hijo de esta pura Estrella”⁵⁶⁹.

Por otro lado, la incorporación de la Virgen a la visión de San Antonio, además de redundar en la devoción mariana propia de la Contrarreforma, permite transmitir, en el contexto de la particular rivalidad entre órdenes monásticas por destacar su protagonismo evidenciando el particular beneplácito de la Madre de Dios hacia éstas y hacia sus hijos predilectos –los santos–. Si los carmelitas reivindicaban a la propia Virgen María como la primera de sus integrantes e inspiradora de su orden en la *nubecilla del Carmelo* que vio el profeta Elías, o los dominicos esgrimían el rosario como atributo de la predilección de la Virgen por la Orden de Predicadores, los franciscanos, que contaban con el particular privilegio de las Llagas de Cristo en la piel de San Francisco o de este abrazo entre el Niño Jesús y San Antonio, al incorporar a la Virgen se permitían añadir al episodio esta connotación de carácter mariano de la que se deduce la predilección de la Madre de Dios por el seráfico lisboeta y por tanto por toda su orden. Pero en cualquier caso y, más allá de las fuentes textuales y su semántica, la inclusión de la Virgen no deja de ser de lo más atractiva no sólo para la piedad barroca, sino para la propia sensibilidad meridional, tan basada en los afectos, como señala atinadamente Pedro Teotónio Pereira: “A imagen austera do único Doutor da Igreja português dá lugar ao popular e familiar “Sant’Antoninho”, a quem a mãe entrega o filho para cuidar, corporalização de uma

⁵⁶⁸ Jesus María (1651): 798.

⁵⁶⁹ Pérez de Montalbán (1637): 43.

religiosidade característica dos povos do sul da Europa assente na figura materna de Nossa Senhora”⁵⁷⁰.

Además de a la desnudez del Niño, el tratadista Interián pone objeciones al aspecto juvenil y lozano que suele ofrecer San Antonio, pues a pesar de fallecer cerca de los 40 años, en esa edad ya era *“verdaderamente varonil: á mas de que, fatigado por los muchos trabajos de su predicacion, y casi extenuado por los ayunos, y áspera penitencia, no es conforme á razon que se le pinte mozo”*⁵⁷¹. Si bien Interián apostaba por un San Antonio asceta –en plena sintonía con el prototipo de santidad que fomentaba la Contrarreforma– la fisonomía histórica del santo era corpulenta, ensanchada por la hidropesía. En cualquier caso, la popularidad del santo como milagrero delineó un retrato amable y gracioso, asociado a la juventud, que fue el que se acabó consolidando entre sus devotos y por ende entre los artistas.

La unión de una iconografía tan atractiva y persuasiva unida a su mencionado prestigio taumatúrgico y a la efectividad que se atribuía como defensor de los desfavorecidos, abogado de los enfermos y mitigador del hambre explicaría el éxito y difusión de la devoción a San Antonio y la consecuente multiplicación de sus imágenes. Al respecto afirma Valdivieso⁵⁷² que la repetida representación del santo en la obra de Murillo sería demandada por la emotiva piedad que, entendida como auxilio de las calamidades y desdichas, se extendió en Sevilla a consecuencia de la calamitosa situación de la ciudad tras la peste de 1649. En el caso de Jaén, sendos cenobios franciscanos se pusieron bajo la advocación del santo. El más antiguo, el monasterio de San Antonio en Baeza, ya existente en el siglo XV, donde se veneraba una reliquia del santo y cuya imagen titular glosaba simbólicamente el padre Torres cuando señalaba que daba entender con *“las azucenas de sus manos, quan del agrado de Dios N. S. son las esposas de Iesu Christo N. Redemptor de este Santuario, que con la candidez, y virtudes se representan en ellas”*⁵⁷³. En 1606 se funda a las afueras de Úbeda el convento de San Antonio, de franciscanos recoletos tan diligentes en la práctica del estudio que Torres lo denominaba la *“Atenas de Úbeda”*⁵⁷⁴. Su imagen titular gozaba de especial veneración por su fama de milagrosa *“pues no hay morador que no*

⁵⁷⁰ Teotónio Pereira (2016): 95.

⁵⁷¹ Interián (1782): 363.

⁵⁷² Valdivieso (2007): 89.

⁵⁷³ Torres (1683): 428.

⁵⁷⁴ Torres (1683): 158.

le inuoque en sus aflicciones”, avalorándola una preciadísima reliquia del santo⁵⁷⁵, según parece, era una talla de devoción particular donada en 1640 por Isabel Monsalve de San Martín⁵⁷⁶. Consta que en 1718 donaba Juana María del Castillo y Cotillas al convento *“un clavel de oro que tengo para adorno del Santo”*⁵⁷⁷. Siguiendo a Ruiz Prieto⁵⁷⁸, la imagen de San Antonio pasaría con la Desamortización a la capilla del Hospital de Santiago. En la ciudad de Jaén, y al margen de filiación seráfica alguna, fundaba en 1528 el caballero Antonio del Salto un hospital puesto bajo la advocación del santo; la imagen del titular en la capilla era según Ximénez Patón *“de mucha deuocion porque además de la que comun tienen los fieles a este Santo la desta casa a obrado muchissimos milagros, que constan de los testimonios, y otros, que no se escriuen”*⁵⁷⁹. Igualmente, y construidas a lo largo de la Edad Moderna y la Contemporánea y plenamente enraizadas en la religiosidad popular tenemos las ermitas – existentes hoy o no– dedicadas al santo en Villardompardo, Cambil y Frailes. También la popularidad de San Antonio contribuyó a su presencia en algunos de los santuarios marianos más devotos de la diócesis. Así, cuando Diego de Briones realiza hacia 1700 el nuevo retablo mayor y camarín del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, en la Sierra Morena de Andújar, se estipula que además de la Asunción –primitiva solemnidad de la advocación mariana– y de San José se efigie al venerado santo lisboeta, siendo obras de los imagineros baezanos Martín Antonio Sánchez y Diego Felipe Navarrete⁵⁸⁰. Junto a la Virgen de las Mercedes, en su capilla de la iglesia abacial de la Mota de Alcalá la Real⁵⁸¹, también se localizaba un lienzo del santo. Todos estos testimonios nos previenen que las carencias que encontraremos al enumerar las imágenes de San Antonio de Padua en Jaén son sin duda consecuencia de las destrucciones y dispersiones de arte religioso de los siglos XIX y XX y no de una devoción y culto que rebasaba con creces los límites de la espiritualidad franciscana.

De este modo, es muy singular la extensión y difusión del fervor antoniano que se deduce de la literatura oral y de las tradiciones populares de la actual provincia de Jaén, en las que San Antonio orienta su prestigio taumatúrgico hacia la búsqueda de novio por parte

⁵⁷⁵ Torres (1683): 158.

⁵⁷⁶ Torres Navarrete: 317.

⁵⁷⁷ Torres Navarrete: 317.

⁵⁷⁸ Ruiz Prieto (1906): 209.

⁵⁷⁹ Ximénez Patón (1628): fol, 62 verso.

⁵⁸⁰ Ulierte Vázquez (1986): 162.

⁵⁸¹ CEP (2001): 65.

de las mozas casaderas y hacia el hallazgo de objetos perdidos⁵⁸², dando lugar a una piedad heterodoxa y en gran medida frívola y supersticiosa que llegó a casos como la condena inquisitorial en 1745 como hechicera a María Sánchez, vecina de Navas de Tolosa que entre otras prácticas conjuraba al santo para encontrar lo extraviado⁵⁸³. Réau señala al respecto que las cualidades de San Antonio como abogado en el hallazgo de objetos perdidos no aparece hasta el siglo XVII y, citando a Guy Coquille (1612), el motivo de esta especialización taumátúrgica estaría fundada en la confusión entre los términos franceses *Pave* –abreviatura de Padua- y *épave*– que significa “bienes perdidos”⁵⁸⁴; consta que en Lisboa una decisión de Felipe III en 1628 había establecido que todos los papeles y documentos perdidos y encontrados por la ciudad se depositaran en la iglesia de San Antonio “*por ser sancto que descobria as cousas perdidas*”⁵⁸⁵. Igualmente destaca que los marinos portugueses, para asegurarse la protección de San Antonio frente a los vientos adversos, colocaban su imagen en el mástil del barco para asegurarse que el santo los escuchaba; un tipo de chantaje en sintonía con la costumbre, antiguamente arraigada en varios puntos de Jaén y del resto de Andalucía, de “ahogar” la imagen de San Antonio en agua o en un pozo por parte de las chicas jóvenes hasta encontrar al pretendiente deseado. Puede que prácticas tan ajenas a la norma eclesiástica expliquen lo limitado –en comparación con su popularidad– del patronazgo oficial de San Antonio en localidades jienenses, que se limita a Ibro y a las colonias carolinas de Navas de Tolosa y Aldea de los Ríos, donde es más posible que se trate de una devoción traída por los colonos valencianos allí asentados que derivada del apostolado de los capuchinos alemanes –tan absentistas y problemáticos por otro lado– que se establecieron en los primeros años de andadura del proyecto de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. En el caso de Navas, debió ser devoción arraigada desde los inicios de la colonización, pues sus pobladores solicitaban en 1787 al capellán Lanes Duval su imagen

⁵⁸² Pérez Ortega (1996): 921-938.

⁵⁸³ Ramírez de las Casas Deza (1836): 279-284. El conjuro rezaba “*Señor San Antonio de Padua / En Padua naciste, / En Padua os criaste, / Escribano de Cristo fuiste / El breviario perdiste / Al campo fuiste / Tres pasos atras diste / I como esto es verdad / Lo perdido se hallará, / I lo alejado / Será acercado*”. Aparte de la heterodoxa forma de invocar al santo destaca el desconocimiento de su biografía haciéndolo natural y criado en Padua. Por otro lado es destacable señalar, como lo hace Pérez Fernández (2016): 315 que el “lugar de las Navas de Tolosa, obispado de Jaén” del que era natural y en el que vivía la acusada de hechicería era la zona rural o bien inmediata al puerto del Muradal o al castillo de Las Navas, pues la población carolina de Navas de Tolosa no surge hasta la promulgación del Fuero de las Nuevas Poblaciones en 1767.

⁵⁸⁴ Réau (1996): 126.

⁵⁸⁵ Teotónio Pereira (2016): 94.

para ubicarla en la parroquia⁵⁸⁶. Otra noticias de la devoción antoniana en la zona la tenemos en la parroquia de La Carolina, en la que en 1778 se colocaron en los altares colaterales al mayor –presidido por la Inmaculada Concepción, titular del templo y patrona de las colonias carolinas– las imágenes de San José y de San Antonio de Padua, que “costeó la Intendencia de estas Poblaciones”⁵⁸⁷, o en la parroquia de Santa Elena, donde “desde el establecimiento de estas poblaciones, se la añadió otro altar con Imagen de San Antonio de Padua, à devocion de sus feligreses”⁵⁸⁸. Estos testimonios de la presencia del taumaturgo lisboeta en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena resultan especialmente significativos porque en sus iglesias escaseaban las imágenes del santoral tanto por la precariedad inicial del proyecto como por el rechazo de la mentalidad ilustrada que lo impulsó a las prácticas religiosas accesorias extendidas entre las clases populares que priorizaban un casi supersticioso “ir de altar en altar” antes que una correcta piedad eucarística. San Antonio, no obstante, era objeto predilecto de todas las devociones de la época, desde las menos ortodoxas hasta las más ejemplares: el propio Carlos III –cuyo confesor era el franciscano fray Joaquín de Eleta– se hizo acompañar en todos sus traslados de un Real Sitio a otro durante veintidós años de un delicado *San Antonio de Padua* de Anton Raphael Mengs (ca.1765) que colgaba en su dormitorio⁵⁸⁹.

En cuanto al desarrollo de la iconografía antoniana en Jaén y a pesar del indudable interés que presentan los milagros atribuidos al santo nos encontramos que se encuentra muy limitada al episodio de la aparición del Niño Jesús, y en su gran mayoría delineado como tema descriptivo, es decir, la figuración aislada del santo y del Divino Infante, sin contextualización espacio temporal alguna. Se trata en su mayoría de imágenes de bulto redondo que platean un San Antonio erguido con el Niño en los brazos; opción plástica con precedentes en la Antigüedad clásica –piénsese en la figuraciones de Hermes y de Sileno con el niño Dioniso– y la hagiografía cristiana –San Cristóbal portando al Niño Jesús, tema frente al que la iconografía antoniana potencia como ya hemos señalado la dimensión emotiva del diálogo entre ambos–. Más escasa, y circunscrita a la pintura, es la dimensión narrativa de

⁵⁸⁶ Lanes Duval (1787): 89.

⁵⁸⁷ Lanes Duval (1787): 82.

⁵⁸⁸ Lanes Duval (1787): 91.

⁵⁸⁹ La pieza pertenece hoy en Londres, Apsley House, Wellington Collection, y ha formado parte de la exposición *Carlos III. Majestad y ornato* organizada por Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid (6 de diciembre de 2016-31 de marzo de 2017).

este tema, en la con que la ambientación espacial conseguida fundamentalmente a través del tópico de la mesa de estudio se hace referencia a la visión del santo en sus misiones al sur de Francia. No hemos localizado piezas integrantes de ciclos narrativos; tan sólo las noticias de un conjunto de **veinticuatro lienzos** con escenas de su vida que colgaban en el claustro del **convento de San Antonio de Úbeda** y que en 1820 pasaban como bienes desamortizados al ayuntamiento de la ciudad⁵⁹⁰. Acerca de este ciclo en particular, ubicado en un cenobio tan conocido en la ciudad como santuario devoto y como espacio de formación y estudio de la *orden*, podemos aventurar que la iconografía taumatúrgica del santo lisboeta estaría probablemente equilibrada con la figuración de San Antonio como teólogo y predicador. Menudean igualmente los lienzos con escenas de la vida de San Antonio, citados generalmente como obras de escuela española, en el inventario de 1846 del primitivo Museo de Pinturas de Jaén, formado con piezas procedentes de conventos desamortizados⁵⁹¹. *“Uno de los milagros de San Antonio”*, sin especificar cual, era el tema de una de las seis pinturas sobre cobre que Romero de Torres⁵⁹² vio en la sacristía de la **Sacra Capilla del Salvador de Úbeda**. Se trataba de una serie de piezas que se atribuían a Rubens, pero que según el historiador cordobés eran de su escuela, y que aparte de este tema antoniano presentaban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, habiendo sido donadas por Leonor de los Cobos, marquesa de Camarasa.

Teniendo en cuenta este predominio de la imagen descriptiva en la iconografía antoniana jienense, comenzaremos tratando aquellas piezas –todas pictóricas– en las que la ambientación espacial o la introducción de la Madre de Dios aportan un cierto matiz narrativo. Singulares por sustraerse de la iconografía más repetida del santo son sendos lienzos que representan a **San Antonio de Padua ante la Virgen**, uno en la clausura del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** y el otro en la **iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Alcalá la Real**. Habíamos señalado que en algunas ocasiones la plástica barroca había introducido en la escena de la aparición del Niño Jesús a la propia Virgen, de cuyos brazos escapaba hacia los de Antonio; sin embargo, aquí falta el pequeño Dios. Se trata de piezas de cronología y autoría diversas, pero que comparten una fuente iconográfica común que debió estar bastante extendida, pues es la misma que encontramos

⁵⁹⁰ Torres Navarrete (CONVENTOS):322.

⁵⁹¹ Cazabán (1914): 66-70.

⁵⁹² Romero de Torres (1913): 569.

en un lienzo novohispano del siglo XVIII perteneciente a la iglesia de San Francisco de Asís de Chihuahua, México, en la que se añade un corazón con el Crucificado y el cordón franciscano rodeados de una filacteria con la inscripción “ARMAS DE MARIA SS^a. MADRE DE DIOS”.



Anónimo, *San Antonio de Padua ante la Virgen*, siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.



Anónimo, *San Antonio de Padua ante la Virgen*, siglo XVIII.
Alcalá la Real, iglesia de Nuestra Señora de las Angustias.



Anónimo novohispano, *Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Chihuahua, iglesia de San Francisco (Fotografía: www.flickr.com).

El lienzo de las clarisas de Úbeda es una pieza de factura discreta que pensamos pertenece a los inicios del siglo XVII, ya que mantiene las formas propias del Manierismo en la formulación de las figuras y en el diseño de la corona sobre las sienes de la Virgen. La Madre de Dios, sentada en medio de un rompimiento de gloria, se presenta a un San

Antonio que, lleno de reverencia, se lleva la mano al pecho y muestra de forma destacada las azucenas blancas, atributo consuetudinario del santo alusivo a su pureza. La devoción mariana de San Antonio –cuyo nacimiento fecha la tradición en la solemnidad de la Asunción, el 15 de agosto⁵⁹³– se desarrolló muy tempranamente por la vecindad de su casa familiar a la catedral de Lisboa, dedicada a Santa María, y en la que siendo niño recibió su primera formación y tuvo sus primeras inquietudes religiosas, entre ellas la de superar las tentaciones de la carne y consagrar su castidad a la Virgen *“texiendo virginal corona / (...) Antes que macularse en la bruteza, / Tanto estima su candida pureza”*⁵⁹⁴. En este sentido, la iconografía planteada podría aludir a esta consagración virginal y juvenil de Antonio ante María, Virgen de las Vírgenes –si bien aquí se desarrolla en un espacio al aire libre y no en una capilla de la catedral de Lisboa– lo que haría del todo conveniente tanto la lozana mocedad del lisboeta –que según Interián, como veíamos, contravenía la experiencia vital del santo marcada por *“los ayunos, y áspera penitencia”*⁵⁹⁵ –y el protagonismo de las azucenas en la composición; aunque presente al santo anacrónicamente vestido con el hábito franciscano⁵⁹⁶ –que no vistió en su juventud en Lisboa pero que facilita en este caso su identificación– y en un espacio exterior que nada tiene que ver con la capilla catedralicia en la que habría tenido lugar el suceso. Argumento del todo oportuno para un lienzo ubicado en un monasterio de clausura, aunque no sepamos a ciencia cierta si ésta es su procedencia originaria.

Además de esta hipótesis es preciso que recordemos el relato de una aparición mariana de San Antonio de la que trata fray José de Jesús María (1651) en su *Historia de la Virgen Maria* y en la que la Madre de Dios se aparece al santo lisboeta para sacarlo del pesar en que se encontraba ante las dudas que la Asunción despertaba en varios eruditos eclesiásticos. *“Conociendo el Santo, en la magestad con que venia, quien era, se hincò de rodillas; y despues de auerle dado (con profunda humildad) deuotas gracias, le presentò su congoxa, y le suplicò que le sacasse della, y le hiciesse cierto de la verdad, porque no podia sufrir que se dudasse de la gloria anticipada de su cuerpo innocentissimo. Entonces la*

⁵⁹³ Amorim (2016): 59.

⁵⁹⁴ Carrasco de Figueroa (1613): 434.

⁵⁹⁵ Interián de Ayala (1782): 363.

⁵⁹⁶ Es muy escasa la figuración de San Antonio con otra indumentaria que no sea el hábito franciscano, tal y como señala al respecto Sirgado Ganho (2016): 24: *“São poucas as imagens de Cónego Regrante, mas existem, assim como é representado como Menino de Coro, que foi na Sé Catedral de Lisboa. Contudo, é como Franciscano que é, predominantemente, representado”*.

*beatissima Virgen, agradeciendo el afecto de su deuoto, le certificò su gloriosa Resurreccion, y subida al cielo en cuerpo y alma, mandándole que assi lo predicase*⁵⁹⁷. Falta de la escena, no obstante, San Jerónimo, quien según este relato acompañaba a la Virgen y completó el mensaje mariano señalando que las dudas con respecto a la Asunción por parte de algunos autores lo fueron “*por no auer sido certificados con luz interior de aquel misterio*”, expresando así la suprema autoridad de la revelación en la doctrina eclesial.

En cuanto a la pintura alcalaína, nos encontramos con una pieza de factura dieciochesca, como su ostentoso marco dorado y tallado. Se repite la ambientación exterior, tímidamente sugerida por el arbolado que aparece en la parte inferior de la escena. San Antonio viste de nuevo hábito con la capa corta alcantarina, la mano en el pecho y el ramo de azucenas, incrementando la expresividad extática con respecto al lienzo ubetense. Radicalmente cambia la apariencia de la Virgen, que deriva formal e iconográficamente del modelo fusiforme de Inmaculada Concepción que Alonso Cano difunde en la plástica granadina; en efecto, vestida de azul y blanco, erguida sobre la media luna y aureolada por las doce estrellas apocalípticas, la efigie mariana participa de la devoción concepcionista, tan popular en los siglos XVII y XVIII y tan cara a la espiritualidad franciscana. El lienzo alcalaíno no sólo aporta una mayor expresividad entre la Madre de Dios y San Antonio, sino que añade el contenido del mensaje mariano a su especial devoto: la Inmaculada señala una figuración en el centro del lienzo en la que se ve un corazón con la imagen de Cristo Crucificado y que está rodeado por el cordón franciscano. Identificadas como armas de la Madre de Dios en el lienzo de Chihuahua que hemos mencionado y sin que seamos capaces de alcanzar plenamente su significado, sí que podemos recordar que Cristo en la cruz es uno de los temas centrales de la piedad seráfica y que, por otro lado, la devoción a los Sagrados Corazones, extendida particularmente en el siglo XVIII, ya era objeto de atención en la *Vitis Mystica* de San Buenaventura, quien meditaba sobre el Corazón de Cristo, asociado a la llaga del costado, y se preguntaba “¿Pues quién no amará a ese Corazón tan herido? ¿Quién no devolverá amor por amor a tan fino Amante? ¿Quién no se abrazará a Esposo tan casto? Ama ciertamente a ese Corazón herido el alma que, herida del Amor suyo de Él, exclama: Herida me tiene la Caridad”⁵⁹⁸. La obra nos resulta de factura granadina, recordando la imagen mariana a la *Inmaculada Concepción* en lienzo de la iglesia de San Juan de Jaén; en

⁵⁹⁷ Jesus María (1651): 798.

⁵⁹⁸ Buenaventura (1957): 677-679.

cuanto a su procedencia, es muy probable que saliera con la Desamortización de alguno de los dos conventos seráficos que desaparecieron en Alcalá: San Francisco –de observantes– o San José –de capuchinos–; Consolación –de terceros regulares– experimentó una menor dispersión patrimonial al mantenerse su templo como parroquia mayor de la ciudad.



Anónimo, *La Visión de San Antonio de Padua*, siglo XVII.
Baeza, iglesia de San Andrés Apóstol.

En cuanto a las escenas en las que la aparición del Niño Jesús a San Antonio incluye a la Virgen debemos comenzar por el interesante lienzo de la **Visión de San Antonio de Padua** existente en la **iglesia de San Andrés de Baeza**. Estructurada compositivamente en diagonal, la escena se ambienta en el exterior, en una formación rocosa –el *topos* recurrente de la

meditación solitaria y la revelación— que sirve de “retablo” a la aparición, ubicándose un amable paisaje arbolado como fondo bajo un celaje nublado. San Antonio aparece arrodillado delante de una plataforma pétrea que le ha servido de mesa para la reflexión piadosa —como se advierte en el libro que en ella reposa— y que ahora emplea como altar para la veneración del Niño, a la que se entrega absorto mientras que lo rodea con sus brazos y sostiene el ineludible atributo del ramo de azucenas. El Niño corresponde con sus bracitos al piadoso amor de Antonio pero gira la cabeza hacia su madre, que parece reclamarlo abriendo los pañales para recibirlo en ellos.



Simone Catarini, *San Antonio de Padua*, ca. 1630-1640 (Fotografía: collections.artsmia.com) / Francisco de Zurbarán, *San Antonio de Padua*, 1635-1650. Madrid, Museo Nacional del Prado (Fotografía: Museo Nacional del Prado).

La figuración de la Virgen, sedente y de rostro sereno, con túnica roja, manto azul y velada con un delicado paño blanco, se envuelve por un rompimiento de gloria de tonos dorados que ocupa el ángulo superior izquierdo del lienzo; pensamos que responde con bastante fidelidad a una estampa de Diego de Obregón (ca.1660-1668) en la que sigue una composición que pensamos de Cano⁵⁹⁹. En cuanto a la imagen de San Antonio presenta

⁵⁹⁹ Trataremos de ella más adelante.

paralelismos con una estampa de Simone Cantarini (ca. 1630), artista especialmente por los maestros españoles, ya que sirve de referencia en varias ocasiones a Alonso Cano. En este caso, la estampa antoniana de Cantarini también parece inspirar a Zurbarán para su *San Antonio de Padua* del Museo Nacional del Prado de Madrid (1635-1650), que además compositivamente desarrolla una ambientación espacial similar a la del lienzo baezano. Pensamos que se trata de una obra granadina de la segunda mitad del siglo XVII, que acusa la influencia de Cano en la factura y en la composición. Nada sabemos en cuanto a su procedencia, que se antoja difícil de clarificar pues además de una hipotética procedencia de alguno de los cenobios seráficos baezanos desaparecidos en el siglo XIX –San Francisco, San Buenaventura y la Inmaculada Concepción– la parroquia de San Andrés sumó en 1764 a sus propios fondos patrimoniales los de la Colegiata de Santa María del Alcázar, que en ella estableció su sede tras su clausura.



Fernando Alonso Escudero de la Torre, Visión de San Antonio de Padua, 1680.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.

Ya hemos hecho referencia al programa iconográfico de las pechinas que sostienen la bóveda del presbiterio en la **iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles** de

Villacarrillo, realizadas por el clérigo Fernando Alonso Escudero de la Torre en 1680. La que describe la **Visión de San Antonio de Padua** –precisamente en la que se inserta la inscripción con la autoría, *L. FERNANDO / Aº ESCUDERO / FACIEBAT / AÑO 1680*– presenta al santo arrodillado en amorosa contemplación del Niño Jesús después de recibirlo de los brazos de la propia Virgen, sedente en un rompimiento de gloria sobre un altar en el que está depositada la rama de azucenas que simboliza la pureza del lisboeta. Espacialmente, el hospedaje en la casa particular se transforma en una solemne arquitectura eclesiástica, concebida en un lenguaje clásico aunque concebida sin demasiada pericia, tomada sin duda de alguna estampa de capricho arquitectónico.



Simone Cantarini, *San Antonio de Padua*, 1640. (Fotografía: Fine Arts Museum of San Francisco) / Diego de Obregón (¿siguiendo a Alonso Cano?), *Visión de San Antonio de Padua*, ca. 1660-1668. Londres, The British Museum (Fotografía: The Trustees of the British Museum).

La ambientación en un templo y la presencia de la Virgen sobre un altar parecen transformar el episodio de la visión del santo en un diálogo místico entre San Antonio y una devota imagen mariana que cobra vida y le entrega el hijo en sus brazos, recordando la capacidad de los iconos devocionales de provocar experiencias místicas. La imagen de San Antonio tiene notables paralelismos con una estampa de Simone Cantarini, artista de gran

influencia sobre Alonso Cano⁶⁰⁰ cuya producción conoce sin duda el licenciado Escudero de la Torre. De hecho, y a pesar de sus notables limitaciones –muy evidentes en la perspectiva–, todo el planteamiento de la escena remite a Cano, a sus diferentes versiones de la *Visión de San Antonio de Padua* (como la conservada en la Alte Pinakothek de Múnich) y en especial a una estampa del madrileño Diego de Obregón (ca. 1660-1668) que sigue con seguridad una composición del racionero. Unas referencias que no deben extrañarnos, ya que Escudero de la Torre no era artista y precisaría con mayor motivo seguir modelos solventes para su obra en Santa Isabel. Granada, ciudad a la que el propio clérigo había acudido para encargar a Bernardo de Mora la hechura de un *Cristo de la columna* destinado a su Villacarrillo natal, se las suministra.

Cuenta el **Museo de Jaén** con una interesante *Visión de San Antonio de Padua*, firmada por el alcalaíno Luis Melgar en 1695 y realizada formando *pendant* con una *Visión de San Félix de Cantalicio*, estableciendo un claro paralelismo entre ambos santos franciscanos en el que profundizaremos cuando nos detengamos en la iconografía del segundo, por lo que ahora sólo trataremos los rasgos formales del lienzo antoniano. Prescindiendo de la tradición, que ubica el episodio en un interior, la visión se desarrolla en un bucólico exterior que permite el desarrollo plástico de un ameno paisaje y de unas dramáticas luces crepusculares; no obstante, el de Lisboa ha sacado al aire libre todo el “ajuar” de piedad de su celda, incluido el cráneo, tan caro a la piedad y la sensibilidad contrarreformistas, y que se observa en primer plano. San Antonio aparece arrodillado, con un elocuente y expresivo juego de manos, llevándose la izquierda al pecho en señal del amor divino que lo inflama. Tres angelotes, que juegan con el ramo de azucenas que identifica al santo, muestran una filacteria en la que se lee su nombre, apoyados en una serie de libros entre los que se distingue la *Biblia Sacra*; toda una naturaleza muerta que destaca de esta forma la sólida formación intelectual de San Antonio y sus amplios conocimientos bíblicos –“arca Testamenti”– y en la que redunda igualmente el tintero sobre pedestal de convencionales resabios clasicistas. Vindicación que encontraremos sólo ocasionalmente en la pintura barroca, más atenta a sus experiencias visionarias o a su eficacia como taumaturgo, a no ser que nos encontremos con composiciones más complejas como la *Visión de San Antonio de Padua* de Bartolomé Esteban Murillo en la catedral de Sevilla (1656). De uno de estos tomos asoma un trozo de papel con la firma del pintor: *MELGA® faciebat año de 1695*.

⁶⁰⁰ Véliz, 122-124.



Luis Melgar, *Visión de San Antonio de Padua*, 1695.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura)

Realizado para un convento capuchino –presumiblemente el de San José en Alcalá la Real–, San Antonio adopta la indumentaria de esta reforma franciscana, con la capucha triangular y el hábito remendado. Igualmente el santo abandona aquí su consuetudinaria figuración imberbe por la barba que reivindicaron para su orden los capuchinos. Se trata de un recurso –permitiéndonos la expresión– de “capuchinización” perfectamente entendible en la estrategia de esta orden, surgida del franciscanismo y que por tanto comparte su *corpus* devocional y hagiográfico con la Observancia franciscana, necesitando diferenciarlo con los rasgos de su propia identidad basada en la pobreza y el retorno al carisma ideal e inicial de San Francisco. Es la misma actuación que vemos en la figuración de San Antonio realizada por Murillo dentro de su ciclo pictórico para el retablo mayor de la iglesia de los Capuchinos de Sevilla (entre 1665-1669), hoy en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.

En el plano superior, a la izquierda, un rompimiento de gloria con doradas luces enmarca a la Virgen que, arrodillada, ofrece a su Hijo infante –con los brazos abiertos esperando los de San Antonio– sostenido por dos angelotes a la devoción del santo lisboeta. Tres angelotes a la derecha revolotean sobre la escena, sosteniendo flores y descendiendo uno de ellos hacia el santo para ceñirle una corona de laurel, reconociendo con este atributo clásico sus virtudes *heroicas*.

A diferencia de las anteriores piezas, la ***Visión de San Antonio de Padua*** del ático del retablo mayor de la **iglesia del Seminario de San Ignacio de Baeza** prescinde de la presencia de la Virgen y se atiene con mayor fidelidad a las fuentes textuales del milagro, como el *Liber Miracolorum*. Centra la composición el santo arrodillado sobre la grada de un altar, vistiendo el hábito franciscano en cuyos pliegues se recrea el artista; en sus manos sostiene un grueso libro y una pluma, que junto al tintero en el suelo –en el que también aparece otra pluma– dan fe de las cualidades intelectuales de San Antonio. El rostro del lisboeta, de perfil, se gira hacia el Niño Jesús que, en medio de un dorado rompimiento de gloria, desciende del cielo para posarse sobre su libro. Rubio y agraciado, el pequeño abre sus brazos buscando al lisboeta; con la mano derecha acaricia el rostro del franciscano mientras que con la izquierda agita el ramo de azucenas. Un pañal blanco guarda su honestidad, en sintonía con las prevenciones que Interián manifestaba a la figuración del Niño Jesús completamente desnudo.



Anónimo, *Visión de San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Baeza, iglesia del antiguo seminario de San Ignacio.

En el ángulo opuesto a la aparición del pequeño, un cortinaje aporta cierta solemnidad a la escena, a la vez que, levantado, muestra un generoso ventanal por el que se advierte un paisaje montañoso bajo un luminoso celaje azul. El dibujo correcto, el colorido amable y sin estridencias y la iluminación homogénea y alejada de efectos de claroscuro nos

hacen pensar en una obra de la segunda mitad del siglo XVIII, en la que se hace notar la influencia del academicismo. Se trata de una obra ajena al retablo en que se ubica, que es obra manierista terminada hacia 1626 y cuya iconografía original era totalmente distinta, con la visión de San Ignacio en la cueva de Manresa como elemento principal y las imágenes “*de talla (de) Christo crucificado, nuestra señora y San Joan*”⁶⁰¹ que habían sido encargadas a Sebastián de Solís. Por tanto, nos encontramos con otra pieza probablemente dispersa en la Desamortización y que pudo llegar a San Ignacio en 1837, cuando la iglesia del antiguo seminario de la Compañía de Jesús se convirtió en capilla del Cementerio.

En cuanto a la iconografía descriptiva de San Antonio de Padua debemos comenzar por la representación más antigua del santo en la provincia de Jaén de la que tenemos noticia, aunque ya no exista. Se trata de la pintura que en *sacra conversazione* presentaba a *San Luís de Tolosa, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua* en la capilla de San Luís de los Caballeros del Real Convento de San Francisco de Jaén. Fechada según las crónicas en 1431, año de la creación por parte del obispo Gonzalo de Zúñiga y de Luís de Guzmán, maestre de Calatrava, de la cofradía de San Luís que en ella radicaba, nos ocupamos de ella al tratar la iconografía de San Luís de Tolosa, con lo aquí nos limitaremos a señalar la temprana presencia del santo lisboeta en esta pintura, testimoniando la consolidación de su culto dentro de la orden franciscana durante el Cuatrocientos. Nada podemos aportar sobre la iconografía que planteaba, aunque no es descabellado pensar que, basándonos en paralelismos con obras del mismo periodo, faltara de sus brazos el Niño Jesús y en su lugar identificaran al santo la llama, el libro o la cruz. Es el mismo planteamiento precontrarreformista que encontramos en una pintura mural —de escasa calidad, pero también en un lamentable estado de conservación que la devalúa— del antiguo dormitorio de verano del **monasterio de San Antonio de Padua de Baeza**, de franciscanas descalzas. En un contexto espacial de arquitecturas fingidas superpuestas y realizadas en diversas épocas, verdadero palimpsesto que testimonia la reutilización de los muros del cenobio como soporte decorativo y doctrinal se recorta la silueta de un franciscano que, aún con reservas, pensamos se trata de San Antonio.

⁶⁰¹ Torres (1677): 139.



Anónimo, *San Antonio de Padua*, comienzos del siglo XVI.

Baeza, monasterio de San Antonio de Padua (franciscanas clarisas), antiguo dormitorio de verano.

Figura de contornos muy marcados y escaso volumen —aunque también muy maltratado por el tiempo— que viste el hábito seráfico, se lleva la mano diestra al pecho y sostiene un libro —alusivo a los conocimientos del *Arca testamenti* y uno de sus atributos

más antiguos y usado con mayor continuidad– con la izquierda, dirigiendo la mirada de su rostro imberbe e inexpresivo al espectador. La ausencia de los ineludibles estigmas de San Francisco, su juventud –señalada por la carencia de barba– y la carencia de los atributos identificativos de otros franciscanos canonizados en el momento –San Luis de Tolosa, San Buenaventura y San Bernardino de Siena– frente al libro nos justifica para identificarlo como el santo de Padua, titular además del monasterio de franciscanas asentado en el emplazamiento que nos ocupa en 1493. La factura medievalizante y lineal de la pintura nos permite plantear una cronología de realización en las primeras décadas del siglo XVI, posterior a la llegada de las monjas. Con toda seguridad formaría parte de un programa iconográfico más amplio basado en la representación de diversos santos de devoción de la comunidad, allí emplazados como protectores del sueño de las monjas y análogo al planteado en el antiguo dormitorio invernal del Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda; programa que sería renovado en los inicios del siglo XVII dando lugar al *Abrazo de Cristo y San Francisco* y a los santos jesuitas que señalábamos en su momento.

La siguiente figuración la encontramos en ese repertorio iconográfico imprescindible para las artes plásticas en el Santo Reino que constituye la sillería de coro de la **Catedral de Jaén**. En el respaldo de uno de los asientos de la sillería baja, perteneciente al periodo de realización de 1519 a 1523 y por tanto adjudicable a los maestros Juan López de Velasco y Gutierre Gierero, se encuentran, emparejados en *sacra conversazione*, **San Antonio Abad y San Antonio de Padua**. La presencia del taumaturgo responde a la salomónica representación de que de franciscanos y dominicos, las dos grandes órdenes mendicantes bajomedievales, se hace en la sillería de coro jienense, ya que hace *pendant* con otra *sacra conversazione* -en este caso dominica- integrada por Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino. Los dos santos aparecen asociados por compartir el mismo nombre; no en vano, Antonio de Padua sustituyó su nombre de pila –Fernando como señalamos– por el del santo ermitaño egipcio al ingresar en la orden franciscana en Coimbra: “Vindo pois o sancto ao oratório onde os pobres e simplezes frades morauan, o qual se chamaba Sancto Antham, rogou que lhe fosse posto este nome, porque assi fosse menos conhecido e importunado dos seus”⁶⁰².

⁶⁰² Fray Marcos de Lisboa (1556), citado en Guerreiro (1999): 9.



Juan López de Velasco y Gutierre Gierero, *San Antonio Abad y San Antonio de Padua* (1519-1523).
Jaén, Catedral, sillería del coro.

La figuración del santo responde al planteamiento de su iconografía previo a la Contrarreforma, que privilegia su labor predicadora y su sólida formación teológica; de ahí que porte un libro de doctrina y que enarbole la cruz cuyo simbolismo ya hemos analizado. Signado en su pecho dentro de un sol, siguiendo un convencionalismo plástico análogo a la representación del IHS en la iconografía cuatrocentista de San Bernardino de Siena, aparece un pequeño Niño Jesús. El Divino Infante queda pues indisolublemente unido e impreso en la figura de San Antonio, como las llagas en la de San Francisco; no en vano, hay un cierto

paralelismo plástico entre el sol con el Niño impreso con la llaga del costado que en la iconografía del “poverello” se ve a través de un jirón roto de su hábito, como también lo hay con el viril eucarístico, recordando esta figuración del Niño Dios la tradición medieval que enlazaba la presencia real de Cristo en la Eucaristía con su Encarnación y Natividad⁶⁰³, y con el corazón inflamado que, extraído de la iconografía de San Agustín de Hipona, identificó en tiempos medievales al santo de Padua. En este sentido, el Divino Infante de esta imagen antoniana evoca más su aparición sobre el libro del santo cuando éste predicaba el sermón de la Encarnación que la *unio mystica* privilegiada por la iconografía contrarreformista. A pesar de la presencia del Niño aún no se ha desarrollado plásticamente la emotiva relación entre el pequeño Dios y San Antonio que será habitual a partir del siglo XVI, sino que se mantiene el apego a la figuración del portugués como insigne teólogo y predicador, faceta que en gran medida diluirá la piedad trentina, tan anhelante de afectos.

La mutilación sufrida en la Guerra Civil por la imagen de **San Antonio de Padua** existente en la Capilla Dorada de la **Catedral de Baeza** nos priva de apreciar el alcance de esas transformaciones de la iconografía antoniana en una de los inicios del siglo XVII. Realizado en piedra, el santo se presenta erguido e imberbe, vistiendo el hábito franciscano y dirigiendo una devota mirada hacia aquello que sostenían sus perdidas manos: muy probablemente el Niño Jesús. La ausencia de otros atributos más allá del hábito franciscano hace que nos resulte especialmente oportuna la cartela que lo identifica en su peana. En conjunto, es una obra correcta en el estudio de los paños y en el movimiento contenido que la anima.

La escultura se emplaza en uno de los dos nichos avenerados en las jambas interiores del arco sepulcral existente en el muro derecho de la Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación de la Catedral baezana, más conocida como Capilla Dorada. En el nicho frontero se ubica la imagen de San Diego de Alcalá, a la que haremos referencia en su momento, existiendo en el centro del arco un relieve con la Adoración de los Pastores. De forma análoga, en el sepulcro frontero se ubica la Adoración de los Magos con las imágenes en los nichos, en este caso, de San Miguel Arcángel y San José. Completando estas figuraciones, una serie de virtudes, alegorías y dioses paganos se despliegan por las enjutas e intradoses

⁶⁰³ Marcus (2012): 17-18.

de ambos sepulcros, acompañados en éstos por profetas veterotestamentarios e imágenes de la Muerte.



Anónimo, San Antonio de Padua, principios del siglo XVII.
Baeza, Catedral, Capilla Dorada.

Perteneciente a los linajes Molina y Cabrera, la capilla fue fundada en 1598, estando indocumentada su autoría y cronología constructiva, aunque la fecha de 1599 inscrita en uno de los sepulcros de su interior y la realización por parte de Sebastián de Solís de su retablo en 1621 nos aporta el probable intervalo en el que se llevaron a cabo sus obras, muy posiblemente aceleradas a partir de la creación de un patronato en 1616 por Pedro Muñiz de Molina, deán de la Catedral de Lima, con sede en la capilla. De estética manierista, no pierde de vista los modelos figurativos e iconográficos ya usados por Andrés de Vandelvira en dos importantes capillas funerarias de la ciudad –la de los Benavides en San Francisco y la de los Arcedianos en la propia Catedral⁶⁰⁴–. La finalidad funeraria del espacio explica en gran medida el programa iconográfico en ella desarrollado y centrado en estos dos sepulcros laterales y en el retablo. Así, las Adoraciones de los Pastores y de los Magos son recurrentes en este tipo de contextos como expresión *“de una profesión de fe, materializada y eternizada en la piedra, mediante la cual el difunto se declara solidario y translaticiamamente partícipe del acto de adoración que protagonizaron aquéllos a quienes, precisamente, la Iglesia consideró como los primeros creyentes”*⁶⁰⁵. En cuanto a la selección del santoral representado, son muy evidentes tanto la función de *psicopompos* asignada a San Miguel como la atribución a San José –cuyo culto se potencia en la Contrarreforma– como patrón del buen morir. Presupuestos similares explican la presencia de los dos franciscanos, San Antonio y San Diego, quienes, al margen de posibles devociones particulares que desconocemos y además de expresar *“la solidaridad pro animae con los méritos de la orden mendicante, en especial los referidos a la caridad”*⁶⁰⁶, reclaman la especial predilección de los creyentes por la orden seráfica y sus santos como garantes de eficaz abogacía en el último trance.

Respondiendo a la iconografía antoniana contrarreformista, que vincula el libro doctrinal y el Niño Jesús, encontramos el número más amplio de figuraciones de San Antonio. Frecuentemente el Divino Infante se ubica sentado sobre el libro abierto y afectuosamente relacionado con el santo, de forma que visualmente se unen sus dos apariciones, la acaecida en el sermón sobre la Encarnación y la *unio mystica* desarrollada en

⁶⁰⁴ Sobre esta capilla, véase León Coloma (1993): 41-55.

⁶⁰⁵ León Coloma (1993): 44.

⁶⁰⁶ León Coloma (1993): 46.

la soledad de su cuarto. Comenzaremos por la representación que encontramos en una bóveda de la **iglesia de San Juan Evangelista de Mancha Real**.



Anónimo, pinturas murales representando santas mártires y santos mártires y anacoretas, primer cuarto del siglo XVII. Mancha Real, iglesia de San Juan Evangelista.



Anónimo, *San Antonio de Padua*, primer cuarto del siglo XVII.
Mancha Real, iglesia de San Juan Evangelista.

La parroquia de la antigua villa de La Manchuela, nacida en el alfoz de Jaén al calor de un programa repoblador en tiempos del emperador Carlos V, es una de las más significativas muestras de la arquitectura religiosa del Renacimiento y el Manierismo en el Santo Reino. La calidad de su estereotomía –reiteradamente ponderada en las construcciones de nuestro Quinientos– no impide el desarrollo en sus bóvedas de un conjunto pictórico realizado en dos fases y fragmentariamente conservado. Así, las pinturas del tramo transversal del presbiterio ofrecen una inscripción con la fecha de 1628, en total sintonía con la estética

tardomanierista que presentan, mientras que las pechinas de varios tramos de la nave central corresponden al episcopado de fray Benito Marín (1750-1769), tal y como lo advierten su escudo, su factura barroca y su iconografía, que incluye a San Benito y a Santa Gertrudis la Magna, de gran devoción para el prelado benedictino⁶⁰⁷, y presentes en otros templos diocesanos a los que llegó su mecenazgo –Catedral y San Ildefonso en Jaén, santuario de Chircales en Valdepeñas–.

Los paños de las bóvedas de las naves laterales del templo presentan una estructura reticular que se aprovecha en el tramo en eje al presbiterio para distribuir una serie de imágenes hagiográficas de medio cuerpo que presentan, en el cielo de la iglesia mancharrealeña, una suerte de milicia celestial de santos intercesores efigiados en busto. Intención didáctica, muy trentina, que subrayan las cartelas que identifican a las figuras, su racional y metódica distribución en los casetones del abovedamiento, estableciendo asociaciones fundadas en caracteres hagiográficos comunes que ofrecen elocuentes ejemplos de santidad dentro de la ortodoxia contrarreformista, y la claridad y concisión de sus atributos iconográficos, que permite la identificación de la mayoría de los santos a pesar de la pérdida con el paso del tiempo y las modificaciones de gran parte de los textos de las cartelas. De hecho, el estado de conservación en el que hoy se encuentran estas pinturas no es el más adecuado, ya que encalados posteriores –por motivos higiénicos o estéticos– han provocado un picado generalizado de la superficie pictórica; igualmente y como señalábamos, sólo dos de estas bóvedas –las colaterales al presbiterio– conservan, aún en estado fragmentario, estas pinturas, desconociendo si también existían en el resto de las cubiertas.

Los criterios de representación y ubicación del santoral se basan en rasgos hagiográficos comunes que intentaremos establecer a pesar de la magnitud de las lagunas existentes en la bóveda sobre el tramo a la altura del presbiterio en la nave del Evangelio, en la que se sitúa San Antonio. Su figuración comparte registro con San Juan Bautista, considerado el primer anacoreta y como tal efigiado –a pesar de su pésimo estado de conservación son reconocibles su indumentaria de piel de camello y la ambientación espacial de una cueva del desierto– y San Nicolás de Tolentino. Éste último, religioso agustino distinguido por su ascetismo, su devoción mariana y sus prácticas penitenciales, fue en 1446

⁶⁰⁷ Sobre la devoción a Santa Gertrudis la Magna, véase Rubial García / Bieńko de Peralta (2003): 5-54.

el primero de su orden en ser canonizado, y gozaba en la España de los inicios del siglo XVII de una especial fama como abogado de las ánimas del Purgatorio y como santo milagroso, después de haber librado a la ciudad de Córdoba de una epidemia en 1601 –en 1615, Lope de Vega le dedicaría una de sus *Farsas a lo divino*, precisamente titulada *San Nicolás de Tolentino, el santo de los milagros*⁶⁰⁸–. Los tres santos representan la vida consagrada de las órdenes religiosas masculinas, denostada por la Reforma luterana y aquí argumentada no sólo con los *exempla* de San Antonio y San Nicolás, sino con la referencia evangélica del Bautista. Se trata de una exaltación de los valores del cenobitismo –cuya santidad queda fuera de duda con el argumento de la capacidad taumatúrgica de San Antonio y San Nicolás– y que completa las figuraciones al respecto que veíamos en la bóveda de la nave de la Epístola. Otros dos registros de casetones son identificables, dedicados en ambos casos al martirio y diferenciando santas y santos, pues son Santa Lucía y Santa Águeda, y San Esteban, San Sebastián y San Lorenzo –respectivamente– los personajes efigiados. El resto de figuraciones está completamente perdido o es imposible de identificar.



Raffaello Schiaminossi, *San Francisco de Asís rodeado de escenas de su vida y de santos de su orden* (general y detalle de San Antonio de Padua), ca. 1627.
(Fotografía: The Trustees of the British Museum).

⁶⁰⁸ Marcos Villán (2016): 119.



Atribuido a Pablo de Rojas, *San Antonio de Padua*, finales del siglo XVI-comienzos del siglo XVII.
Sabiote, iglesia de San Pedro Apóstol.

El santo lisboeta responde a su habitual y más evidente plasmación iconográfica, extendida en estampas como la dedicada por Raffaello Schiaminossi al santoral seráfico: vestido con el hábito franciscano, porta en sus manos un libro sobre el que está sentado el Niño Jesús, que ofrece sus brazos a un Antonio que lo contempla ensimismado. El lirio florecido completa la figuración del *Arca Testamenti*.

De gran interés es la talla de **San Antonio de Padua** existente en la **iglesia de San Pedro Apóstol de Sabiote**. De pequeño formato, se trata de una figuración de canon robusto, que adopta un clásico y equilibrado *contrapposto* que la dinamiza y aminora el estatismo derivado de su frontalidad. Con la izquierda sostiene un voluminoso libro cerrado sobre el que se sienta el Niño Jesús, que abre sus brazos hacia el santo adoptando el anecdótico e infantil gesto de tirarle del cuello del hábito –plenamente incardinado en el naturalismo hacia el que avanza Pablo de Rojas en las últimas décadas del siglo XVI–; mientras, la mano diestra se ahueca para sostener un objeto perdido que sin duda sería el ramo de azucenas. Llama la atención que el Divino Infante está vestido, aceptando las prevenciones contra el desnudo de los tratadistas y eclesiásticos más rigurosos –como Interián–.

La fisonomía del Niño, de rostro agraciado y redondo, recuerda poderosamente a la producción de Rojas, sobre todo en el tratamiento del cabello, con sus característicos moñetes en los lados y en la parte superior de la cabeza; igualmente, la posición sedente que adopta, emanada de modelos figurativos clasicistas como los sepulcros mediceos de Miguel Ángel; un horizonte que Rojas no deja de tener en cuenta en su producción. La misma forma de trabajar el pelo la vemos en la testa de San Antonio, de rostro redondeado y dulce, en sintonía con la afabilidad con la que la piedad barroca dota al taumaturgo portugués, aunque se nos presenta muy transformado ya que en el siglo XVIII le serían reemplazados sus originales ojos pintados por unos de cristal. Igualmente la gravedad y elegancia de la talla del hábito nos reclama esa misma estética.

En conjunto, pensamos que la estética de Pablo de Rojas influye notablemente en esta pieza, por lo que planteamos que sea una obra de su entorno, en las últimas décadas del siglo XVI o ya en los inicios del siglo XVII. En cualquier caso, su aspecto se nos presenta adulterado, no sólo por la mencionada intervención que lo dotó de ojos de cristal, sino

porque su policromía, con un delicado y rico estofado con rocallas y motivos florales, pertenece ya a la segunda mitad del siglo XVIII. Por su frontalidad y dimensiones, pensamos que se trata de una pieza destinada al lateral de un retablo menor en alguna de las capillas o bien de la propia parroquial o del monasterio de carmelitas descalzas, testimoniando la extensión de la devoción antoniana fuera de contextos estrictamente franciscanos.

Respondiendo a la misma tradición figurativa se encuadra el **San Antonio de Padua** del **Museo Frederic Marès de Barcelona**, obra de Pedro de Mena que incluimos aquí ya que se supone procedente del monasterio de San Antonio de Baeza. Datado en la segunda mitad del siglo XVII e ingresado en el museo como donación en 1979, trataremos sobre el hipotético origen baezano de ésta y otras piezas en el capítulo correspondiente a la iconografía de San Pedro de Alcántara. Un juvenil Antonio, portando el libro abierto, dirige su dulce mirada y el brazo que tiene libre hacia el Niño Jesús. Gracioso y desnudo, el Divino Infante recuerda poderosamente otras figuraciones infantiles de Mena, como los angelitos de las peanas de las Inmaculadas de Alhendín (1656) y de la capilla del Sacramento de la Catedral de Córdoba (1679). Aparece el Niño mirando al espectador, pero sus anhelantes ojos y sus bracitos extendidos nos hacen pensar que en origen estaba girado hacia San Antonio.

En La **iglesia de la Inmaculada Concepción de Lopera** conserva una interesante talla de **San Antonio de Padua**. Es posible que proceda del desaparecido convento de franciscanos descalzos del Santo Cristo, donde consta la existencia de una imagen del santo en la capilla de San Pascual Bailón⁶⁰⁹ en una visita realizada en 1799, mientras que años antes, en un reconocimiento realizado a la parroquia en 1770 no se menciona imagen alguna del taumaturgo lisboeta. Talla completa de carácter frontal, una ligera curva anima la figura, que viste un hábito animado por pliegues rotundos y verticales; sobre el pecho, el clásico en forma de “v” que vemos en la plástica granadina; una cenefa dorada recorre los bordes del sayal seráfico y de la túnica que viste el Divino Infante. La palma de la mano derecha sostiene el libro cerrado, sobre el que se posa como aparecido un Niño Jesús de pie y vestido, en sintonía con las prevenciones contrarreformistas contra el desnudo. Agraciado y afable, el santo de Padua dirige su mirada al Niño, que abre sus brazos como buscando su

⁶⁰⁹ Fernández Hidalgo (1997): 137-147.

abrazo, aunque la emotividad entre ambos queda notablemente aminorada por la distancia física que los separa. Pensamos que se trata de una obra de la primera mitad del siglo XVIII.



Pedro de Mena, *San Antonio de Padua*, segunda mitad del siglo XVII.
Barcelona, Museu Frederic Marès (Fotografía: Museu Marès).



Anónimo, *San Antonio de Padua*, siglo XVII.
Lopera, iglesia de la Inmaculada Concepción.

Otro ejemplo significativo tanto del arraigo de la veneración a San Antonio de Padua más allá del ámbito seráfico como de la vigencia creativa de lo granadino en la Andalucía Oriental lo encontramos en la delicada talla del santo que pertenece al **monasterio de la Limpia Concepción de Nuestra Señora en Úbeda**, de carmelitas descalzas. Erguido y adoptando un sutil *contrapposto*, el santo, muy estilizado, sostiene en la mano izquierda un pequeño libro abierto sobre el que se sienta el Niño Jesús, desnudo y girado hacia él y abriendo los brazos. San Antonio, de grandes ojos almendrados de cristal y aspecto muy juvenil –que no reduce el rasurado de la barba, hábilmente sugerido por la carnación de la figura–, presenta una expresión ensimismada y melancólica con la que probablemente se hace referencia al amor místico que irradia el momento de *unio mystica* planteado.

Manifiesta la deuda con los modelos de Cano y Mena, evidente no sólo en la fisonomía idealizada del santo sino en el tratamiento del hábito franciscano, similar en la morfología –el característico plegado en “v” sobre el pecho– y en aspectos técnicos –policromía a base de líneas paralelas que representan su burda trama textil–. Pero la estética dieciochesca reinterpreta esos modelos y define la imagen que vemos; así, la gravedad de los maestros granadinos se convierte en la gracilidad amuñecada del rostro y la figura, muy evidente en la amanerada mano con la que sostendría el perdido ramo de azucenas; y la sobriedad cromática queda anulada por las cenefas de rocalla dorada que invade los bordes y mangas del sayal y la capucha de San Antonio. Se trata de una pieza de bastante calidad, que tiene sus mayores carencias en la anatomía infantil del Niño Jesús, posiblemente añadido posterior tras la pérdida del original.

Su pequeño tamaño y la factura delicada hacen pensar en una pieza destinada a la piedad privada, probablemente integrante del ajuar devocional de alguna monja de la comunidad. La elección de este santo franciscano en un monasterio de carmelitas se explica con facilidad tanto por la inmensa popularidad de San Antonio en la época como por la particular vivencia de afecto que expresa su iconografía. En efecto, la ternura y afectuosa relación con el Divino Infante que plasma la figuración del taumaturgo lisboeta es el referente de la religiosidad de las monjas de clausura de cualquier orden religiosa, proyectada como es bien sabido en delicadas imágenes del Niño Jesús. Un tipo de piedad monjil que tiene en la tradición del propio monasterio de las carmelitas de Úbeda un

importante ejemplo en las devociones y vivencias místicas de la venerable Gertrudis de San José.



Anónimo granadino, *San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Úbeda, monasterio de la Limpia Concepción de Nuestra Señora (Carmelitas Descalzas).



Anónimo gaditano, *San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Úbeda, convento de San Miguel Arcángel (carmelitas descalzos).

También es pieza dieciochesca la imagen de **San Antonio de Padua** del **convento de San Miguel Arcángel** de **Úbeda**. Procedente de Cádiz, efigia al santo en pie, portando con la izquierda un libro cerrado sobre el que está sentado el Niño Jesús, extendiendo la derecha vacía, en la que se encontraría un perdido ramo de azucenas. Desnudo sobre el libro, el Niño bendice; en el modelado de su cabeza y en sus rasgos demuestra el conocimiento de la producción de Martínez Montañés. Agraciada y serena, la cabeza de San Antonio parece una reinterpretación –popular y discreta– de los referentes apolíneos de la cultura occidental. A pesar de su frontalidad y del escaso dinamismo del hábito, la imagen no resulta estática al contraponer las miradas y giros de cabeza de ambas figuras; en cuanto al canon, resulta poco esbelto. Teniendo en cuenta su procedencia, es probablemente una obra –de calidad mediana pero agradable en conjunto– perteneciente a algún obrador gaditano del Setecientos, que compatibiliza referentes genoveses en la idealización del San Antonio con los modelos infantiles de Montañés y de la plástica sevillana en general.



Anónimo, San Antonio de Padua, ca. 1744.
Baños de la Encina, Santuario del Santísimo Cristo del Llano, camarín.

Similar en su concepción iconográfica es el **San Antonio de Padua** que forma parte del programa iconográfico y ornamental del rico camarín del **Santuario del Santísimo Cristo del Llano en Baños de la Encina**, al que hemos hecho referencia al tratar la iconografía de San Francisco. En una obra tan exuberante como ésta, en la que es más importante la magnificencia del conjunto frente a la delicadeza de los detalles, el San Antonio adolece de cierta tosquedad –como sucede con la mayor parte del abrumador repertorio figurativo de este camarín– lo que sin embargo no le resta gracia. El lisboeta está representado en busto, girando su cabeza para mirar afectuosamente al Niño Jesús que aparece sentado sobre el libro en la palma de su mano. La pequeña cruz que el Divino Infante sostiene en la mano es una clásica alusión a la preparación que desde la infancia tenía Cristo para la Pasión, de lo más conveniente en este conjunto que está dedicado a una imagen pasionista como es la del Cristo del Llano. En la mano que tiene libre, San Antonio muestra el ramo de azucenas. Sonrosado y afable, el santo repite la consuetudinaria fisonomía juvenil, y viste un sayal franciscano que el rico colorido del conjunto transforma en gloriosa vestidura.

En la **iglesia de Santa María del Collado de Segura de la Sierra** se encuentra una talla de **San Antonio de Padua**, que muy posiblemente procede del extinto convento franciscano de Santa María de la Peña. Su peana, cuadrangular, sencilla y dorada, presenta una inscripción que reza “A DEBOCION DE DN. FRANCO. JOSEF MONTAÑES”, de lo que se deduce que la imagen fue fruto de una piadosa donación particular y no un encargo de la comunidad franciscana ni de ninguno de sus frailes; dada la extendida devoción que despertaba San Antonio no podemos descartar rotundamente la posibilidad de que la imagen se encontrara originalmente en la parroquia de Segura. El santo aparece erguido sobre una peana de nubes por la que asoma el orbe terrestre, en una figuración gloriosa y triunfal, como si se manifestara en una aparición sobrenatural. Siguiendo su iconografía habitual, sostiene un libro cerrado sobre el que se sienta el Niño Jesús, quien en un dinámico y gracioso giro se vuelve hacia San Antonio para prodigarle una afectuosa caricia en el mentón, a la que el franciscano responde con una mirada lleno de arrobó. Fisonómicamente, el santo es representado en plena juventud, siguiendo una costumbre figurativa con la que, además de plasmar la idea de la pureza que tanto se esforzó en preservar, transmite la idea de un religioso afable y cercano, lo que explica el éxito de su devoción. La otra mano del santo, hoy carente de atributo alguno, sostendría el ramo de azucenas. Un ribete dorado recorre los

márgenes de su hábito seráfico, lo que si bien menoscaba la pobreza evangélica propia del franciscanismo sí que acentúa el carácter triunfal de la imagen.



Círculo de Torcuato Ruíz del Peral, *San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Segura de la Sierra, iglesia de Santa María del Collado.



Vicente López, *San Antonio de Padua*, ca. 1800 (Fotografía: Biblioteca Nacional de España) / Círculo de Torcuato Ruíz del Peral, *San Antonio de Padua*, último tercio del siglo XVIII. Segura de la Sierra, iglesia de Santa María del Collado.

La imagen de Segura es deudora de los prototipos formales suministrados por la escultura academicista de la segunda mitad del siglo XVIII, en los que San Antonio se presenta en arrobada y emotiva comunicación con el Niño, toda una experiencia extática que queda subrayada por la inestable posición sobre una gloriosa peana de nubes. Es significativo al respecto el notable paralelismo entre la talla que nos ocupa y un dibujo de Vicente López Portaño fechado en 1805 y con seguridad destinado a convertirse en estampa devocional –actividad en la que fue especialmente prolífico este pintor valenciano antes de convertirse en pintor de cámara de Fernando VII–. López reproducía con frecuencia en sus estampas imágenes de reconocida veneración, por lo que no sería de extrañar que en su dibujo tomara como referencia alguna de las versiones dieciochescas que del santo de Padua se habían prodigado tanto en su Valencia natal como en Madrid –en cuya Real Academia estuvo becado entre 1789 y 1792–. Ejemplares son los existentes de la mano de Ignacio

Vergara (Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia) o de Juan Pascual de Mena (Iglesia de las Calatravas, Madrid), que ya antes de López habían sido reproducidas en estampa votivas⁶¹⁰. De hecho, la frontalidad del San Antonio de Segura nos parece deudora de una de estas estampas devocionales, aunque la impericia provinciana del anónimo artista haya convertido el gracioso movimiento de los prototipos en un retraído estatismo.

Una vez señalada estos hipotéticos referentes formales, advertimos el eco de la *praxis* del granadino Torcuato Ruiz del Peral, cuyos santos franciscanos de la Catedral de Guadix (ca. 1740) –en especial el propio *San Antonio de Padua*– emula en el tratamiento de la cabeza. El Niño, igualmente, reclama, aunque con menor calidad, las cabezas infantiles del maestro de Exfiliana. Acreditado artífice de la escultura, Ruiz del Peral suministra piezas al área más oriental de la provincia de Granada, que al igual que la cercana Sierra de Segura, quedan en el siglo XVIII bajo la órbita artística de lo granadino y de lo murciano.

La última tipología descriptiva que planteamos es la que prescinde del libro para centrarse en la veneración del Niño por parte de San Antonio. Comenzamos, teniendo en cuenta su vinculación con nuestra provincia, con una verdadera obra maestra de la iconografía antoniana, tanto desde el punto de vista formal como técnico. Se trata de la imagen de *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Nicolás de Murcia, obra de Alonso Cano realizada hacia 1666-1667 a expensas de Alonso Antonio Martín de Aguilera, abad de Alcalá la Real, tal y como reza la inscripción de la peana acompañada de la jaculatoria *Sancte Antoni Ora pro nobis peccatoribus*. Pieza de pequeño formato (49 cms. de altura), destinada probablemente a la piedad privada, es una de las últimas producciones del racionero granadino, derivada de sus obras escultóricas para el convento del Santo Ángel de Granada, en la que logra una emotiva expresividad gracias a la íntima relación entre el Dios infante y el santo, que estático y conmovido encierra al pequeño y lo ofrece a la contemplación del devoto, en un gesto análogo al del lienzo homónimo de Cano en la Alte Pinacothek de Múnich⁶¹¹. El hábito del santo, magistralmente tratado en la policromía, incorpora la capa corta que usaban los alcantarinos.

⁶¹⁰ Díaz Fernández (2013): 6.

⁶¹¹ Martínez Medina, 360. (catálogo Alonso Cano).



Alonso Cano, *San Antonio de Padua*, ca. 1666-1667.
Murcia, iglesia de San Nicolás (Fotografía: Fundación Cajamurcia / Pinterest).

La pieza ya fue mencionada en el templo de San Nicolás de Murcia por Ceán Bermúdez en 1800, pero su verosímil destino para una capilla doméstica y la identificación de su comitente nos permite pensar que originariamente debió venerarse en el Palacio Abacial de Alcalá la Real, añadiendo un testimonio más de las intensas relaciones artísticas que a lo largo del siglo XVII mantiene la ciudad de la Mota con los obradores granadinos, incluyendo en la nómina no sólo al prestigioso racionero, sino a Alonso de Mena a comienzos de la centuria y a los Mora en el ocaso de ésta. El comitente, Alonso Antonio Martín o de San Martín, era hijo natural de Felipe IV y fue nombrado abad de Alcalá en marzo de 1666, con lo que esta imagen de San Antonio, realizada necesariamente antes de la muerte de Cano en octubre de 1667, debió ser uno de los primeros encargos del nuevo abad, directamente relacionado como decíamos con su piedad privada ya que efigia a su santo patrón.

De factura dieciochesca y fisonomía amueñecada y graciosa es la imagen de **San Antonio de Padua** que se encuentra en el **Santuario de Nuestra Señora de Cuadros**, en el término de **Bedmar**, llegada tras la Guerra Civil y de procedencia que desconocemos. Se trata de una talla de canon esbelto, que presenta a un San Antonio prácticamente adolescente, asombrado de la aparición del Niño.

Similar canon estilizado y esbelto presenta otra talla de **San Antonio de Padua** existente en la **iglesia de la Asunción de Jódar** —a la que llega en 1966 procedente de la iglesia del Santo Cristo, en la misma ciudad—. De nuevo nos encontramos con una delicada fisonomía juvenil e imberbe para presentar al taumaturgo lisboeta, quien mira con dulzura y serenidad a su mano derecha, con la que sostiene un libro mientras que con la izquierda mantiene al Niño Jesús, que no es el original⁶¹². Es más que probable que el santo sostuviera la talla primitiva del Divino Infante con ambas manos y que su cabeza reposara en la mano diestra, lo que explicaría la deleitosa mirada del santo. El hábito, con un estofado de estética rococó, oculta con su rigidez por completo cualquier tipo de insinuación anatómica, lo que contrasta con la factura más avezada de las manos y la cabeza del San Antonio.

Procedente del convento de carmelitas descalzos de Málaga se encuentra en el **convento de San Miguel Arcángel de Úbeda** un lienzo de cronología dieciochesca que efigia a **San Antonio de Padua**.

⁶¹² Alcalá Moreno (2006): 56



Anónimo, *San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Bedmar, santuario de Nuestra Señora de Cuadros.



Anónimo, San Antonio de Padua, siglo XVIII.
Jódar, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



Anónimo, *San Antonio de Padua*, siglo XVIII.
Úbeda, convento de San Miguel Arcángel.

Sobre un fondo oscuro se recortan, selectivamente iluminados, las manos y rostro del santo y el gracioso desnudo infantil del Niño que tiene en sus brazos a la vez que lo envuelve con un pañal. Toda la atención del artista se centra en la afectuosa relación entre el lisboeta

y el Divino Infante; con una pueril naturalidad el Niño se acerca a San Antonio a la vez que proyecta su mirada más allá de los límites del cuadro; su rubicunda y agraciada fisonomía, de simpáticos mofletes, recuerda a los tipos infantiles de Murillo. San Antonio, de rostro juvenil y sereno, destaca por sus grandes ojos almendrados, que miran con dulzura al pequeño que sostiene mientras lo protege con ternura envolviéndolo en un pañal grisáceo; simultáneamente porta el ramo de azucenas. Pieza de factura amable y de dibujo marcado, con resabios murillescos en la figuración del Niño, responde plenamente a la emotividad propia de esta iconografía.

En los últimos años del siglo XVIII e incluso inicios del XIX situamos la imagen de **San Antonio de Padua** existente en la **iglesia de San Juan Bautista de Arjona**, procedente del monasterio de Santa Inés de Granada, que ingresa en el templo como donación de Ramón Contreras y Pérez de Herrasti. Es en ese momento cuando se le añade el Niño Jesús que actualmente porta, obra de José Navas Parejo. Talla erguida y de canon esbelto, viste túnica remendada, lo que la vincula a la espiritualidad capuchina aunque del rostro del santo falte la barba que esta reforma franciscana acostumbraba a añadir a sus imágenes del santoral seráfico con objeto de adscribir las plásticamente a su forma de hacer.

Bien trabajada en los pliegues del hábito, son las manos y en especial el rostro las partes de mayor calidad de la pieza, tanto por su naturalismo como por su vehemencia. En este sentido, la sorprendida y gozosa mirada y expresión de San Antonio hacia el Niño que porta en sus manos resulta inolvidable, siendo capaz de compatibilizar la contención expresiva promulgada por el academicismo setecentista con una efusividad facial que transmite tanto la sorpresa ante la aparición del Divino Infante como la inenarrable alegría de haber sido escogido con tan singular favor.

Pensamos que está en la órbita de Manuel González, quien por esas fechas atiende encargos de las comunidades capuchinas de Granada y Jaén, como las imágenes de la Divina Pastora de ambos conventos, y que llegaría a Santa Inés en tiempos de la Desamortización.

Finalizamos el repertorio iconográfico de San Antonio de Padua con una *sacra conversazione*, objeto de especial devoción en América y que aporta sobrado testimonio de la popularidad del santo a ambos lados del océano Atlántico. Hablamos de la imagen devocional de **Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá**, venerada desde finales del siglo XVI en Nueva Granada y que incluye al taumaturgo lisboeta.



Atribuido a Manuel González, *San Antonio de Padua*, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX (Imagen del Niño Jesús de José Navas Parejo, década de 1940).



Atribuido a Manuel González, *San Antonio de Padua*, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX.
Arjona, iglesia de San Juan Bautista (Fotografía: José Domínguez Cubero).

Su especial veneración explica que fuera copiada desde antiguo en múltiples “trampantojos a los divino”, uno de los cuales, obra del sevillano Domingo Martínez,

posiblemente realizado hacia 1732, preside un retablo de la **iglesia del monasterio de la Encarnación de Baeza**, de carmelitas descalzas. La tradición asegura que los orígenes de esta devoción mariana están en un lienzo con la imagen de la Virgen y el Niño que el encomendero Antonio de Santana encargó hacia 1562 a Alonso de Narváez, pintor oriundo de Alcalá de Guadaira y establecido en Tunja; después de años de culto en una pobre y húmeda capilla de indios, el lienzo se acabó deteriorando y fue abandonado. En 1585 la sevillana María Ramos lo rescató y entronizó en la pobre capilla del lugar de Chiquinquirá, en la actual Colombia.

La sencilla imagen comenzó a manifestarse entre resplandores sobrenaturales ante sus humildes devotos, lo que provocaría que se convirtiera en objeto predilecto de la devoción del virreinato neogranadino, salvando por ejemplo a la ciudad de Tunja de una epidemia de viruela en 1588; igualmente, el deterioro del lienzo se enmendó de forma sobrenatural, pasando a convertirse en una auténtica y venerable imagen “acheiropoieta” o “non manufacta”. En 1636 el santuario de la Virgen de Chiquinquirá pasó a estar regido por los dominicos, momento en que éstos pudieron añadirle a la venerada imagen la advocación del Rosario. El arraigo de esta devoción mariana llegó a convertirse en *“factor simbólico gravitante para la formación de una conciencia regionalista criolla en el reino de Nueva Granada”*⁶¹³; es decir, todo un símbolo identitario a la par que reivindicativo homologable al caso de la Virgen de Guadalupe en la Nueva España.

Desde el punto de vista iconográfico, el lienzo baezano está evidentemente condicionado por su carácter de copia del venerado original neogranadino. Podría definirse como una *sacra conversazione* en la que San Antonio de Padua y San Andrés Apóstol flanquean a la Virgen con el Niño. La tradición, recogida en 1694 por Tobar y Buendía, relata de forma bastante ingenua a la vez que prosaica que Antonio de Narváez, autor de la venerada imagen original, habría pintado a instancias del encomendero Antonio de Santana *“una imagen de Nuestra Señora del Rosario en una manta de algodón, que era el lienço que avia en aquel tiempo; era la manta mas ancha, que larga; y porque no quedasen en blanco los campos que quedauan à los lados de la Madre de Dios mandò pintar à un lado à San Andrès Apostol, y al otro à San Antonio de Padua”*⁶¹⁴.

⁶¹³ Wuffarden (2014): 252.

⁶¹⁴ Tomado de Acosta Luna (2011): 219



Domingo Martínez, *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, ca. 1732.
Baeza, iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación (carmelitas descalzas).



Alonso de Narváez, *La Virgen del Rosario con San Antonio de Padua y San Andrés Apóstol o Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, ca. 1562.

Es el nombre del comitente justifica la presencia del santo lisboeta en esta casual “reunión a lo divino” de nula interacción entre sus integrantes; igualmente, la presencia del apóstol estaría fundamentada por la intervención en el encargo del dominico fray Andrés de Jadraque, que se señala en una crónica de 1674 debida a Flores de Ocáriz⁶¹⁵. Las tres imágenes se yuxtaponen con nula interacción entre ellas, llegando a la incorrección iconográfica de presentar por duplicado al Niño Jesús, en los brazos de la Virgen y sobre el libro de San Antonio; como señala Acosta Luna, el referente de esta composición parece *“la representación de estatuas colocadas en hilera en algún retablo del siglo XVI (...) principalmente, de los portátiles dedicados a la devoción privada”*⁶¹⁶.

Frontero en su retablo baezano a otra advocación hispanoamericana de la Virgen, la de *Nuestra Señora de los Remedios de La Paz* –también efigiada por Domingo Martínez–, el origen de ambos lienzos está, como cabría esperar, en la piedad de un indiano, medio habitual de trasvase de devociones a ambos lados del Atlántico. Según las crónicas conventuales de la Encarnación, fue Juan Eusebio Dávalos (fallecido en 1740), natural de Baeza, establecido en los virreinos de Nueva Granada y del Perú y desprendido benefactor del monasterio, quien los regala a las carmelitas baezanas. La misma fuente señala que *“fueron traídos del Perú”*⁶¹⁷, pero como señala Dobado, su rasgos estilísticos son los de Domingo Martínez, pintor sevillano al que pertenecen otros cuatro lienzos –entre ellos el mencionado de la Virgen de los Remedios–; uno de los cuales lleva la fecha de 1732, que podemos asignar al resto de las piezas y por tanto a la que nos ocupa. En efecto, y a pesar de la imperativa fidelidad al original, es evidente el elegante y definido estilo de Martínez, en el que la tradición murillesca queda *aggiornata* por la estética rococó de Van Loo y Ranc, especialmente conocida en Sevilla durante los años del Lustró Real. San Antonio –la figura que más nos interesa para nuestro estudio– viste el consuetudinario hábito franciscano, con la capucha cubriendo su cabeza; porta una palma –en lo que sigue fielmente al icono neogranadino, donde probablemente a causa de la impericia del autor o de los sucesivos restauradores el consuetudinario ramo de azucenas antoniano ha trasmutado en el atributo

⁶¹⁵ Acosta Luna (2011): 217.

⁶¹⁶ Acosta Luna (2011): 221.

⁶¹⁷ Citado en García Torralbo / Dobado Fernández (2006): 254.

de los mártires— y en la otra mano, el habitual libro. Sobre éste camina, bendiciendo y con el orbe en la mano, un Niño Jesús de reducido tamaño; parece una aparición, siguiendo el episodio del sermón antoniano sobre la Encarnación. No existe la habitual interacción entre el santo y el Divino Infante; de hecho, el primero dirige su reverencial mirada hacia la Virgen —paliando la escasa relación de las figuras que señalábamos en el original— mientras que ignora al Niño sobre su libro, que casi parece una inerte estatua. Es más que posible que en esta figuración y para aminorar la inconveniente duplicidad icónica que imponía la copia del original neogranadino, el Niño de San Antonio figure como mero atributo iconográfico y no como verdadero Hijo de Dios; protagonismo que se reserva al que amorosa y delicadamente porta la Virgen en sus brazos, más realista en sus proporciones y en su vivaz mirada hacia el devoto. No sería la primera vez que en una copia se intentaba corregir la inconveniente reiteración del Niño en el icono de Chiquinquirá; así, el italiano Bernardo Bitti, artista y clérigo asentado en Perú desde 1575, se encargará de corregirla en su versión de esta advocación mariana que se conserva en colección particular⁶¹⁸, de comienzos del siglo XVII; en ella representa un único Jesús al que atienden la Madre de Dios y el santo. Igualmente, Bitti convirtió la palma en la ortodoxa rama de azucenas de la iconografía antoniana. Martínez, al que se le impondría la fidelidad al modelo, no debió atreverse a tanto.

Sin menoscabar el predominio de lo granadino en las artes plásticas jienenses a partir del siglo XVII, la presencia de la obra de Martínez en Baeza y en otros puntos de la provincia —Jaén y Baños de la Encina—, junto a la coetánea de Bernardo Germán Lorente —Baeza y Jaén— y de Pedro Duque Cornejo —Jaén— testimonia que Sevilla es otro centro artístico de referencia en el Alto Guadalquivir. Desde la década de 1670 se manifiestan estas relaciones con los importantes encargos que Pedro Roldán y Valdés Leal reciben de la catedral de Jaén; y además de las piezas conservadas, existe el testimonio documental de las no conservadas o no identificadas, como *“los lienzos de Seuilla”* que en 1743 se traen para la renovación de la capilla mayor de catedral de Baeza⁶¹⁹. La eficacia de la vía natural de comunicación que suponía el curso del Guadalquivir...

⁶¹⁸ Acosta Luna (2011): 224.

⁶¹⁹ Quiles (2010): 275.

San Luis de Tolosa

Príncipe de la casa real de Nápoles, Luis de Anjou (1274-1297) fue elevado a los altares en 1317 como San Luis de Tolosa. Hijo primogénito de Carlos II, rey de Nápoles, y de María de Hungría, por ambas partes estaba emparentado con otras dos destacadas figuras de sangre real conocidas por sus virtudes religiosas y adscritas a la espiritualidad franciscana, a cuya Orden Tercera Seglar pertenecían; hablamos de San Luis rey de Francia y de Santa Isabel de Hungría. Por otro lado, la devoción de los Anjou en Nápoles, quienes mantenían una estrecha relación con el Papado, se había materializado en la dotación de importantes templos en su capital, como el convento de San Domenico Maggiore, las iglesias de San Lorenzo y Santa Maria Donna Regina, o la nueva capilla del venerado patrón San Genaro, incluyendo el nuevo relicario de su cabeza. No obstante, los primeros años de su vida y su juventud estuvieron determinados por los enfrentamientos entre su abuelo Carlos y el monarca aragonés Pedro III por la posesión de Sicilia. En 1282 estalló en la isla la revuelta antiangevina –conocida como Vísperas Sicilianas– que obligó a los Anjou a huir a Nápoles ya que Pedro III de Aragón, casado con una Hohenstaufen –anterior dinastía reinante en la isla–, reclamó el trono de Palermo. Dos años después, en 1284, una expedición aragonesa comandada por Roger de Lauria logró hacer prisionero a Carlos, príncipe de Salerno y padre de San Luis. Tras sufrir varios años de cautiverio, el nuevo monarca aragonés Alfonso III el Liberal accedió a la liberación de Carlos de Salerno a cambio de que éste enviara como rehenes a Barcelona a tres de sus hijos, entre ellos Luis, que contaba catorce años. Durante su etapa de rehén en la corte barcelonesa, Luis fue educado por los franciscanos, asumiendo las prácticas devotas y el espíritu de humildad de la orden, lo que incluía la asistencia a los enfermos de la ciudad, entre ellos los leprosos. El príncipe cautivo estudió Teología y se propuso el ingreso en la orden de San Francisco, de forma que al ser liberado en 1296 renunció a sus derechos al trono napolitano –que asumió su hermano Roberto– y tomó los votos de los Frailes Menores. En 1297 sería ordenado obispo de Tolouse, aún en contra de su voluntad –sintonizando en este sentido con el rechazo que San Francisco manifestaba a que sus frailes alcanzaran dignidades mitradas, recogido por Celano en su *Vida segunda*: “*mis religiosos se llaman Menores, para que no presuman de hacerse mayores*”– pero accediendo principalmente por contentar a su padre, disgustado por la abdicación y por la actividad limosnara de su hijo en Roma. Una vez en la sede episcopal iniciaría una reforma

del clero diocesano con la estrecha colaboración de Jacques Duèze, futuro papa Juan XXII, precisamente el pontífice que canonizaría al obispo tolosano. Sin embargo, pocos meses, con sólo 23 años, Luis fallecía, siendo enterrado en la iglesia de los Cordeliers de Marsella. No tardaría en llegar su subida a los altares, acaecida en 1317, con la que se reconocía la práctica heroica de la humildad y la caridad por parte del joven prelado, y con la que igualmente tanto la casa de Anjou como la orden franciscana reforzaban su prestigio, la primera con un santo de su sangre real, y la segunda con el segundo de los hijos de San Francisco en los altares –después del propio “poverello” y de San Antonio de Padua– con el valor añadido de su regia estirpe. Su culto se extendió por Italia y Francia, y cuando en 1443 Alfonso V el Magnánimo arrebató sus reliquias de Marsella y las trasladó a Valencia, se difundió también con fuerza por la Corona de Aragón y el resto de España⁶²⁰. Los Reyes Católicos, que entraron triunfalmente en Málaga después de su conquista el 19 de agosto de 1487 –festividad del santo– lo proclamaron patrón de la ciudad, fundando además el convento franciscano de San Luis el Real. Se dice además que Carlos VIII ofreció a Fernando el Católico el Rosellón a cambio de la devolución de sus reliquias a Francia, lo que no sucedió. Sólo en 1956, dos vértebras de San Luís serían enviadas por el arzobispado de Valencia a la ciudad de Marsella.

Tan temprana como su canonización es la presencia del santo en las artes plásticas, entre otros motivos por su destacado protagonismo devocional en los primeros siglos del franciscanismo; así, es uno de los protagonistas del célebre altar que realiza Donatello para la basílica de San Antonio en Padua. La obra más representativa es la tabla que realizó Simone Martini el mismo año de 1317 en que San Luís fue elevado a los altares (hoy en el Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles). En ella se codifica la iconografía del santo, que viste hábito franciscano sobre el que superponen los ornamentos episcopales: capa –en ocasiones flordelisada, aludiendo a su dinastía–, báculo y mitra, propios de su dignidad de prelado; y rostro juvenil e imberbe, alusivo a la juventud con la que muere. Entre las representaciones posteriores del santo, podemos citar las de Donatello (1413, Orsanmichele, Florencia), Piero della Francesca (1460, Museo Civico, Sansepolcro) y Sebastiano del Piombo (1508, Gallerie della Academia, Venecia), siendo una destacada aportación española la anónima tabla castellana del Museo Nacional de Escultura de

⁶²⁰ Carmona Muela (2008): 298.

Valladolid, fechada hacia 1488. Alonso Cano lo representará también, emparejado con Santa Clara, en uno de sus lienzos para el convento granadino de San Antonio y San Diego (1653-1657, Museo de Bellas Artes, Granada). Escasos, aunque no inexistentes, son los ciclos hagiográficos de San Luis, destacando las escenas de la predela de la mencionada tabla de Martini, las pinturas murales de la sala capitular del convento de San Francisco de Siena, obra de Ambroggio Lorenzetti (1331) o el discreto *retablo de San Luis* del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas⁶²¹, de un autor desconocido del siglo XIV.

Una muestra muy notable de este culto a San Luis de Tolosa la encontramos en la Capilla de San Luis de los Caballeros, del Real Convento de San Francisco de Jaén⁶²². Lamentablemente desaparecida como todo el conjunto conventual, las fuentes que tratan sobre ella nos transmiten la idea de un espacio cultural y conmemorativo de enorme interés. La fundación de esta capilla se atribuye al monarca castellano Fernando III el Santo, *“aunque no consta con que titulo, y advocacion la fundò”*⁶²³. Cuando en 1350 Pedro I el Cruel funda el Convento de San Francisco, entrega esta capilla –que será el primer templo conventual– con la condición de que *“ahora, ni en ningun tiempo no han de poder deshacer vna Capilla, de se dezia Missa, que la fundò, y fizo el Señor Don Fernando el Santo, que ganò esta Ciudad, que en ella està pintado, y la Reyna Doña Beatriz su mujer: lo qual ha cumplido nuestra orden en mas de ciento y setenta años”*, tal y como se recoge en el traspaso del cenobio de los conventuales a los observantes en 1524. El privilegio real de fundación del convento, transcrito por Laín y Roxas, menciona las figuras de los reyes *“pintados a los pies de un Cristo crucificado, que les hicieron luego que ganaron esta ciudad, y Nuestra Señora, y San Juan, y Santa Catalina Mártir”*⁶²⁴. De forma similar lo describe la *Chronica* de Torres: *“en la dicha Capilla està pintado en la pared vn Christo Crucificado, y San Iuan, y N. Señora; y à los lados fincados de rodillas el Santo Rey Don Fernando y la Reyna Doña Beatriz”*. En el caso de que estos retratos regios orantes pertenecieran al momento fundacional –tal y como se deduce de la transcripción de Laín y Roxas– nos encontraríamos ante un testimonio temprano de la exhibición pública de la figura del rey en un espacio religioso, cuyo hito más sobresaliente llegaría siglos después con los cenotafios escorialenses. Podría estar relacionada con la estrategia de dignificación y veneración de la memoria de Fernando III llevada a cabo por su

⁶²¹ Ruiz Maldonado (2014): 647-649.

⁶²² Quesada Quesada (2015): 833-842.

⁶²³ Torres (1683): 58.

⁶²⁴ Laín y Roxas (2012): 89.

hijo Alfonso X el Sabio y que tuvo como eje central la exposición de su simulacro en la Capilla Real de la catedral de Sevilla.



Bicci di Lorenzo, *San Luis de Tolosa con San Francisco de Asís y San Antonio de Padua*, ca. 1427-1429.
Colección privada (Fotografía: www.wga.hu).

En 1431, ya creado el convento de San Francisco, el obispo Gonzalo de Zúñiga y el maestre calatravo Luis de Guzmán fundan en esta capilla la cofradía de San Luis de los Caballeros, cuyos miembros pertenecían al estamento nobiliario y que tenía como objetivos principales la atención y sepultura de los nobles que fueran víctimas en las guerras contra los musulmanes⁶²⁵. La institución tiene toda su razón de ser en unos años en los que ubicación fronteriza de la ciudad con el reino nazarí de Granada y la debilidad de la corona de Castilla hacen frecuentes las incursiones y enfrentamientos a ambos lados de la frontera. El propio convento de San Francisco, emplazado fuera de la cerca urbana, sería en varias ocasiones objeto de las *razzias* granadinas. En ese mismo año de 1431, el obispo Zúñiga, prototipo de prelado guerrero, se había enfrentado a las tropas granadinas en varias ocasiones, una de ellas *“vna poderosa entrada en el Reyno de Granada”* junto al rey Juan II y al maestre de Calatrava Luís Guzmán⁶²⁶. Sin duda se trata de la célebre batalla de la Higuera, representada en la Galería de Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial por Fabrizio Castello. La magnitud de esta victoria cristiana, que llegó a ser conmemorada litúrgicamente en toda Castilla cada 1 de julio por concesión pontificia, bien pudo motivar la creación de la cofradía de San Luis.

La regia estirpe de San Luis y su rechazo de las glorias mundanas podrían haber motivado su elección como titular de la cofradía, al servir de ejemplo en la entrega y la práctica de las virtudes cristianas entre los estamentos privilegiados; aunque también habrían podido pesar fundamentos de índole más personal, al ser patrón del maestre Guzmán y compartir con Zúñiga la dignidad de prelado. La creación de la cofradía supuso la restauración de la capilla y la introducción en ella de la iconografía de San Luis de Tolosa, siguiendo la práctica, bastante común en el área italiana⁶²⁷, de presentar al santo junto a los más ilustres representantes de la orden seráfica, en este caso el propio San Francisco de Asís y San Antonio de Padua.

La descripción más completa de esta pintura la aporta según de nuevo la *Chronica* de Torres: según cuenta, los fundadores Zúñiga y Guzmán *“están pintados en vn Retablo que fizieron, y pintaron en dicha pared do están sus escudos de armas, y Señor San Francisco, y San Luis, y San Antonio de Padua (...) al lado siniestro del Altar vna pintura antigua al temple,*

⁶²⁵ Laín y Roxas (2012): 136.

⁶²⁶ Ximena Jurado (1652): 392.

⁶²⁷ Réau (1996): 282.

*que era San Luis Obispo, vestido de Pontifical; à la mano derecha nuestro Padre San Francisco, y à sus pies vn Obispo con sus ropas Pontificales, y al lado izquierdo vn San Antonio, y à sus pies el Maestre de Calatraua, con su manto, y espada ceñida, y junto à èl vn escudo de armas de los Guzmanes; dos rotulos corrian à San Luis de las dos Imágenes de los dos Santos: de la boca de nuestro Padre S. Francisco, que ocupaua la mano derecha, corria el vno, y dezia assi: Filii, ora pro isto famulo tuo Episcopo. De la de San Antonio, que estaua al lado siniestro corria este: Frater, ora pro isto famulo tuo magistro de Calatraua”*⁶²⁸.

El texto de las filacterias es significativo del prestigio que la figura de San Luís de Tolosa supone para la orden franciscana. El príncipe que experimenta el *“hallazgo del espíritu de las Bienaventuranzas”*⁶²⁹ y rechaza su destino regio para profesar en la orden testimonia la predilección de las casas reales por los franciscanos y le da al santo una posición privilegiada dentro del santoral seráfico. Son San Antonio y el propio fundador de la orden los que se le dirigen en calidad de hermano e hijo de la orden y le ruegan por la salvación del maestre y el obispo, siervos de San Luis como éste lo fue del prójimo. La presencia de San Antonio en el conjunto coincide con la expansión de su culto y por tanto con la difusión de su iconografía en el siglo XV, gracias entre otros a los sermones de San Bernardino de Siena. En cuanto a esta composición del retablo asociando a los tres santos, no deja de ser habitual en el repertorio iconográfico franciscano del Quattrocento⁶³⁰, como sucede –ya sea como en este caso con San Francisco y San Antonio o sumando a San Bernardino de Siena– en obras de Gregorio Schiavone, Pinturicchio, Moretto, Lucca della Robbia o Bicci di Lorenzo, que nos dan una idea de cómo debía ser el planteamiento del mural de Jaén.

Otro aspecto altamente interesante de esta desaparecida pintura es la presencia del obispo Zúñiga y del maestre Calatrava, identificados a través de la filacteria, la indumentaria y la heráldica, que además subrayan su elevada posición social. Estos retratos –muy probablemente estereotipados–, análogos a los de los monarcas en el primitivo Calvario de la capilla, expresa la afirmación de la individualidad que se materializa en la artes a lo largo de la Baja Edad Media. Pero además, en el contexto histórico de la creación de la cofradía y de los enterramientos a ella vinculados, participan del discurso creado en torno a la

⁶²⁸ Torres (1683): 61-62.

⁶²⁹ Montes Bardo (1998): 339.

⁶³⁰ Reau (1996): 282.

memoria de los héroes, fundada sobre las gestas y heroicas hazañas, propias de su linaje. La cofradía del obispo Zúñiga y del maestre Guzmán crea en esta capilla un espacio conmemorativo que homenajea a los héroes de la frontera nazarí y perpetúa sus actos: así aparece *“vna Imagen de San Jorge, y vn Caballero armado fincado de rodillas, con un letrado que dize: Aqui yaze Pedro Coello, Cauallero de la Banda, que ganó el Castillo de Arenas à los Moros à su costa, y murió en una entrada con ellos. Y luego en la pared, entre el Coro, y la Capilla està vn arco, que haze un hueco, y en èl un letrado, que dize: Aqui yaze Don Pedro Manrique, Duque de Naxera, y Capitan General, murió en una batalla con los Moros junto à Cambil, auiendo muerto con sus compañeros mas de ocho mil moros”*⁶³¹. La capilla de San Luis de los Caballeros adquiere así el valor de todo un panteón de *uomini famosi*, relicario de la fama que además de sus sepulturas alberga sus trofeos: *“Y assimesmo ay en dicha Capilla onze estandartes con armas Reales de Moros, y treinta y cinco banderas de Moros, y muchas otras banderas de Moros, que ganaron los Caualleros que en ellas están enterrados”*⁶³². Una memoria cívica inalienable de la religiosa, pues su condición de caídos frente a los musulmanes los convierte en mártires y otorga al recinto el valor de una verdadera capilla martirial. Dimensión que subraya la presencia junto a la imagen de San Luis de las ropitas y prendas de los niños asesinados en las *razzias* de los granadinos, estimadas y veneradas como *“reliquias de niños inocentes”*⁶³³, aunque el mismo Torres señala que podrían ser también exvotos ofrecidos en agradecimiento por la curación de alguna enfermedad infantil, ya que al santo obispo tolosano le tenía en la ciudad como protector y patrón de la infancia.

El deterioro patente en estas pinturas también formaba parte del recuerdo y conmemoración del tiempo de frontera: *“estuuiéron mucho tiempo desluzidas, y picadas, no queriéndolas adereçar, ni componer, en memoria de vna entrada que hizieron los Moros de Granada; y rompiendo las puertas de este Conuento, entraron hasta la Capilla, donde con las lanças picaron las dichas Imagenes”*⁶³⁴. La huella de estos episodios de iconoclastia conmovía especialmente por su analogía con los vividos en Centroeuropa a causa de la Reforma y las guerras de religión; recordando además a otros vividos en el Alto Guadalquivir como el saqueo de la villa de Santiago de Calatrava en 1471, que incluyó la prisión y martirio de sus vecinos y la profanación de su iglesia. Sin embargo, en la década de 1660 la Orden

⁶³¹ Torres (1683): 59.

⁶³² Torres (1683): 59.

⁶³³ Torres (1683): 62.

⁶³⁴ Torres (1683): 61.

Tercera de San Francisco, que entonces usaba la capilla para sus cultos, las eliminó dentro de la reornamentación de este espacio, aún con el compromiso de los Terceros de volver a representar la mencionada iconografía. Desconocemos si se cumplió esta obligación y sólo podemos aventurar que el conjunto pictórico desaparecido en el época barroca podría estar en sintonía con las dinámicas y elegantes formas del Gotico Internacional, en boga en Andalucía en la década de 1430.



Anónimo, *San Luis de Tolosa*, último tercio del siglo XVIII.
Jaén, Catedral, capilla de San Pedro Pascual.

Desaparecida la capilla y el complejo conventual de San Francisco, la única huella del culto a **San Luis de Tolosa** lo encontramos en su imagen y retablo que, procedentes del destruido cenobio, se encuentra en la capilla de San Pedro Pascual de la **Catedral de Jaén**⁶³⁵. Se trata de una talla en madera policromada, adscrita al academicismo de finales del siglo XVIII como evidencia su contención expresiva y dinámica, y que se atiene a la tradición iconográfica del joven prelado: hábito franciscano bajo los ornamentos episcopales – incluyendo la mitra y el báculo– y rostro imberbe y juvenil. Junto al retablo academicista que la aloja, la talla del santo testimonia el arraigo de la estética clasicista fomentada desde la Real Academia de San Fernando que, teniendo como principal núcleo de irradiación los nuevos retablos realizados para la Catedral, acabó por extenderse a otros templos de la ciudad y su provincia. Desconocemos si tiene relación con el “*San Luis Obispo, de talla*” que aparece inventariado en 1845 en el antiguo Museo de Pinturas de Jaén⁶³⁶.

San Buenaventura

Nacido en la ciudad toscana de Bagnoregio en 1218 y fallecido en Lyon en 1274, Buenaventura de Fidenza es una de las figuras más relevantes del franciscanismo. Inspirado teólogo y escritor de textos ascéticos y místicos con una gran repercusión no sólo en la espiritualidad franciscana sino en la de todo el catolicismo medieval y moderno -con su correspondiente y significativa trascendencia iconográfica-; ministro general de los franciscanos y verdadero reformulador de su orden; hagiógrafo oficial de San Francisco, cuya figura delinea en consonancia con las prioridades que su momento histórico plantea en sus *Legenda Maior* y *Legenda Minor*; obispo de Albano y cardenal con activa participación en concilios y cónclaves; fue conocido como el Doctor Seráfico, dignidad que el franciscano Sixto V reconoció de forma universal para la Iglesia en 1588.

Bautizado con el nombre de Juan, cayó tan gravemente enfermo a los cuatro años de edad que estuvo cercano a morir. La tradición afirma que predicaba San Francisco en aquel momento en Bagnoregio, y su madre se le acercó con el pequeño enfermo rogando por su

⁶³⁵ Romero de Torres (1913): 210, vol 1, señala su procedencia “*del derruido Convento de San Francisco*”.

⁶³⁶ Eisman Lasaga (1991): 26.

curación y prometiendo que si se salvaba lo encaminaría a la orden franciscana. El “poverello” rogó por su sanación, lo que ocurrió al instante, y agradecido exclamó “*O buona ventura*”, expresión que asumiría Fianza como nombre. Ciertamente el propio San Buenaventura recuerda su curación en el prólogo de la *Legenda Maior*: “*En efecto, gracias a su invocación y sus méritos, siendo yo niño -lo recuerdo perfectamente- fui librado de las fauces de la muerte; por tanto, si yo me resistiera a publicar sus glorias, temo ser acusado de crimen de ingratitud*”, aunque, en honor a la verdad, estas palabras no nos permiten asegurar ni que el restablecimiento tuviera lugar en vida de San Francisco ni que en aquella circunstancia tuviera su origen el nombre de Buenaventura.

Fianza acabó ingresando en la orden franciscana y tras culminar el noviciado fue enviado a París para realizar sus estudios en La Sorbona, coincidiendo con Santo Tomás de Aquino, de la Orden de Predicadores, y fraguándose entre los dos una estrecha relación. Ambos alcanzaron el grado de Doctor en 1257. El trato entre Buenaventura y Tomás –las más destacadas personalidades de sus respectivas órdenes desde el punto de vista intelectual y teológico– generó un episodio en el que el dominico, visitando al franciscano en su celda, le preguntaba cuál era la fuente de su doctrina y sus conocimientos. Buenaventura le mostró entonces una imagen del Crucificado, diciéndole: “*He aquí el libro de donde yo extraigo lo que predico, lo que enseño y lo que escribo*”; según Réau, el origen de esta escena estaría en una epístola de San Ignacio de Antioquía en la que éste afirmaba: “*Mis archivos son Cristo, su cruz, su muerte y su resurrección*”⁶³⁷. En cualquier caso, la respuesta que se atribuye a San Buenaventura suscribe fielmente una de las principales coordenadas de la espiritualidad franciscana, como es la especial devoción hacia Jesús crucificado y su Pasión. No en vano, la tradición occidental atribuirá durante varios siglos a San Buenaventura uno de los textos determinantes en la piedad pasionista como son las *Meditaciones sobre la Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, inauguradoras de un género con gran éxito en la Baja Edad Media y Edad Moderna que con su minuciosa descripción de la Pasión redentora tendrán una profunda huella en la piedad y la iconografía del tema en el arte occidental. Otra de las grandes devociones que se asignan a San Buenaventura es la eucarística, de nuevo en plena sintonía con la piedad franciscana; la tradición lo señala como fervoroso adorador del

⁶³⁷ Réau (1996): 252.

Santísimo Sacramento, y que en una ocasión en la que rechazó la comunión por humildad, un ángel descendió del Cielo para ofrecérsela⁶³⁸.

Poco después de alcanzar el doctorado, Buenaventura accede al generalato de los franciscanos. Las circunstancias en la que asume el cargo eran de especial gravedad y tensión dentro de la orden seráfica al existir una seria divergencia entre quienes apostaban por una fidelidad plena y utópica a los principios originarios de la orden en tiempos de San Francisco y entre los que consideraban que una mitigación de la regla era imprescindible para adaptar el franciscanismo al contexto social y asegurar de esa forma su existencia. En el Capítulo General de Narbona (1260), *“con zelo de vn Elias, amonestando a vnos, rogando a otros, y avn castigando a muchos, los reformo a todos”*⁶³⁹, reestructurando en consecuencia los principios de la orden buscando la equidistancia entre el rigorismo y la relajación, por lo que es considerado el segundo fundador de los franciscanos y el responsable de su institucionalización, asumiendo un papel dentro su historia similar al de San Pablo en la del cristianismo.

También en el Capítulo de Narbona comienza Buenaventura la redacción de la *Legenda Maior*, texto que en 1263 fue reconocido como la única hagiografía oficial y autorizada de San Francisco. En ella Buenaventura formuló una trayectoria vital del fundador de los franciscanos acorde y compatible a la deriva asumida por la orden. Aparte de esta hagiografía fundamental para la piedad y la iconografía franciscanas, Buenaventura redactó *“no solo cosas grandes, y de peso, en que mostrò su grande sabiduria, sino tambien escribio tratados deuotos, en que mostro su grande deuocion, y ardentissimo amor a Dios, de tal manera, que por elado è indeuoto que estè el que se pone a leer alguno de sus tratados, de ordinario queda con alguna deuocion, y calor de Dios”*⁶⁴⁰. Entre otras obras de importancia como *Apología de los pobres*, *Itinerario de la mente hacia Dios* y *Arbor crucis*.

Gregorio X —en cuya elección papal había sido determinante la influencia de Buenaventura— le obligó en 1265 a aceptar los nombramientos de obispo de Albano y cardenal de la Iglesia de Roma, después de haber rechazado —en sintonía con el pensamiento de San Francisco, que no consideraba oportuno la asunción de dignidades episcopales por parte de sus frailes— la mitra de York. La tradición señala que a causa de su

⁶³⁸ Carmona Muela (2008): 64.

⁶³⁹ Villegas (1615): 183.

⁶⁴⁰ Villegas (1615): 184.

extrema humildad Buenaventura, que estaba fregando los platos del convento cuando llegaron los emisarios pontificios con la noticia, les pidió que aguardaran a que terminara su faena y que mientras colgaran el capelo cardenalicio de la rama de un árbol. A San Buenaventura se atribuye la decisión de “encerrar” *cum clave* –bajo llave– a los cardenales reunidos en Viterbo a la muerte de Clemente IV en 1268, que llevaban meses sin ponerse de acuerdo para elegir al nuevo papa; la expeditiva orden del franciscano apremió la elección de Gregorio X en 1271. Este papa le encargará la preparación del Concilio ecuménico de Lyon de 1274, en el que se tratarían la unión de las Iglesias de Roma y Constantinopla y el auxilio a Tierra Santa. Al finalizar el concilio, el 15 de julio de 1274, falleció Buenaventura, no sin antes acontecer uno de los milagros eucarísticos que se le atribuían. Imposibilitado para recibir la comunión en la hora final por los continuos vómitos, se le colocó la custodia con el Santísimo Sacramento sobre el pecho y éste entró directamente en su pecho. Ese mismo año fallecía Tomás de Aquino.

Tardía fue en cambio la canonización de San Buenaventura, que no llega hasta 1482 con el papa franciscano Sixto IV. Ello explica el escaso desarrollo de la iconografía bonaventuriana en la Edad Media y que su mayor difusión no empiece hasta el siglo XVI, precisamente cuando su figura se revaloriza y su obra escrita conoce varias reediciones. Destaca entre ellas la magna edición de su *Opera Omnia* que promoverá activamente Felice Peretti da Montalto, franciscano que, una vez convertido en papa como Sixto V, proclamará a San Buenaventura Doctor de la Iglesia (1588), culminando así el reconocimiento de una figura que a fines del Quinientos se podía definir como verdaderamente actual tanto dentro como fuera de los ambientes franciscanos⁶⁴¹. Los atributos iconográficos que de forma consuetudinaria definirán a San Buenaventura son el sencillo hábito franciscano combinado con las prendas distintivas del cardenalato, ocasionalmente el Crucifijo –alusión tanto a su *Arbor crucis* como a su identificación de Cristo crucificado como fuente de sus conocimientos– así como el libro, signo distintivo de su actividad literaria y de su sólida formación. Precisamente esta sapiencia, identificada con la experiencia y la vejez, motivará que en algunos casos sea representado con edad avanzada, lo que amonesta Interián de Ayala recordando que “Murió S. Buenaventura de edad de 53 años; por lo que no debe

⁶⁴¹ Treffers (1998): 154-155.

*pintarse viejo, sino como que tiraba á esa edad*⁶⁴². Menos frecuentes que su figuración aislada –Pordenonone, National Gallery de Londres; Rubens, Palais des Beaux-Arts de Lille– o en compañía de otros santos –Murillo, Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde se asocia con San Leandro y se le presenta con el raro atributo de la maqueta de una iglesia reconociendo su protagonismo en la reorganización de los franciscanos– son los ciclos hagiográficos de la vida del santo. Para éstos, la fuente más completa es una estampa de Adriaen Collaert en la que aparecen varias escenas de su vida. El más relevante de los ciclos bonaventurianos es el realizado por Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán entre 1628 y 1629 para la iglesia del colegio de los franciscanos de Sevilla, oportunamente dedicada a San Buenaventura, y hoy dispersa -Madrid, Museo Nacional del Prado; París, Musée National du Louvre- y en parte destruida -Berlín, Kaiser Friedrich Museum-.

En 1592, a los ciento diez años de la canonización de San Buenaventura y a los cuatro de su proclamación como Doctor de la Iglesia, fue fundado a las afueras de Baeza un convento de franciscanos recoletos puesto bajo su advocación; titularidad más que conveniente para un cenobio que, por su aislamiento, se distinguiría por la práctica del estudio –estimulada sin duda por la actividad de la universidad baezana–, y más que oportuna por la mencionada vigencia de la figura del Doctor Seráfico. Este convento-colegio tomaba la misma advocación que el fundado por Sixto V poco antes, en 1587, en Roma, junto a la Basílica de los Santos Apóstoles. Probablemente en su claustro colgaban los *“dieciséis (cuadros) de la vida del Santo”* que se registran en los inventarios desamortizadores del convento⁶⁴³ y de cuyo paradero nada sabemos. Siendo totalmente temerario ante la falta de datos reconstruir todas sus escenas, la comparación con la estampa de Collaert y con la serie de San Buenaventura de Sevilla nos permite aventurar la presencia entre éstas de escenas como la curación de San Buenaventura siendo niño por San Francisco, su encuentro con Santo Tomás de Aquino, la comunión recibida por un ángel o su participación en el concilio de Lyon. También en los inventarios de la Desamortización de 1836 se menciona una *“Ascensión de San Buenaventura”* en el convento de San Francisco de Baeza⁶⁴⁴, que puede hacer referencia a un episodio de la hagiografía del santo que narra que, después de ser sepultado, el Doctor Seráfico salió de la tumba para completar las

⁶⁴² Interián (1782): 399.

⁶⁴³ Eisman (1990): 143.

⁶⁴⁴ Eisman (1990): 143.

Memorias de San Francisco, cuya redacción había truncado su muerte. Tres días empleó en su finalización, dejando un macabro episodio que Valdés Leal plasmó en un lienzo para el convento casa grande de San Francisco de Sevilla –hoy en la colección Herbert Cook de Richmond–.

Es preciso volver al conjunto pictórico de las bóvedas de **la iglesia de San Juan Evangelista de Mancha Real** –del que hemos hablado al tratar la figuración de San Antonio de Padua y al que retornaremos para afrontar la de Santa Clara de Asís– para tratar la inclusión de **San Buenaventura** en el contexto de un programa iconográfico más amplio. La bóveda sobre el presbiterio del templo es una media naranja rebajada, estructurada en gajos radiales que, junto a las pechinas sobre las que apea, aloja una serie de figuraciones hagiográficas en línea con el discurso de Iglesia celestial e intercesora que ofrecen las bóvedas baídas colaterales. En el anillo que separa la media naranja de las pechinas, la siguiente inscripción señala la fecha de su realización: *“ACABOSE AÑO DE 1628 SIENDO SUMO PONTIFICE URBANO 8 REINANDO FILIPO 4 SIENDO OBISPO DE IAEN EL CARDENAL SANDOBAL I MOSCOSO PRIOR EL DOCTOR MARTIN IAÑEZ DAVILA OBRERO EL Mº ANTONIO COBOS”*. Se alude como vemos a la finalización de las obras edilicias, por lo que estas pinturas se concibieron como parte indisoluble de la arquitectura y simultáneamente a éstas. Como veníamos señalando, la calidad de la estereotomía del Renacimiento jienense, que animaría a dejar la piedra vista, no fue óbice para el desarrollo de la pintura mural, como tampoco lo fue el magisterio y referente de la Catedral de Jaén, escogida por los sucesivos sínodos como templo madre y modelo del resto y que es un ejemplo máximo de ese excelente trabajo de la piedra y de su consecuente utilización al natural.

La primacía en la jerarquía de espacios hace que a la bóveda del presbiterio corresponda la figuración de la parte intelectual y doctrinal de la Iglesia celestial, integrada por Evangelistas, Padres de la Iglesia, San Pedro y San Pablo y sendos Doctores. Así, en los tramos radiales se intercalan los Padres con los Evangelistas, todos entregados a la escritura, entre los que figura el propio titular del templo, San Juan, efigiado ante la visión de la Inmaculada Concepción –al igual que en el altorrelieve de Alonso de Mena sobre la portada principal del templo– y por tanto plenamente integrado en el discurso emanado de la Contrarreforma –aquí de exaltación mariana y concepcionista– que anima estas figuraciones pictóricas.



Anónimo, pinturas de la bóveda sobre el presbiterio / detalle: *San Buenaventura*, anónimo, primer cuarto del siglo XVII. Mancha Real, iglesia de San Juan Evangelista.

Las pechinas se reservan a la representación de los pilares de la Iglesia de Roma, San Pedro y San Pablo –evidente exaltación de la sede petrina, de nuevo en clave contrarreformista– y de dos Doctores nacidos del monaquismo mendicante, que son San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino. Observamos la conveniente asociación de ambos: coetáneos desde el punto de vista histórico e incluso unidos por su formación académica y su amistad; representantes de la orden franciscana y de la dominica, llamadas a apuntalar – como en el sueño del papa Honorio III– la Iglesia de Pedro y Pablo; y poseedores de un magisterio que le es reconocido por la Iglesia trentina.

Agitado por la inspiración divina, San Buenaventura aparece levantando la mirada al cielo y alzando el brazo derecho para escribir, pluma en mano, en el libro abierto de su mano izquierda. Vestido con el hábito franciscano y el cordón, y caracterizado por la tonsura y rostro imberbe, los atributos cardenalicios de la muceta encarnada y el sombrero sobre la espalda lo identifican inequívocamente con el *Doctor Seraphicus*, a pesar de carecer la bóveda de cartelas identificativas como las laterales. Un celaje crepuscular sirve de fondo a su imagen. De todas las figuraciones existentes en la bóveda central, la de San Buenaventura es la de mejor calidad de la bóveda central, superior sin duda a las de los Evangelistas y Padres de la Iglesia; y de factura similar las que se encuentran en las cubiertas laterales, lamentablemente en peor estado. En cualquier caso es evidente el retroceso con respecto a las realizaciones de los Raxis y su círculo en la Loma de Úbeda, advirtiéndose en ellas la atonía de las artes plásticas en Jaén en el primer tercio del siglo XVII, tras el esplendor del Renacimiento.

De gran calidad e interés es la figuración de **San Buenaventura** existente en una de las pechinas del crucero de la **iglesia conventual de San Francisco de Linares**, que se completa con las representaciones de *Santa Clara de Asís*, *Fray Juan Duns Scoto* y *Sor María de Jesús de Ágreda* a las que haremos referencia en su momento. Este templo conventual “tuvo el último pulimento el año de mil seiscientos y setenta y siete”⁶⁴⁵, pero en el siglo XVIII conoció otras reformas como la reestructuración de su interior ente 1720 y 1730, que dio lugar al añadido de varias capillas⁶⁴⁶. Probablemente en torno a esa fecha tuviera lugar la

⁶⁴⁵ Torres (1683): 131.

⁶⁴⁶ Galera Andreu (1977): 282.

ornamentación de las pechinas del crucero, donde la hojarasca barroca envuelve los cuatro tondos pictóricos que nos ocupan.



Anónimo, San Buenaventura, ca. 1730.
Linares, iglesia del convento de San Francisco.

De medio cuerpo, el *Doctor Seraphicvs* aparece sentado a una mesa abordando la redacción de uno de sus escritos y vistiendo la muceta cardenalicia sobre el hábito franciscano. Expresivo en el movimiento de sus manos, San Buenaventura interrumpe su actividad para recibir la ineludible inspiración del Espíritu Santo, que entra en la escena reclamando su atención. Sobre la mesa observamos la mitra episcopal y una tiara pontificia; y cerrando la composición un cortinaje rojo.

Obviamente la mitra hace referencia al obispado de Albano que ostentó; más problemática es la tiara pontificia, que debe aludir al protagonismo de San Buenaventura en el encauzamiento del conflictivo cónclave de Viterbo, finalizado con la elección de Gregorio X en 1271. Tema que ya había sido tratado por Zurbarán en su ciclo para San Buenaventura de Sevilla, en el lienzo que lo presenta orante ante una mesa sobre la que está depositada la tiara papal mientras es confortado y aconsejado por un ángel (Dresde, Gemäldegalerie). El naturalismo del rostro de San Buenaventura, efigiado sin barba, y la destreza general de la obra la convierten en una pieza meritoria, que recrea en pleno siglo XVIII el paradigma del santo intelectual desarrollado en el Barroco.

La imagen de **San Buenaventura** también forma parte del retablo de San Antonio Abad de la **iglesia de San Ildefonso de Jaén**. En 1754 Pedro Duque Cornejo abordó el diseño de varios retablos destinados a este templo jienense, aunque no se llevarían a cabo hasta la década siguiente por Francisco Calvo y José de Medina, responsabilizándose con seguridad el primero de la estructura retablística y su talla ornamental, y el segundo, más diestro en la figuración, de las imágenes y repertorios iconográficos. Al igual que varios de los retablos de la catedral y de intervenciones en materia pictórica y de talla en la iglesia de Mancha Real y el santuario de Chircales de Valdepeñas, la erección de estas obras pertenece al programa de dotación y embellecimiento de varios templos diocesanos llevado a cabo durante el pontificado de fray Benito Marín (1750-1769).

El retablo dedicado a San Antón se ubica en el testero del templo, en la nave transversal que a modo de deambulatorio plano se ubica por detrás del presbiterio. Esta obra y el retablo dedicado a San Benito de Nursia –patrono del obispo Marín y fundador de la orden benedictina, a la que pertenecía– flanquean al retablo central y más ambicioso del conjunto, que conmemora el legendario Descenso de Nuestra Señora a Jaén en 1411 y a San Ildefonso, titular de la iglesia. Cuenta con una estructura de banco –dedicado a la hagiografía

del titular—, un cuerpo con tres calles —la central con la imagen de San Antón y las laterales con hornacinas que alojan las tallas de San Anacleto y San Buenaventura, además de sendos relieves que continúan con el relato hagiográfico del banco— y un ático en forma de arco de medio punto, con la imagen de Santa Lucía en el centro flanqueada por las imágenes de otras santas: María Magdalena, Sinforosa, Bárbara e Inés.

En este sentido, la ausencia de una unidad en el discurso iconográfico —más allá de las escenas de la vida del titular— participaría de una “*dispersión piadosa*” —en expresión de Ulierte Vázquez⁶⁴⁷ propia del espíritu rococó y dieciochesco. Tal cantidad y variedad de santos se presenta, no obstante, convenientemente clarificada con la inclusión de filacterias que los identifican con un “*afán de claridad, de enseñanza, propio del Siglo de las Luces*”⁶⁴⁸.

Así sucede con nuestro “*S. BUENABENTURA*”, cuya cartela por otro lado no resulta superflua, ya que si bien la imagen obedece rigurosamente a la iconografía del Doctor Seráfico, el rico y delicado estofado en oro ha metamorfoseado su sayal en una gloriosa indumentaria —subrayada por la peana de nubes— alejada de los rigores franciscanos. Por encima del hábito, el alba blanca y la muceta encarnada cardenalicia —junto a los zapatos rojos, propios también de un príncipe de la Iglesia— se completan con el bonete de doctor sobre la cabeza.

Esta dimensión intelectual del santo es la que enfatiza la imagen, presentándolo en una dinámica torsión sosteniendo el libro y la pluma —hoy desaparecidos— y agitado por la inspiración divina, a la que intenta escuchar con expresión concentrada; en este sentido emula el planteamiento del *San Juan Evangelista* de Pedro Roldán para la fachada principal de la catedral jienense, pero incrementando el dinamismo.

El rostro del santo, de intensa expresión, participa de la habitual fisonomía imberbe de San Buenaventura y no está lejos del agónico semblante ni de la fisonomía retratística que emplea el propio Medina en los difuntos del Purgatorio del *retablo de Ánimas* de la misma iglesia de San Ildefonso.

⁶⁴⁷ Ulierte Vázquez (1986): 233.

⁶⁴⁸ Ulierte Vázquez (1986): 246.



Pedro Duque Cornejo (diseño); Francisco Calvo y José de Medina (talla): retablo de San Antonio Abad, 1764.
Jaén, basílica menor de San Ildefonso.



José de Medina, *San Buenaventura*, 1764.
Jaén, basílica menor de San Ildefonso, retablo de San Antonio Abad.

San Diego de Alcalá

Nacido hacia 1400 en San Nicolás del Puerto, pequeña localidad de la Sierra Morena sevillana, se atribuye a San Diego una temprana vocación eremítica que desembocó en su ingreso en la orden franciscana. De esa forma entra con el nombre de fray Diego de San Nicolás –por su localidad natal– en el convento de San Francisco de la Arruzafa, a las afueras de Córdoba; uno de los cenobios seráficos en los que se practicaba la primitiva y estricta Observancia. En el cenobio cordobés se le atribuye la creación de un macabro oratorio, muy similar en su concepto y forma a los que edificarían siglos después los franciscanos en Évora y los capuchinos en Roma, y que describe por Laín y Roxas: *“Viviendo en la Arrizafa (sic) hubo de descubrir alguna huesa de los apestados que murieron a principios de aquel siglo, y separando todos los huesos de los difuntos, los fue colocando con separación en la gran cueva que se dice de San Diego, colocándolos alrededor de las paredes: en una parte las calaveras, en otras las canillas de las piernas, en otras las de los brazos y así respectivamente todos los otros huesos con admirable simetría, de manera que todas las partes de la cueva están cubiertas de huesos humanos de abajo arriba”*⁶⁴⁹. Toda una necrófila invención, en sintonía tanto con la certeza del tránsito final que animaba la espiritualidad y el pensamiento bajomedievales como con las enseñanzas de un San Francisco que, en su amor por la naturaleza y la creación, incluía a la “hermana muerte”.

Desde el momento de su entrada en religión y hasta su muerte fray Diego mantuvo su humilde condición de lego, constituyendo un notable ejemplo de sencillez y renuncia –tan afín al ideal carisma franciscano– en los diversos conventos a los que fue destinado. En 1441 es enviado como misionero a las Canarias, en pleno proceso de conquista, desarrollando una activa labor por la que siglos después se le considerará el verdadero Apóstol de las Islas. Regresa a la península en 1449, iniciando en Sanlúcar de Barrameda el periplo que a lo largo de su vida le lleva a otros muchos cenobios españoles; en este continuo peregrinar se funda el hecho de que, con posterioridad a su muerte y ya extendida su fama de santidad, varios conventos se atribuyan la estancia del santo. La crónica de Laín y Roxas afirma que fue

⁶⁴⁹ Laín y Roxas (1819): 118.

hortelano en San Francisco de Úbeda y cocinero en Baeza⁶⁵⁰ —en el primitivo cenobio de franciscanos conventuales, luego monasterio de clarisas de San Antonio—; una labor que además de estar en sintonía con la humildad de su carácter le franqueaba el acceso a las despensas para socorrer a los más necesitados, tal y como relata la hagiografía y muestra la iconografía dieguina. Las clarisas baezanas de San Antonio de Baeza mantenían al respecto la tradición que aseguraba que nunca resultaban graves los posibles descuidos en su cocina monástica pues contaban con “que ài està nuestro Lego, que lo cuide todo”⁶⁵¹; reveladora muestra de cómo la expresión teresiana “Dios anda entre los pucheros” era una idea más que asumida en la piedad de nuestro Siglo de Oro. Por otro lado, estando en Úbeda, fray Diego habría dejado testimonio de su particular devoción a la Cruz cincelándola en el pórtico de la iglesia conventual de San Francisco. En el convento ubetense se veneraba el hábito del santo como reliquia; según la tradición recogida por Torres⁶⁵² lo trajo puesto un franciscano procedente de Alcalá de Henares —donde entonces estaba el santo— y ya muy estropeado se puso a un agonizante que milagrosamente sanó, con lo que se reveló la identidad de su anterior propietario.

En 1450 fray Diego peregrinó a Roma con ocasión del Jubileo y de la canonización de San Bernardino de Siena, y allí desempeñó una importante labor caritativa la iglesia franciscana de Santa Maria in Aracoeli —en la colina del Capitolio—, convertida en improvisado hospital durante la epidemia de peste que se desató en la Ciudad Eterna. A su regreso a España, continuó su itinerancia por diversos conventos hasta asentarse en 1456 en el recién fundado de Santa María de Jesús, en Alcalá de Henares. Allí moriría en olor de santidad en 1463; según se cuenta apareció entonces en el cielo una estrella que, vista desde Cuenca a Medinaceli, congregó al pueblo a sus funerales⁶⁵³. De forma similar a lo que sucedió con San Antonio de Padua, la ciudad en la que fallece y es sepultado fray Diego de San Nicolás acaba cambiando su nombre, quedando para la posteridad como San Diego de Alcalá.

La devoción al humilde lego, surgida de la fama de santo que lo rodeó en vida, irradió desde Alcalá de Henares y llegó con rapidez a la Corte. Ya pocos años después de su muerte,

⁶⁵⁰ También lo recoge Torres (1683): 429.

⁶⁵¹ Torres (1683): 429

⁶⁵² También lo señala Torres (1683): 39.

⁶⁵³ Laín y Roxas (2012): 159.

Enrique IV acudió a su sepulcro a rogarle la curación de su hija Juana la Beltraneja; pero sin duda el caso más conocido de devoción regia al lego sevillano es el de Felipe II, quién en 1562 –recién establecida la capitalidad de los reinos en la cercana villa de Madrid– logró que se trasladaran sus restos a la alcoba del príncipe Carlos con la esperanza de que se recuperara de una gravísima caída. Precisamente la curación del malogrado heredero del *rey prudente* fue uno de los milagros reconocidos a la hora de canonizar al lego en 1588, que fue el único santo español en subir a los altares en todo el siglo XVI. Canonización tenazmente perseguida por el monarca, tanto por su personal fervor como por el prestigio de reconocer la santidad de un súbdito de la Monarquía Hispánica, y con la que reforzaba el éxito logrado con el reconocimiento pontificio en 1585 a la secular devoción hacia el príncipe visigodo San Hermenegildo. En el siglo XVII recoge el testigo de esta devoción la reina Margarita de Austria –esposa de Felipe III– y la maltrecha salud de Carlos II será encomendada al santo. La vinculación entre San Diego y la corona se mantendrá con la dinastía borbónica, recuperando la salud la infanta María Teresa de Borbón en 1739 gracias a las reliquias del santo. Alcalá de Henares, custodia de sus restos, se convertirá en el principal centro de su culto, asociándose su devoción a la ciudad, a su célebre Universidad y a sus seculares patronos, los santos niños Justo y Pastor.

La figuración de San Diego de Alcalá tiene como referente, especialmente en el ámbito hispánico, la hagiografía realizada por fray Gabriel de Mata titulada *Vida, Mverte y Milagros de S. Diego de Alcalá en octaua rima*, editada en Alcalá de Henares en 1589 y que es réplica de otra editada el año anterior en Nápoles. En su portada se representa al santo, vestido de lego, portando como atributos una cruz y un rosario. La formulación de la *vera effigies* del santo, codificada al parecer desde el arranque de su devoción con los rasgos de un rostro imberbe y de pelo corto, quedó definida en una estampa de Francisco de la Peña –abogado y procurador de la causa de canonización– y publicada en Roma en 1589, que se basaba a su vez en un retrato bordado de San Diego que el arzobispo Carrillo (fallecido en 1482) había comisionado movido por su devoción⁶⁵⁴. Rasgos que la preocupación trentina por la fidelidad a la veracidad histórica de la apariencia de los santos reiterarán las artes plásticas.

⁶⁵⁴ Suárez Quevedo (2008): 363.

Los dos atributos más significativos y definitorios del santo son la cruz y las rosas del regazo. La devoción dieguina por la cruz, reiteradamente señalada en las hagiografías del santo, se focaliza preferentemente hacia una con la sencilla apariencia de *“dos palos cruzados”*⁶⁵⁵ –y en cualquier caso siempre sin la imagen del Crucificado– con la que se evidencia simultáneamente la especial consideración hacia la Pasión de la espiritualidad franciscana y la humildad que identifica tanto al lego Diego como a su orden. Será recurrente por tanto la figuración de San Diego abrazado a la cruz o en mística contemplación de ésta, en unión indisoluble que gráficamente planteaba Lope de Vega comparando el abrazo de Diego hacia la cruz con el de la yedra al árbol: al igual *“que yedra el árbol y ella árbol parece / enlaçada en sus brazos y estendida / (...) Así a la cruz divina, Diego asido, / sus braços con los vuestros enlaçados”*. Prescribe Interián que *“debe pintarse á S. Diego abrazando una Cruz de madera, tosca, y bastante grande; pues que estando para morir la abrazó con ambas manos, saludándola con muy tiernos afectos, y valiéndose de aquellas palabras: Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, &c. palabras, que pronunciadas por su boca, causaron no poca admiracion á los circunstantes, que nunca habian oído proferir palabra alguna Latina á este humildísimo Lego”*⁶⁵⁶. No obstante, observaremos cómo en la mayoría de las figuraciones que encontramos en la provincia de Jaén se decantan por la cruz lisa y cepillada, de evidentes connotaciones triunfales.

En cuanto a las rosas del regazo, aluden a un milagroso episodio derivado de su constante práctica de la caridad. La frecuencia y generosidad con la que San Diego repartía los víveres de la despensa conventual de Alcalá entre los menesterosos había despertado el recelo de la comunidad, que veía peligrar su propia subsistencia. Sorprendido en una ocasión por el guardián del convento, se le instó a que mostrara los víveres que ocultaba en los pliegues del hábito, pero quiso la Providencia que para evitar la sanción de los superiores los alimentos escondidos se convirtieran en rosas. Se trata del mismo milagro de las rosas que se narra en las hagiografías de las seráficas Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal, e incluida en Brasil en la del también franciscano San Benito de Palermo –asumiendo una dimensión caritativa especialmente conveniente ante la población negra brasileña⁶⁵⁷– pero también en la del obispo jiennense San Pedro Pascual y en la leyenda de

⁶⁵⁵ Suárez Quevedo (2008): 367.

⁶⁵⁶ Interián de Ayala (1782): 474.

⁶⁵⁷ Castro Brunetto (1996): 200.

Santa Casilda de Toledo; es igualmente una flor de destacado protagonismo en el milagro de la Virgen de Guadalupe de México y, al margen de las hagiografías mencionadas, en la propia tradición franciscana –el milagro de las rosas en la Porciúncula–. En todos estos casos las rosas, símbolo de amor desde la antigua Grecia, que la teología cristiana identifica con la caridad, testimonian tanto la constante intervención de lo sobrenatural en la vida de los santos como la imprescindible práctica de la caridad, elementos ambos predilectos de la piedad contrarreformista. En cuanto a los alimentos escondidos, la versión más difundida de fray Melchor de Cetina (1609) señala que eran panes, pero que fray Gabriel de Mata (1589), identifica como una “*pequeña pierna de cordero (...) medio asada*”⁶⁵⁸; vianda probablemente poco ejemplar para la despensa de un convento.

La difusión de la devoción dieguina durante el Siglo de Oro se tradujo en una especial atención por parte de algunos de los más grandes maestros del arte español del momento; comenzando por Francisco de Zurbarán, del que destaca su lienzo del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (ca. 1640); Alonso Cano, que lo efigia en talla para el monasterio granadino del Ángel Custodio (ca. 1653-1657, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada), José de Ribera (sacristía de la catedral de Toledo) y Bartolomé Esteban Murillo, que incluye en el ciclo del Claustro Chico de San Francisco de Sevilla (ca. 1645, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid). En cuanto a ciclos hagiográficos, merece destacarse el desarrollado en la capilla de San Giacomo degli Spagnuoli de Roma por Annibale Carracci –con la colaboración de Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio y Francesco Albani– entre 1604 y 1606, cuyas escenas hoy se reparten entre la Real Academia de San Fernando de Madrid y el Museu Nacional d’Art de Catalunya de Barcelona. Testimonio plástico expresivo igualmente de la mencionada devoción de la Monarquía Hispánica y de la corte por San Diego es el legado patrimonial surgido del mecenazgo y patrocinio del duque de Lerma sobre el convento de franciscanos descalzos de Valladolid, convertido en escenario de las prácticas piadosas de la Corona durante su estancia en la ciudad pucelana, y que integra piezas como el monumental lienzo de *San Diego de Alcalá en éxtasis*, de Vicente Carducho (1611, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid).

⁶⁵⁸ *Discursos sobre la vida y milagros del glorioso san Diego, de la Orden del Serafico padre S. Francisco*, de fray Melchor de Cetina (Madrid, 1609). Citado en Suarez Quevedo (2008): 368.

Aparte de las tradiciones que situaban a San Diego como lego y cocinero en los conventos franciscanos de Úbeda y Baeza, la devoción al santo estuvo bastante extendida en los cenobios seráficos de nuestra actual provincia. Así, el sayo y el cingulo de la imagen de San Diego que se veneraba en el convento de franciscanos observantes de Santa Ana de Andújar eran troceados por sus devotos; *“es de tanta deuocion en la Ciudad, que casi todo el año le tienen sin capilla, ò cuerda, porque con secreto lo descomponen para los enfermos, por ocasion de auer obrado muchos milagros”*⁶⁵⁹; el venerado simulacro era titular de una cofradía que contaba con diversos privilegios e indulgencias pontificias. También en Andújar, en el coro alto del monasterio de Santa Clara, se veneraba una imagen de San Diego *“de estatura de poco menos de vna vara, el qual lleuan comunmente los Ciudadanos para el remedio de sus enfermos”*⁶⁶⁰; en el propio monasterio se le atribuía la milagrosa curación de sor Ana de San Gabriel, que estando enferma *“pidiò, que le traxessen à su deuoto San Diego junto à la cama, y teniendole, se quedo dormida soñò, que el Santo le ponìa en las heridas las manos; y despertando se hallò libre del dolor, y la calentura”*⁶⁶¹.

Consta igualmente la existencia de una imagen del santo en el convento de Santa Rosa de Viterbo de Arjonilla, que con la Desamortización pasó a la parroquia de la Encarnación donde sería destruida en la Guerra Civil⁶⁶². También se le veneraba en la ermita de la Vera Cruz de Porcuna, donde según la visita efectuada por la orden de Calatrava en 1611 existía una imagen *“del santo fray Diego”*⁶⁶³. Igualmente, en el Catálogo de 1846 del Museo de Pinturas de Jaén se señala un *San Diego de Alcalá* como obra de Juan de Sevilla⁶⁶⁴.

Una de las primeras figuraciones de **San Diego de Alcalá** conservadas en la provincia se localiza en la clausura del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda**. Se trata de un lienzo de indudable interés, fechable a finales del siglo XVI o comienzos del siglo XVII, por tanto cercano a la fecha de su canonización y muy completo desde el punto de vista iconográfico; sin duda con la clara intención de presentar a los fieles un “verdadero retrato” de las virtudes del nuevo santo. San Diego aparece caracterizado con rostro ascético y enflaquecido por las privaciones, *“imberbe y con pelo corto, transmitiendo todo ello sencillez*

⁶⁵⁹ Torres (1683): 114.

⁶⁶⁰ Torres (1683): 401.

⁶⁶¹ Torres (1683): 513.

⁶⁶² <http://historiadearjonilla.blogspot.com.es/2015/10/vestigios-documentales-y-materiales-del.html#more>

⁶⁶³ Recuerda Burgos (2014): 268.

⁶⁶⁴ Galera Andreu, 2014 (183).

y lo que calificaríamos de espíritu franciscano”⁶⁶⁵. Su monumental figura, animada de un ligero *contrapposto*, viste hábito seráfico, burdo pero decoroso, mostrando desnudos sus sólidos pies que recuerdan que según sus hagiógrafos, el santo “*anduvo siempre descalzo*”⁶⁶⁶.

Dos mendigos flanquean al santo y se postran ante él mientras reciben su caridad y su protección, recreándose el artista en la descripción de sus harapos y de sus escasas pertenencias, lo que le permite añadir tonos rojos que rompen con la monotonía del ocre hábito franciscano. Es significativo que uno de ellos sea de piel oscura y esté tocado con un turbante, recordando así la universalidad de la caridad cristiana y de su mensaje. La escena se desarrolla en lo que parecería la portería de un convento, con la hoja de madera de una puerta y un paisaje que se vislumbra a través de una ventana.

Observamos como los menesterosos reciben sendos panes mientras que el regazo del santo aparece cuajado de rosas, que parecen desbodecer las leyes de la gravedad, en un ejemplo de cómo la intencionalidad didáctica de la pintura recorre caminos distintos de los de la física. Se sigue al respecto la versión del “Milagro de las rosas” que aparece en la hagiografía de fray Melchor de Cetina (1609); no obstante, la frontalidad y el planteamiento del tema en este lienzo son propios de una imagen descriptiva del santo más que de una narración del conocido milagro.

Efigiado en el ejercicio de la caridad, este *San Diego de Alcalá* es una destacada muestra de las posibilidades de la pintura como instrumento doctrinal durante la Contrarreforma. No es el asceta que medita sobre la Pasión acompañado de una tosca cruz de madera, sino el campeón del amor hacia el prójimo, la gran virtud demostrada por San Diego en la Roma jubilar; con lo que a su vez reivindica la heroica virtud de la Iglesia como auxiliadora de los más necesitados, precisamente en un contexto social de hondas desigualdades como el del Antiguo Régimen. La iconografía del santo se completa con las llaves de portero, oficio que desempeñó en el convento de Arrecife (Lanzarote) y que le permitió las prácticas caritativas que censuraban sus superiores y que la Divina Providencia disimuló convirtiendo en rosas el alimento de los pobres.

⁶⁶⁵ Suárez Quevedo (2008): 397.

⁶⁶⁶ Así lo relata Alonso de Villegas en su *Flosanctorum* de 1589; cita en Suárez Quevedo (2008): 368.



Anónimo, *San Diego de Alcalá*, finales del siglo XVI.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.



Anónimo, *San Diego de Alcalá*, principios del siglo XVII.
Baeza, Catedral, Capilla Dorada.

En la **Catedral** de **Baeza** encontramos otra temprana figuración de **San Diego de Alcalá**, haciendo pareja con San Antonio de Padua en uno de las hornacinas laterales de la Capilla Dorada y formando parte de su extenso programa iconográfico, al que hemos hecho referencia al tratar de la iconografía del taumaturgo de Lisboa. A pesar de la mutilación de la imagen, vemos que prescinde de las rosas en el regazo y que el perdido objeto que portaría en sus manos sería con toda posibilidad una cruz. Sí conserva, aunque deteriorado, el rosario, atributo del santo ya presente en la hagiografía de Mata de 1588. Como ya advierte León Coloma, la figuración de ambos santos franciscanos reclama la *“solidaridad pro animae con los méritos de la orden franciscana, en especial los referidos a la caridad”*⁶⁶⁷, lo que resulta especialmente conveniente en el caso del lego sevillano, verdadero héroe en la práctica de esta virtud. Pero además es necesario recordar las garantías que la orden franciscana ofrecía en la intercesión por el alma de los difuntos, lo que incrementó la predilección de los fieles por la orden y sus prácticas piadosas y devociones. Entre ellas figuraba el recientemente canonizado San Diego, en cuya espiritualidad tenía el *memento mori* un especial protagonismo –recuérdese su macabro oratorio en la Arruzafa cordobesa– y a quien se consideraba *“deuotissimo de las animas de purgatorio: conpadeciase mucho de la crueles penas que en aquellas penosas carceles padecen (...) y asi el sieruo de Dios continuamente oraui por ellas, y les daua parte de todas las obras meritorias que hazia”*⁶⁶⁸.

Probablemente la pieza más destacable de la iconografía dieguina en nuestra provincia sea la imagen de **San Diego de Alcalá** que se exhibe en la Exposición Permanente de Arte Sacro de la **Catedral** de **Jaén**. De origen desconocido, es posible que proceda del desaparecido convento de San Francisco, en cuyo templo la capilla colateral de la izquierda estaba puesta bajo la advocación de San Diego. María de Benavides había instituido en 1538 un mayorazgo en ella que en el siglo XVII pasó a Juan Cerón Girón de Pazos⁶⁶⁹, momento en que pudo escogerse al lego sevillano como titular. La historiografía ha valorado esta talla muy positivamente, vinculándola a los obradores granadinos de Pedro de Mena y de Alonso Cano; en efecto participa de la brillante tipología de *santos-estatua* -usando la expresión de Julián Gallego- que desarrollarán ambos en la segunda mitad del siglo XVII.

⁶⁶⁷ León Coloma (1993): 46.

⁶⁶⁸ Cetina (1609): 107 v.

⁶⁶⁹ Torres (1683): 65.

Sin embargo León Coloma⁶⁷⁰ adelanta su cronología a los inicios del siglo y la relaciona con la producción de Bernabé de Gaviria, de cuyo obrador pudo haber salido. Se funda para ello en los rasgos formales y técnicos de la obra, destacando entre los primeros la dramática expresividad y el rostro amplio y huesudo, y entre los segundos los ojos pintados a pincel y no de vidrio y ausencia de organicidad en la talla del cabello, repolicromado en el siglo XVIII con escasa fortuna y que está en la línea de otras realizaciones de Gaviria –la *Sagrada Familia* de la Capilla Real granadina o el *San Sebastián* de la parroquia de Albolote–.

En este sentido, este San Diego es un ejemplo modélico de cómo algunas de las características del arte de Mena y de Mora tienen precedentes en la plástica granadina y en concreto en la producción de Gaviria; no sólo el uso de la mencionada tipología del *santo-estatua*, sino su hondo e introspectivo dramatismo –a su vez intensificación de la expresividad melancólica de Pablo de Rojas–. Es pieza de factura bastante plana, lo que denuncia que probablemente se pensó como imagen de altar. En el siglo XVIII la talla recibiría el estofado en oro que hoy enriquece su hábito de franciscano observante.

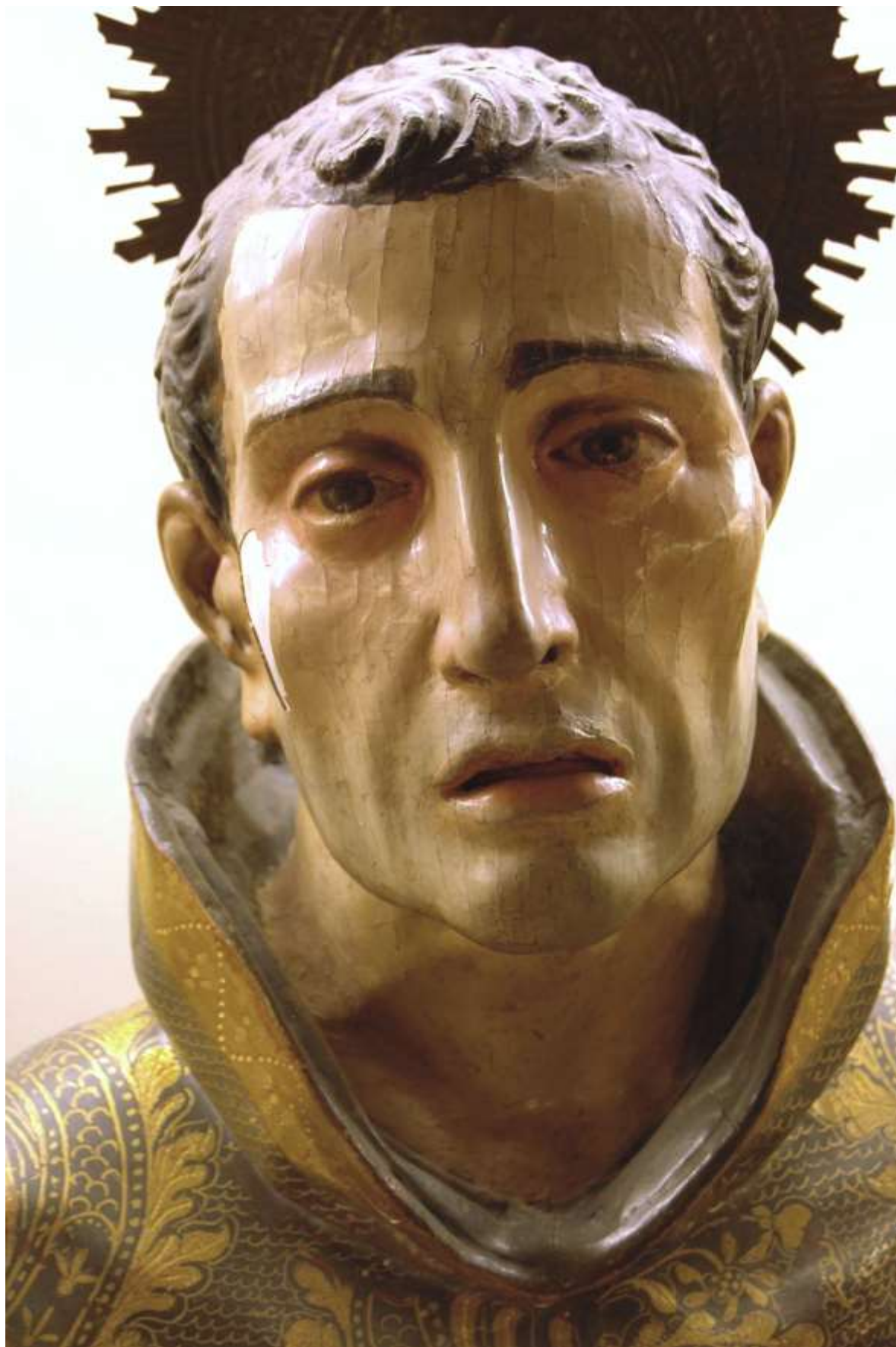
Iconográficamente la imagen participa de la consuetudinaria figuración imberbe que caracteriza a San Diego, pero que en vez de transmitir lozanía y juventud revela un temperamento ascético y entregado a la oración, lo que se consigue no sólo con la adelgazada y espiritualizada fisonomía del rostro –en consonancia con la anatomía enjuta y estilizada que se presume bajo el sayal– sino también con su expresiva emotividad y con el enrojecimiento de los ojos. De ellos parte una mirada arrobada y conmovedora hacia el objeto que la talla portaba en sus manos, sin duda la cruz en la que el santo centraba su piedad.

Ausentes las rosas, se prescinde aquí del San Diego limosnero y milagroso en favor del modelo de santo extático y penitente que se estaba consolidando con el propio San Francisco de Asís con el crucifijo, y que observamos en otras representaciones de nuestro lego, como la anónima imagen de la iglesia del convento de franciscanos de San Zoilo de Antequera (ca. 1590), atribuida indistintamente a Diego de Vega y a Juan Vázquez de Vega.

⁶⁷⁰ León Coloma (2012): 66.



Atribuido a Bernabé de Gaviria, San Diego de Alcalá, principios del siglo XVII.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro.



Attibuido a Bernabé de Gaviria, *San Diego de Alcalá* (detalle), principios del siglo XVII.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro (Fotografía: Miguel Ángel León Coloma).



Anónimo, *San Diego de Alcalá*, siglo XVII.
Lopera, ermita de Jesús.



Anónimo, San Diego de Alcalá (detalle), siglo XVII.
Lopera, ermita de Jesús.

Afín iconográficamente hablando –según se intuye a pesar de su mutilación– es la talla de **San Diego de Alcalá** existente en dependencias de la **ermita de Jesús de Lopera**. Es

posible que se trate de la que se encontraba en el retablo mayor del desaparecido convento del Santo Cristo de la villa, de franciscanos descalzos, que precisamente pertenecía a la Provincia de San Diego, y que con la desamortización pasara a su actual emplazamiento; fue muy maltratada en la Guerra Civil, perdiendo sus manos y siendo retirada del culto. Hoy su estado de conservación no es el más apropiado y sería muy deseable su restauración para ponerla en valor y recuperar sus valores plásticos, entre ellos la maltratada policromía que parece ser la original. El santo aparece en pie, adelantando el pie derecho; su sayal cae formando pliegues verticales con escaso movimiento mientras que se estrecha especialmente por la cintura donde lo anudaría un cingulo real que añadiría verismo a la talla. Abre los brazos para sostener con sus manos, perdidas, probablemente la cruz de penitente que lo caracteriza; pero su ascética mirada no se dirige a ésta sino a las alturas. La cabeza del santo concentra toda la intensidad expresiva de la talla; su fisonomía, de boca pequeña y grandes ojos pintados en la madera, intenta asemejarse a la *vera effigies* del santo de Alcalá tal y como se había difundido tras su canonización: barbilampiño, adelgazado por las privaciones y con cabello corto; tiene un buen modelado que sin embargo pierde calidad en las orejas, bastas y grandes –aunque por otro lado poco visibles en una talla como esta, de rigurosa frontalidad—. De nuevo, como en la talla atribuida a Gaviria de la Catedral de Jaén, nos encontramos con un San Diego que prescinde del milagro y el ejemplo de la caridad para ofrecer el *exemplum* doctrinal de la penitencia y la reflexión.

Integrado el lego de las rosas en una composición más amplia lo encontramos en la ***Inmaculada Concepción con San Diego de Alcalá y San Isidro Labrador*** del Ayuntamiento de **Alcalá la Real**, con la firma *MELGAR f(ecit)*. La Purísima es el centro de la composición, recortada sobre el resplandor solar que en esta pieza en particular evidencia el origen de las ráfagas de metales nobles que por influencia de la devoción concepcionista pasarán al ajuar de las imágenes marianas de vestir, en especial las patronas; y enmarcada en un rompimiento de gloria animado por querubes. La Virgen viste la consuetudinaria y prescriptiva indumentaria de túnica blanca y manto azul; su figuración evidencia el conocimiento de lo granadino, en especial de modelos de Cano como la *Inmaculada* de Berantevilla.



Luis Melgar, *Inmaculada Concepción con San Diego de Alcalá y San Isidro Labrador*, finales del siglo XVII - comienzos del siglo XVIII. Alcalá la Real, Ayuntamiento.

Erguida sobre el orbe y el creciente lunar invertido, tres cabecitas angélicas le sirven de peana, mientras que una serie de ángeles revolotean en torno a ella, sosteniendo los atributos lauretanos de la fuente y el pozo –*fons sapientiae* y *puteus aquarum viventium*– y ofrendándole flores –las acostumbradas rosas, azucenas y lirios que aluden a la pureza y la belleza de la Virgen y los más infrecuentes claveles rojos, símbolos del amor desinteresado⁶⁷¹, que por ejemplo sustituyen a las azucenas en la *Anunciación* de Benvenuto Tisi il Garofalo (Roma, Pinacoteca Capitolina, 1528)– Singular es el angelote que a la vez que porta la palma –*palma speciosa*– juega a esconderse con el manto de la Virgen; una simpática y tierna travesura infantil que también veremos en otra de las obras de Melgar, la *Visión de San Félix de Cantalicio* (1695) del Museo de Jaén, de la que no debe estar lejos en cronología. Su cabeza la aureolan las doce estrellas apocalípticas; por encima, la paloma del Espíritu Santo.

⁶⁷¹ Lázaro Damas (2001): 139.



Luis Melgar, *Inmaculada Concepción con San Diego de Alcalá y San Isidro Labrador*, finales del siglo XVII - comienzos del siglo XVIII / *Visión de San Félix de Cantalicio*, 1695 (detalles). Alcalá la Real, Ayuntamiento / Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia/cultura.es).

A ambos lados, presentados a la Purísima por dos ángeles mancebos —a la manera de sendos donantes medievales— se sitúan, postrados sobre peanas de nubes, los dos santos que asisten a la gloriosa manifestación de la Pureza de María. San Diego ha sido erróneamente identificado hasta la fecha como San Francisco a pesar de portar sus atributos más señalados, la cruz y las rosas que abraza en el regazo y que completan los atributos florales de los angelotes; su figuración arrodillada, con la cabeza de perfil y la indumentaria seráfica —en este caso observante— comparte la misma receta que el mencionado San Félix de Cantalicio. Al otro lado, San Isidro Labrador, ataviado de campesino y llevándose expresivamente una mano al pecho mientras que con la otra sostiene un instrumento agrario. En conjunto, se trata de una pieza agradable por su equilibrio y su colorido, a pesar de lo seco y marcado del dibujo.

Curiosa asociación de ambos santos, de la que no conocemos paralelos; en ambos casos sus canonizaciones fueron interpretadas como rotundos éxitos de la Monarquía Hispánica –la de San Diego en 1588, largamente ansiada por Felipe II, y la de San Isidro en 1622, junto a los españoles Ignacio de Loyola, Francisco de Borja y Teresa de Jesús, y a San Felipe Neri–. Comparten ambos la relativa cercanía geográfica de sus principales santuarios y lugares de devoción –San Isidro en Madrid y San Diego en Alcalá de Henares–, de la que se deriva igualmente una común predilección por parte de las dinastías de los Habsburgo y los Borbón, y en general por parte de la Corte.

Por su parte, la figura de San Isidro sanciona positivamente la religiosidad del campesinado o “rústico”, perteneciente al más bajo de los estamentos pero a su vez reivindicado como modelo de limpieza de sangre; igualmente, su culto en Madrid suponía todo un motivo de afirmación identitaria y de orgullo para la nueva capital de los reinos de España, carente del prestigioso pasado anclado en la Antigüedad que ofrecían otras metrópolis ciudades ibéricas –Sevilla, Toledo o Lisboa– y lustrado con ejemplos de santidad que se remontaban a los primeros mártires del Cristianismo. Es probable que el origen madrileño de un posible comitente explique esta vinculación de ambos santos.

Formando parte del retablo de la capilla del Niño Jesús en la **Catedral de Jaén** nos encontramos otra talla de **San Diego de Alcalá**. Éste pertenece al grupo de retablos diseñados en 1793 por el arquitecto Manuel Martín Rodríguez –sobrino del célebre Ventura Rodríguez, encargado de la construcción del Sagrario catedralicio– para completar el ornato de las capillas de la seo jienense, dentro de la atemperada estética academicista imperante en el momento y que desde medios oficiales como la Real Academia de San Fernando se pretendía imponer sustituyendo al barroco castizo.

Martín Rodríguez se limitó al planteamiento arquitectónico de estas piezas, dejando su programa iconográfico al cabildo, a los que indicaba en sus proyectos que éste escogiera *“en vajo relieve de marmol, estuco, ó en pintura la Ymagen á quien se dedique y tanto esta como las demas esculturas, y adornos figurados en los diseños deben ponerse en manos de superior habilidad”*⁶⁷²; de hecho, en sus proyectos conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén los espacios destinados a la figuración aparecen en blanco, y sólo vemos

⁶⁷² Tomado de Ulierte Vázquez (1986): 264.

convencionales imágenes del santoral completando la apariencia deseada, nunca como iconografías preestablecidas.



Atribuido a José de Medina, *San Diego de Alcalá*, ca. 1760-1770.
Jaén, Catedral, capilla del Niño Jesús.

En concreto, este retablo –como sucede a buena parte de su grupo– plantea un discurso iconográfico escueto y fundado en pocas imágenes, sólo la escena o talla central. Nada que ver con el retablo de San Eufasio, la primera de las aportaciones retablísticas en el lenguaje oficial academicista a la Catedral de Jaén (1788-1789) y en el que la estructura arquitectónica de Gregorio Manuel López alojaba un programa figurativo relizado por Juan Adán y basado en las devociones de su comitente, el obispo Agustín Rubín de Ceballos, precisamente fallecido en 1793.

La talla que nos ocupa flanquea exteriormente el retablo junto a un más que probable *San José* –perdido su Niño Jesús y sustituido por una cruz–; ambas son obras en madera pintada en blanco imitando mármol; al igual que sucede con los propios retablos y con las tallas de arcángeles que coronan la balaustrada del trascoro, las prescripciones de Martín Rodríguez y del propio rey para la utilización de mármol y bronce frente a la madera –alegando motivos de seguridad por su carácter ignífugo y de dignidad por su nobleza, pero que como aquí se demuestra obecen más bien al académico destierro de la castiza y barroquizante talla en madera policromada– son claramente desoídas por motivos económicos. La severidad de esta blanca monocromía no supone una merma en el dinamismo de la figura, que describe una sutil curva y cuyos paños se agitan y mueven efectistamente. Con rostro grave y sereno, un imberbe y juvenil San Diego ahueca con ambas manos la parte delantera de su sayal para recoger y ocultar sus limosnas, convertidas en rosas. A pesar de su pretendida apariencia clasicista, el mencionado movimiento y plegado de su hábito y el tratamiento de la cabeza, en especial de la cabellera a base de crenchas serpenteantes –rasgos que comparte con el *San José*, cuya barba bífida remite al XVI y resulta algo extraña en Medina, no así la ausencia del mechón bajo el labio inferior– nos hace adelantar varias décadas su factura con respecto a la del retablo y encuadrarla dentro del barroco, en concreto de la producción de José de Medina, quien domina el arte de la escultura en Jaén desde el fin de la década de 1720 y su fallecimiento en 1783. Las imágenes que nos ocupan nos resultan cercanas al *San Juan Nepomuceno* de la capilla catedralicia de San Sebastián, fechada hacia 1779, por lo que pensamos que pueden estar fechadas en las últimas décadas de la actividad de Medina en Jaén. Por tanto, nos encontraríamos ante sendas piezas reaprovechadas para el lugar en el que se encuentran; actuación similar a la llevada a cabo en la capilla del Santo Rostro –la más destacada del

templo— en la que las pinturas de Sebastián Martínez y las esculturas de Sebastián de Solís son reutilizadas para el definitivo retablo neoclásico, momento en el que probablemente las segundas recibirían la plana policromía que hoy presentan.



Atribución a José de Medina, *San Diego de Alcalá* y *San José* (detalles), ca. 1760-1770.
Jaén, Catedral, capilla del Niño Jesús.

Diversos factores explican esta solución: la premura por finalizar la ornamentación de las capillas catedralicias —que llevaba alargándose todo el siglo XVIII— y concluir de esa forma la obra de la seo jienense, así como los costes económicos y la ausencia de maestros de escultura en la ciudad. Queda por delante dilucidar la procedencia de la imagen, si era una obra sin policromar del obrador de Medina o una talla puesta al culto en la Catedral o en otro templo de la ciudad; al respecto es conveniente recordar que la imagen del *Cristo de la Expiración* de San Bartolomé, unánimemente aceptada como obra de José de Medina, se veneraba originalmente en una capilla del Real Convento de San Francisco dedicada a San Diego y en la que una talla del lego y otra del arcángel San Miguel flanqueaban al Crucificado. Tampoco es descartable que Medina, intentando adaptarse a la estética academicista, usara el cromatismo blanco imitando mármol en esta imagen; de hecho, la destruida imagen de la *Inmaculada Concepción* de la parroquia de La Carolina —procedente

de un obrador jienense que con seguridad era el de Medina– fue realizada en 1770 originalmente en ese color; aunque una década después fuera policromada⁶⁷³.

San Salvador de Horta

Nacido en 1520 en la villa catalana de Santa Coloma de Farnés, quedó huérfano con catorce años, por lo que emigró junto a su hermana a Barcelona, desempeñando diversos oficios –entre ellos el de zapatero– para subsistir. Al casarse su hermana, Salvador decidió entrar en religión, como deseaba, ingresando en el convento franciscano de Santa María de Jesús de Barcelona y pasando de ahí al de Tortosa. Fray Salvador fue trasladado a diversos conventos de la orden –Bellpuig, Lérida, Reus– siendo el de Horta de Sant Joan en el que permaneció más tiempo, de 1549 a 1559. Al ser lego y carecer de estudios, desempeñó en todos ellos labores humildes en la portería y en la cocina, distinguiéndose por una ejemplaridad y sencillez que le acarreó el favor del pueblo, convencido de que podía realizar milagros. Uno de los más célebres –reivindicado incluso por el nacionalismo catalán– es el de un matrimonio que peregrinó desde Castilla a Horta para pedir a fray Salvador que intercediera para que su hija recuperara el habla, lo que logró; sin embargo, la niña sólo hablaba catalán. Fray Salvador explicó a los padres que el motivo era que se encontraban en Cataluña, y que en cuanto llegaran a Castilla la pequeña volvería a hablar castellano. La capacidad taumatúrgica de fray Salvador, que atraía a grandes multitudes a Horta y a todos los lugares en los que vivió, despertó el interés de Felipe II, quien lo recibió en audiencia, pero también incomodó a sus superiores, que por ese motivo lo cambiaron continuamente de convento. Igualmente estos milagros provocaron que se abriera una investigación de la Inquisición, que finalmente absolvió al fraile. La tradición señala que cuando el Inquisidor de Aragón se presentó en el convento de Horta de incógnito y disfrazado para investigar las actuaciones de fray Salvador, éste lo reconoció milagrosamente entre la multitud; episodio que plasmó Bartolomé Esteban Murillo (1645) en uno de los lienzos del ciclo del Claustro Chico del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla (hoy en el Musée Bonnat de Bayona).

⁶⁷³ Información facilitada por Juan Patón.

En 1565, “para huir del ayre de la vanidad y aplausos populares, con que sus paysanos, los Catalanos les celebravan”⁶⁷⁴ fue destinado al convento franciscano de Cagliari, en Cerdeña, donde continuó con su actividad taumatúrgica; allí fallecería en olor de santidad en 1567. Su proceso de beatificación, que contó con el decidido apoyo de Felipe III, fue aprobado en 1606, fecha en la que se permite tanto la difusión y veneración de su imagen como la divulgación de sus milagros, pero la beatificación no se produce hasta 1711, y aún más se retrasaría su canonización, que tuvo lugar en 1938. Por este motivo su culto quedó bastante limitado a Cataluña, donde sí que arraigó bastante como ejemplo de santo franciscano humilde, sencillo y milagroso, y a Cerdeña, siendo allí especialmente estimulado por los virreyes españoles⁶⁷⁵. La figura de San Salvador recuerda bastante a la de San Diego de Alcalá, cuya exitosa canonización debió animar a los franciscanos e instituciones españolas para solicitar la del fraile catalán. De hecho, los críticos literarios aseguran que la referencia de Sancho Panza en *El Quijote*, en la que menciona “que ayer o antes de ayer (...) canonizaron o beatificaron dos frailecitos descalzos, cuyas cadenas de hierro con que ceñían y atormentaban sus cuerpos se tiene ahora a gran ventura el besarlas y tocarlas”⁶⁷⁶ empareja a San Diego con San Salvador. Por otro lado, la figuración de ambos como legos y la menor extensión de la iconografía de San Salvador hacen que en ocasiones pueda confundírsele —siempre que no sean evidentes los atributos dieguinos, como las rosas—, como de hecho sucedió con el mencionado lienzo de Murillo, que sólo en 1961 fue identificado correctamente por Angulo⁶⁷⁷. Es, por otro lado, la pieza artística más relevante de la iconografía de este santo —muy limitada—, de la que también podemos mencionar su imagen en el retablo de Santa Clara (1619), de la catedral de Málaga, del escultor Agustín Castaño, discípulo de Gregorio Fernández —procedente de las clarisas de Plasencia⁶⁷⁸—; sendas pinturas de Francisco Leonardo de Argensola, en el convento de San Francisco de Tarazona y en el monasterio de Santa Clara de Borja⁶⁷⁹, o las dos versiones de *Los milagros del beato Salvador de Horta*, de los novohispanos José Juárez (ca. 1650, México, Museo Nacional de Arte) y Juan Rodríguez Juárez (ca. 1720, Los Ángeles, L.A. County Museum of Art).

⁶⁷⁴ Cita en Boadas Llavat (2014): 261.

⁶⁷⁵ Careda / Dilla Martí (2015): 315-330.

⁶⁷⁶ Muñoz Iglesias (1989): 104.

⁶⁷⁷ Delenda (2009): 240.

⁶⁷⁸ Urrea (2010): 185-192.

⁶⁷⁹ Carretero Calvo (2006): 169-176.



Anónimo: *La Anunciación* y el beato *Salvador de Horta*. Principios del siglo XVII / Vista general del coro alto. Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.

La escasa difusión de la iconografía de **San Salvador de Horta** incrementa el interés de su presencia en el programa pictórico del coro alto del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda**. Se trata de un espacio de destacable calidad artística –de filiación vandelviriana– animado con un conjunto de pinturas murales que hoy se encuentra fragmentado al encalarse tanto el coro como el propio templo de las clarisas –sabemos que una de estas intervenciones de blanqueo está fechada en 1898⁶⁸⁰–, pero que debió de ser muy completo como testimonian tanto los vestigios existentes como la “*variedad de pinturas*” que la *Chronica* de Alonso de Torres⁶⁸¹ señalaba en este lugar. Por otro lado, la ornamentación pictórica de este espacio vandelviriano es una muestra más de la simbiosis entre pintura y arquitectura que se desarrolla en el Renacimiento jienense, a pesar de fundarse su edilicia en el logrado virtuosismo técnico de la estereotomía. Su estética, afín al tardomanierismo practicado en la zona en los comienzos del siglo XVII, así como la fecha *post quem* de la beatificación de fray Salvador en 1606, nos permite situarlas en los inicios del Seiscientos. En este sentido, son notables los paralelismos entre el San Blas de las clarisas y el San Nicolás que forma parte de las pinturas de la sala capitular del monasterio de dominicas de Madre de Dios de las Cadenas⁶⁸², fechadas en 1595.

El gran vano que conecta el coro con el templo aparece flanqueado por sendas hornacinas aveneradas fingidas en las que vemos al aún beato Salvador de Horta y a San Blas, ambos identificados con sus respectivas filacterias (*B. Salvatoris ab Horta O.P.N.* y *Sancte Blasi O.P.N.*), tal y como recomienda San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones*⁶⁸³. La imagen del beato Salvador, vestido con el hábito franciscano y volviendo su mirada al cielo, ha sido lamentablemente objeto de desafortunados repintes en el rostro y carnaciones que lo han desfigurado. San Blas, por el contrario, no ha experimentado esas lamentables intervenciones; mitrado y ricamente ataviado con sus ornamentos episcopales, su indumentaria contrasta con la sencillez del hábito franciscano del beato Salvador, enfatizando la humildad del espíritu seráfico e incluso recordando la prevención que tenía el propio San Francisco contra la adopción por parte de sus “*frailes menores*” de la dignidad

⁶⁸⁰ ARMSCU, Ms, *Libro Becerro...* fols. 19-20

⁶⁸¹ Torres (1683): 416.

⁶⁸² Almansa Moreno (2008): 95.

⁶⁸³ Borromeo (1985): 41.

episcopal. En sus manos, el peine de hierro con que el santo, obispo de la ciudad armenia de Sebaste, fue martirizado en tiempos de Diocleciano (316?).

La asociación del beato Salvador y de San Blas responde al prestigio taumatúrgico de ambos. Hemos señalado la fama de milagroso de fray Salvador en vida, en la que se fundó su proceso de beatificación y que condujo a la extensión de su culto en Cataluña, Cerdeña y la orden franciscana, deseosa de contar con un nuevo San Diego. Por su parte, San Blas –uno de los célebres *Catorce santos intercesores*– venía siendo venerado por la tradición cristiana como abogado contra las afecciones de garganta; una cualidad que según Torres fue la causa por la que las clarisas ubetenses *“lo dibujaron por correr epidemia casi los mas años de garrotillos en el dicho Monasterio, de que morían muchas Religiosas, con cuya imagen no solo cessó el contagio, sino que se experimentan cada dia celestiales favores”*⁶⁸⁴, devoción que a mediados del siglo XVIII daría lugar igualmente a la dedicación al santo de uno de los retablos de la iglesia. Indudablemente el testimonio de Torres explica la figuración de San Blas que hace *pendant* con la de San Salvador, pero desconocemos si se trata de la que hoy vemos o de alguna que la precediera. No tenemos datos de ninguna epidemia de garrotillos –es decir, de difteria–; pero sí sabemos que en 1606, el año en que se aprobaba provisionalmente el culto al beato Salvador y a partir del cual fechamos estas pinturas, *“fue tanta la escasez y miseria que se padecía en Úbeda, que en el mes de febrero se vieron las autoridades obligadas, para evitar los estragos del hambre, a alojar en las casas de los pudientes a más de mil pobres, para que les diesen de comer”*, socorriéndose a los conventos con *“pan amasado del trigo del mismo Pósito”*, y a que este año calamitoso sucedieron tres muy abundantes⁶⁸⁵, por lo que tanto el temor a la escasez –factor agravante de ésta y de cualquier otra enfermedad– como el agradecimiento por superarla pudieron alentar la ornamentación del coro de las clarisas y la presencia en él de estos dos santos de reconocida habilidad para el milagro.

Es por tanto su capacidad taumatúrgica, su habilidad como intercesores la que explicaría su presencia y emparejamiento en el coro alto del monasterio, integrando un programa iconográfico que presumimos sería más amplio e incluiría más santos. Mientras que San Blas es un santo sanador reconocido por la tradición de la Iglesia y una devoción

⁶⁸⁴ Torres (1683): 410.

⁶⁸⁵ Ruiz Prieto (1906): 255.

secular, el beato Salvador es una aportación reciente del franciscanismo al catolicismo, que a la espera de subir a los altares se muestra igualmente generoso en su intercesión –creencia vehementemente defendida por la Contrarreforma–, la que las clarisas reclaman al efigiarlos acompañados del *ora pro nobis* de las filacterias que los identifican. En este sentido, vemos cómo la utilidad devocional de las pinturas murales –y de las imágenes en general– prima sobre la meramente ornamental.

Por otro lado, a la ya de por sí poco frecuente presencia de San Salvador se añade lo temprano de ésta, pues estaba recién aprobada por la Santa Sede la difusión de su imagen y sus milagros. En este sentido, se confirma la rápida divulgación en el Alto Guadalquivir de los nuevos santos y devociones de la Iglesia –con el activo protagonismo de las órdenes religiosas, las más interesadas al respecto–. En este sentido, la figuración de Salvador de Horta está en sintonía con la dedicación a San Ignacio de la iglesia y seminario que los jesuitas construían en el Egido de Baeza en 1609 –año de su beatificación–, completada con la representación del santo en *La visión de la Storta* que realiza en esa misma para su fachada el escultor Juan de Vera⁶⁸⁶; o con la presencia de San Carlos Borromeo –aún los dos en proceso de beatificación– en las pinturas de la sala capitular del monasterio de Madre de Dios de las Cadenas de Úbeda (1595)⁶⁸⁷, y de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier en la sala capitular –llamada *iglesia vieja*– del monasterio de clarisas de San Antonio de Baeza⁶⁸⁸, también de los inicios del siglo XVII. En cuanto a la autoría de las pinturas, debemos mencionar la actividad como pintor más destacado en la Úbeda del momento de Juan Esteban de Medina, autor de las pinturas murales de la capilla de los Sanmartines de la iglesia de San Pablo y probablemente también de las mencionadas en el antiguo monasterio de Madre de Dios de las Cadenas.

Aunque escapen a la iconografía de San Salvador de Horta, es conveniente que señalemos el resto de temas y figuraciones del programa pictórico del coro alto de las clarisas de Úbeda. Junto a la imagen del lego franciscano figura una *Anunciación*, alojada en una hornacina avenerada, sobre la que se sitúa la siguiente inscripción latina, reelaboración en clave mariana y concepcionista de un verso del *Cantar de los Cantares*: *Tota pulchra es Maria et macula non est in te*. Composición de factura discreta, presenta la escena en el

⁶⁸⁶ Quesada Quesada (2012): 165.

⁶⁸⁷ Almansa Moreno (2003): 57.

⁶⁸⁸ Serrano Estrella (2010): 265.

interior de una estancia solemnizada por columnas clásicas y cuya profundidad se intenta plasmar a través de la perspectiva de la solería ajedrezada y del paisaje abierto en la venana del fondo. La Virgen, arrodillada y devotamente entregada a la lectura de las profecías de Isaías –según supone el Pseudo Buenaventura–, con las manos cruzadas en el pecho, no ha advertido la llegada del arcángel San Gabriel. Torres (1683) señala igualmente que existía en este espacio una pintura mural “*muy antigua*” –y que podría ser anterior a las intervenciones pictóricas de los inicios del siglo XVII– que representaba a “*Iesu Christo, abraçado con su Cruz, y vna Religiosa dibuxada a sus plantas*”⁶⁸⁹. Ésta recordaba un milagroso suceso, narrado por el cronista: “*Estaua dicha Religiosa en la ocupacion de la cocina; y no queriendo hazer alguna cosa que le mando la Prelada, se iba desabrida de su presencia, à la qual se le apareció Iesu Christo N. Redemptor en la forma mencionada, y le dixo: Voy à hazer lo que tu no quieres, mandandolo la Prelada. Cayò amortecida: vinieron las Religiosas, aueriguose el portento, en cuyo testimonio se puso la pintura*”⁶⁹⁰. El manuscrito de la *Fundacion y cosas notables...* fechado en 1890 menciona esta pintura y otra a la que haremos referencia en el antiguo cementerio, pero desconocemos si en esa fecha seguían existiendo o solo recogen los datos de su existencia de crónicas anteriores⁶⁹¹. El tema de esta pintura, el diálogo místico del Nazareno con una religiosa presenta notables paralelismos con las iconografías hagiográficas que se desarrollarán en la Contrarreforma –el *Milagro de Segovia* de San Juan de la Cruz o la *Visión de La Storta* de San Ignacio de Loyola– pero pensamos que su referente debió ser la *Visión del Quo vadis Domine?* en la que el apóstol San Pedro que huía de Roma por temor a la persecución encontró a Cristo con su cruz auestas quien le reprochaba su cobardía diciéndole “*Voy a Roma a ser crucificado de nuevo*”. Cristo con su cruz auestas –aunque abrazado a ella, en una opción iconográfica muy utilizada hasta el siglo XVI y que puede responder a la antigüedad de la pintura– reprocha igual que la huida del apóstol la desobediencia de la monja; desobediencia que al desarrollarse en las labores de la cocina evoca el teresiano “*Dios también anda entre los pucheros*” y el mandato evangélico de “ser fieles en lo pequeño”.

⁶⁸⁹ Torres (1683): 416.

⁶⁹⁰ Torres (1683): 416.

⁶⁹¹ ARMSCU, Ms, *Fundacion y cosas notables...* fol 24 r y v.

San Pascual Bailón

Nacido en Torrehermosa (Zaragoza) en la fiesta de Pentecostés de 1540 –motivo por el que sus padres, sencillos labradores, lo bautizaron como Pascual–, se dedicó en su niñez y primera juventud a pastorear ganados, oficio que si bien le alejó de las letras –aunque no desaprovechaba el contacto con los viajeros para instruirse en los conocimientos básicos– le permitió emplear ese aislamiento como vehículo para desarrollar una intensa piedad a través del ayuno y la penitencia. Contratado por diversos ganaderos para pastorear sus rebaños, esta actividad lo llevó hacia Monforte del Cid, en el reino de Valencia –actual provincia de Alicante–, donde se había fundado un convento franciscano de la estricta rama alcantarina. Allí comenzó a frecuentar a los frailes y, ejerciendo como pastor, tuvo una visión en la que San Francisco y Santa Clara le invitaban a ingresar en la orden franciscana; pero debido a su timidez y humildad no se atrevió a pedir su admisión y durante cuatro años más siguió pastoreando y practicando la penitencia en las inmediaciones del cenobio. Solía en este periodo acercarse a la iglesia conventual para recibir la Eucarística, pero cuando le era imposible se arrodillaba al escuchar las campanas que anunciaban los oficios y a través de una luz celestial se le manifestaba el Santísimo Sacramento. Este singular episodio es uno de los muchos en los que revela la especial devoción eucarística que distinguiría a San Pascual Bailón y lo convertiría en paradigma de santidad vinculada a la Eucaristía.

En 1564 ingresa finalmente en la orden franciscana, permaneciendo como lego para desempeñar los oficios más humildes, como hortelano, portero, cocinero o limosnero, de los que se hacía cargo con diligencia y sencillez. Precisamente su labor en la cocina del convento lo convertirá en patrón de los cocineros, siendo un patronazgo que arraigará especialmente en Nueva España. Sin embargo, en 1576 recibió un encargo del ministerio provincial franciscano para desplazarse a París y entregar unos documentos de importancia, en un viaje bastante arriesgado al atravesar territorios de Francia dominados por los hugonotes. Pascual, que vio una ocasión formidable para alcanzar el martirio, no dudaba en cruzar sin disimular ni su condición de fraile ni su especial devoción eucarística, defendiendo siempre que se le presentaba la ocasión la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Por ese motivo

fue recibido en varios pueblos protestantes con mofas y pedradas, algunas de las cuales le causaron lesiones cuyas consecuencias le afectarían durante años.

De vuelta a España es destinado al convento franciscano de Villareal, en Castellón, en el que siguió ejerciendo como lego hasta su muerte, acaecida precisamente en la Pascua de Pentecostés de 1592. La fama de santidad que lo rodeó provocó que, para satisfacer la devoción popular, a su muerte su cuerpo fuera expuesto en la iglesia conventual durante tres días en los que cada vez que se realizaba la consagración en la misa el difunto fray Pascual abría los ojos. San Pascual será beatificado en 1618 por Paulo V y canonizado en 1690 por Alejandro VIII; siglos más tarde, en 1897, León XIII lo proclamó patrón de las asociaciones eucarísticas.

No es de extrañar que, al igual que Santa Clara, San Pascual se convirtiera en paladín del Santísimo Sacramento dentro del franciscanismo, en plena sintonía con la espiritualidad contrarreformista que, no olvidemos, fue la del periodo en que vivió. No en vano el ostensorio con la Sagrada Hostia es el atributo iconográfico más definitorio de San Pascual, ya sea portándolo en las manos o en profunda adoración ante éste, rememorando sus tiempos de pastor en las inmediaciones del convento de Monforte. Lo más frecuente es representarlo vestido de religioso franciscano alcantarino, con el rosario atado al cordón, aunque cuando acontecieron estas visiones aún no hubiera profesado. En alusión a su primer oficio de pastor también suele acompañarse de alguna oveja o del cayado, elementos que si bien no proceden en este caso de la devoción sacramental sí que se avienen simbólicamente con ésta. Y a pesar de haber fallecido con cincuenta y dos años se convirtió en habitual figurarlo en edad juvenil⁶⁹².

La iconografía de San Pascual Bailón conoció un desarrollo limitado más allá de Levante, área en la que su devoción y culto están más arraigados, y circunscrita a su representación como señalábamos portando el Santísimo Sacramento o adorándolo. La más emblemática representación del santo –aunque mutilada– es el lienzo de Giambattista Tiepolo (1769) para la iglesia del convento de San Pascual del Real Sitio de Aranjuez, hoy en el Museo Nacional del Prado de Madrid, y que conocemos completa gracias a una estampa de su hijo Domenico Tiepolo. En ella se le representa en adoración eucarística, al igual que en las imágenes de Ignacio Vergara para la Catedral de Cádiz y de Roque López para el convento de San Jaime de Almansa. Como portador de la custodia lo representan Pedro de

⁶⁹² Carmona Muela (2008): 360-361.

Mena para la catedral de Málaga y Luis Salvador Carmona para la iglesia de San Miguel de Madrid. Más escasos son los ciclos con escenas de su vida, de los que el más representativo era el realizado por fray Domingo Teixidor (1683) para la Real Capilla de San Pascual Bailón de Villarreal, principal santuario en su honor y lugar en que se veneran sus restos, y que fue destruido en 1936.

La mencionada limitación de su culto y devoción al área levantina concuerdan con el hecho de que la representación más destacable de **San Pascual Bailón** la hayamos localizado en **Santiago de la Espada**, en el ángulo suroriental de Jaén y muy cercano a la región murciana. El santo franciscano aparece representado en un altorrelieve en el ático de un retablo lateral de la **iglesia de Santiago Apóstol**. Se trata de un retablo de una sola calle y un solo piso, flanqueado por columnas salomónicas, y que es coetáneo del mayor del templo, datado en las primeras décadas del siglo XVIII⁶⁹³. Desconocemos su titularidad original, estando hoy presidido por una imagen seriada de la Virgen de Fátima. El ático del retablo se plantea de forma muy sencilla desde el punto de vista estructural, constando de un altorrelieve cuadrangular con los ángulos achaflanados rodeado de hojarasca y volutas que adoptan una forma triangular. En el altorrelieve figura la imagen de San Pascual, con el hábito de franciscano alcantarino —capote sobre los hombros—, resuelta de forma estática. Presenta las manos juntas en oración ante el Santísimo Sacramento que, expuesto en una custodia, flota en el aire a su izquierda. No existe ningún tipo de referencia espacial, resolviéndose el fondo con un estofado dorado de motivos circulares y orla vegetal que, a la manera de los fondos dorados de los mosaicos bizantinos y la pintura gótica, pensaríamos que hacen referencia a la espacialidad de lo numinoso. El mismo estofado en dorado del fondo decora el hábito alcantarino de San Pascual. Nada hay del dinamismo con el que la estampa, la pintura y la escultura suelen tratar la adoración eucarística del santo, con una expresividad que potencia su carácter extático. Por el contrario, es tal la rigidez del santo, subrayada por el hábito que cae perpendicularmente sin concesión alguna al descubrimiento de su anatomía, que recuerda la tipología del cadáver de San Francisco en la cripta de Asís cuando es descubierto por Nicolás V en 1449, inolvidablemente tratada por Francisco de Zurbarán o Pedro de Mena. Con una gran economía de medios y sin complicaciones

⁶⁹³ Ulierte Vázquez (1986): 159-160.

compositivas, propias de una estampa popular, la adoración eucarística de San Pascual se aviene con la predilección del arte contrarreformista por la experiencia sobrenatural.



Anónimo, San Pascual Bailón, siglo XVII.

Santiago de la Espada, iglesia parroquial de Santiago Apóstol, retablo de la Virgen de Fátima.

La devoción que despierta San Pascual Bailón en Ibros no ha dejado, en cambio, un desarrollo significativo de su iconografía con piezas pertenecientes al periodo que estudiamos. Esta localidad de la comarca de La Loma celebra unas fiestas en honor al santo con gran arraigo popular, coincidiendo con su celebración litúrgica en el mes de mayo. En torno al rito de la novena del santo, que se reza en altares domésticos, se produce el

encuentro de los vecinos, dando lugar a populares canciones y bailes –fundados en el apellido del santo– y a la socialización de los jóvenes.

San Pedro de Alcántara

*“Esplendor de nuestra nacion, gloria de la Religion de San Francisco, assombro de la penitencia, y gran maestro de la vida espiritual”*⁶⁹⁴, este franciscano descalzo extremeño, nacido en la villa extremeña de Alcántara en 1499 y fallecido en Arenas de las Ferrerías de Ávila en 1562 –localidad que tras su canonización pasaría a llamarse Arenas de San Pedro–, es especialmente conocido por dos aspectos.

Por un lado la reforma que hizo de la Observancia franciscana, en aras de profundizar en la privación y el ascetismo *“que tanta gloria ha dado à la Religion Serafica, y tantos frutos à la Iglesia, que texen aora à San Pedro de Alcantara la corona hermosa de su grandeza”*⁶⁹⁵. Un movimiento de renovación especialmente rigorista –como fue la práctica de la piedad y de la penitencia por parte del propio fray Pedro– que finalmente conseguiría constituciones propias en 1642, después de extenderse con éxito por España y Portugal, y que acabaría siendo conocido como reforma alcantarina.

Por otro, su papel como director espiritual de Santa Teresa de Jesús, a la que aconsejó a la hora de poner en práctica su propia reforma de la orden carmelita. La santa abulense recibiría una notable influencia de San Pedro –quien por ejemplo le inculcó en gran medida la devoción a San José que a la larga acabaría identificándose con el Carmen reformado–; y ésta dejó una elocuente, conocida y reiterada descripción de la fisonomía de su maestro: *“tan extrema era su flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles”*⁶⁹⁶. Afortunado símil, inspirado por una de las novelas de caballería, las *Sergas de Esplandián*, a las que tan aficionada fue Teresa en su juventud⁶⁹⁷, y con el que la santa *“delineó de una vez la efigie de casi todo su cuerpo”*⁶⁹⁸, como afirmaba Interián. Parecidos testimonios se repetirán acerca de la apariencia física del santo, como el recogido por fray Antonio de

⁶⁹⁴ Andrés (1757): 2.

⁶⁹⁵ Andrés (1757): 5.

⁶⁹⁶ Teresa de Jesús (1565): 27, 18.

⁶⁹⁷ Así lo señala Bataillon (1964), citado por Pérez (2015): 161.

⁶⁹⁸ Interián (1782): 466.

Huerta en su *Historia y admirable vida del glorioso padre San Pedro de Alcantara* (1669), que lo describe “*tan flaco y consumido, que no tenia mas sobre los huesos que la piel, y esta tan curada y tostada, que mas parecia forma de cadauer, que de persona viiente*”⁶⁹⁹. En consecuencia, esta fisonomía enflaquecida y castigada será uno de los elementos más reconocibles de su iconografía y, al ser producto de sus constantes mortificaciones, expresará a la perfección no sólo el ascetismo de este ejemplar franciscano, sino una imagen de santidad que sintoniza plenamente con la apología de la Penitencia –como sacramento y como práctica piadosa– que hace la espiritualidad de la Contrarreforma. En este sentido, la expiación y la privación constantes, argumentos de su reforma y especialmente de su propia existencia –“*resolviendose siempre en lluvias de sangre las nubes de los azotes, y los cilicios*”⁷⁰⁰– son los elementos que convierten a San Pedro en “*Portentum poenitentiae*”, como se le define en varias ocasiones⁷⁰¹, y que permiten reconocer sus imágenes.

Juan de Sanabria –o Pedro de Garavito según otras fuentes, ya que existen discrepancias sobre su nombre secular⁷⁰²–, de linaje noble, nace como señalábamos en la villa extremeña de Alcantára en 1499. Piadoso desde muy joven, recibe una esmerada formación universitaria en Salamanca, pero el ejemplo de austeridad de los franciscanos descalzos le empuja a abandonarlo todo y tomar los hábitos en 1515 en el convento de los Majarretes, en Valencia de Alcántara. Allí, durante su noviciado, comienza su compromiso con el ascetismo y las continuadas mortificaciones y penitencias que no abandonará nunca. Deseoso de profundizar en el rigor primitivo de la orden franciscana, inicia en 1556 una reforma del ya de por sí severo movimiento descalzo al que pertenecía, dentro de la Observancia, fundando el convento del Palancar en 1557, de exiguas dimensiones y muy pobres y austeros habitáculos. Desde ahí, esta reforma se extenderá a otros puntos de la Corona de Castilla.

Además de esta renovación, Pedro de Alcántara creó varios textos ascéticos y de meditación, de los que el más relevante –hasta el punto de incluirse habitualmente en su iconografía– fue el *Tratado de la oración y la meditación* (1559), en realidad reelaboración de una obra de fray Luis de Granada. Según fray Diego de Madrid (1675), Gregorio XV habría

⁶⁹⁹ Citado en Castro Brunetto (1999): 68.

⁷⁰⁰ Andrés (1757): 18.

⁷⁰¹ Varias hagiografías y textos se refieren así al santo; valga como ejemplo la *Portentum poenitentiae sive vita S. Petri de Alcantara* de Lorenzo de San Pablo, publicada en Roma con motivo de su canonización en 1669.

⁷⁰² Andrés Ordax (2002): 22.

descrito el *Tratado* como “clarísima luz para guiar las Almas á el Paraíso, que su doctrina era toda del Cielo, y que en cada clausula de ella se manifestaba la asistencia del Espíritu Divino, que gobernó la pluma de Pedro”⁷⁰³. No es de extrañar por tanto que la Paloma del Espíritu Santo se incorpore a la iconografía de San Pedro de Alcántara, como inspiradora de sus escritos y en general de sus acciones, pues según los relatos hagiográficos las beatas que lo trataban veían cómo “la diuina paloma iua volando sobre la cabeça del santo”⁷⁰⁴.

La áspera penitencia de fray Pedro y la recóndita ubicación del Palancar no significaron que estuviera aislado —pues su papel director de la reforma descalza lo llevó a varios puntos de España, a Portugal, a Francia y a Roma— ni al margen de la sociedad, entre la que desarrolló una activa labor de apostolado, sobre todo entre los más pequeños. También se relacionó con las más altas instancias, pues tanto Carlos V como la infanta Juana de Austria solicitaron —en vano— que fuera su confesor, y mantuvo una estrecha familiaridad con los condes de Oropesa y con la familia real de Portugal. Frecuentó igualmente a San Francisco de Borja y, como es bien conocido, a Santa Teresa de Jesús, de la que se convertiría en influyente consejero desde 1560 y a quien animó a desarrollar la reforma del Carmelo. Fue precisamente de camino a Ávila cuando decide fundar en la ermita de San Andrés de la villa de Arenas, convento en el que se instala en 1562 y en el que fallecerá. Famoso por su santidad, su proceso de beatificación culmina favorablemente en 1622, siendo finalmente canonizado en 1669. La devoción a San Pedro de Alcántara tendrá, como es lógico, a los conventos de la reforma descalza como principales núcleos de irradiación, aunque no faltará de los cenobios del resto de grupos franciscanos. Significativo será el arraigo de su culto en las familias reales de España y Portugal; en el caso de los primeros, la cercanía del convento descalzo de San Gil al Palacio Real y la labor del alcantarino fray Joaquín de Eleta como confesor de Carlos III explican por ejemplo el patrocinio y munificencia regios sobre la Real Capilla de Arenas de San Pedro en la que se veneran los restos del santo. En cuanto a Portugal, el santo acabará por ser declarado patrono de Brasil en 1826.

⁷⁰³ Citado en Castro Brunetto (1999): 70.

⁷⁰⁴ Tomado de la *Chronica de la vida admirable, y milagrosas haçañas de el admirable Portento de la Penitencia S. Pedro de Alcántara*, de Fr. I. San Bernardo, publicado en Nápoles en 1667, y mencionado en Andrés Ordax (2000): 200.

Siendo recurrente en la literatura hagiográfica dedicada a San Pedro de Alcántara presentarlo “como un verdadero retrato, como un hijo semejante, y assi heredero del espíritu elevadissimo del Serafico Patriarca S. Francisco”⁷⁰⁵, su iconografía se desarrolla en cambio de forma muy individual y ajena a la del “poverello” –más allá del hábito común, que en el caso de San Pedro añade el mantillo corto de los descalzos y aparece especialmente remendado en alusión a la pobreza que reclamaba la reforma alcantarina–. En primer lugar, la mencionada fisonomía enflaquecida se convertirá en elemento indispensable de su iconografía, fundada tanto en el mensaje de penitencia y ascetismo que trasmite como en la preocupación por la *vera effigies* propia de las artes plásticas trentinas. Junto a ella, los instrumentos de piedad –cráneo, Crucifijo, rosario, disciplinas– y la paloma inspiradora del Espíritu Santo, junto a los libros –especialmente el exitoso *Tratado de la Oración y Meditación*– conforman el repertorio de atributos iconográficos que lo identifican. Las estampas de Luca Ciamberlano –pintor urbinés afincado en Roma– realizadas en 1618 y 1620 durante su proceso de beatificación serán muy influyentes a la hora de codificar su iconografía⁷⁰⁶.

La combinación de estos distintivos da lugar a tres tipos de representación de San Pedro que en ocasiones se yuxtaponen: como penitente, como escritor inspirado, y como místico extático en arrobamiento ante la cruz. Sin duda, uno de los mejores intérpretes de la figura de San Pedro es Pedro de Mena, quien hacia 1663 crea y extiende el tipo iconográfico del alcantarino como escritor, portando en una mano el *Tratado de la Oración y Meditación* mientras eleva la diestra con la pluma y expresa una profunda y emocionante espiritualidad con la mirada, que ansiosamente espera el dictado del Espíritu Santo para continuar su escritura. En su imagen para el Santo Ángel de Granada (1653-1657) y en unión con Alonso Cano, Mena ya había trabajado la figuración del santo como escritor, pero su producción autónoma posterior –como los ejemplares de la iglesia de San Antón de Granada, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y del Museu Nacional d’Art de Catalunya de Barcelona– suponen una novedosa profundización en esta iconografía.

⁷⁰⁵ Andrés (1757): 2. Esta misma obra es significativa en cuanto a los paralelismos que establece entre San Francisco y San Pedro, concluyendo que “se haria agravio à nuestro Heroe, si no se le llamasse con el nombre de Francisco en adelante, como hasta aora ha sido llamado con el de Pedro”: 33.

⁷⁰⁶ Andrés Ordax (2000): 198-204.



Pedro de Mena, San Pedro de Alcántara, ca. 1663-1673.
Barcelona, Museu Frederic Marès (Fotografia: Museu Marès).

San Pedro asume la dimensión de un “doctor místico”, probablemente como préstamo iconográfico de Santa Teresa de Jesús, cuya relación empujó no sólo a la frecuente asociación plástica de ambas figuras, sino a esta influencia determinante de la figuración de la primera –más célebre y canonizada en 1622, cuando San Pedro se convierte en beato–. Probablemente Mena, presente en la Corte entre 1662 y 1664, se dejó influir por las imágenes de Santa Teresa y San Pedro como escritores que Manuel Pereira realizó para el retablo mayor de la iglesia madrileña de San Andrés, destruidas en 1936⁷⁰⁷.

Perteneciente a esta afortunada tipología de Mena es la talla de ***San Pedro de Alcántara*** existente en el **Museu Frederic Marès de Barcelona** y que se ha considerado procedente del **monasterio de San Antonio de Baeza**. No ha sido posible localizar una base documental para fundar el origen baezano de la talla⁷⁰⁸, que no es descabellado teniendo en cuenta la recepción de piezas granadinas en Baeza y el resto del Alto Guadalquivir en la segunda mitad del siglo XVII. Datada entre 1663 y 1673, fue adquirida por el museo en 1961 al anticuario barcelonés Francisco Vasco. El sencillo plegado del remendado y austero hábito franciscano –expresivo de los ideales de pobreza reafirmados por la espiritualidad alcantarina– contribuye a describir el ascetismo de la imagen y la dota un sutil movimiento que rompe con su carácter estático y frontal. El rostro, avejentado por las estrictas penitencias y fiel a la célebre descripción teresiana, muestra una expresión absorta en la contemplación del mensaje revelado.

Por su parte, Santa Teresa y San Pedro serán representados juntos en reiteradas ocasiones, bien en escenas de coloquio o en episodios sobrenaturales que unen a ambos, siendo un ejemplo de gran calidad el lienzo de *San Pedro de Alcántara dando la comunión a Santa Teresa de Jesús*, de Juan Martín Cabezalero, de 1670 –antes atribuida a Claudio Coello– (Madrid, Museo Lázaro Galdiano). En cuanto a los ciclos de la vida de San Pedro de Alcántara, menos frecuentes que los de San Francisco pero obligados en los conventos descalzos, destaca el del pintor cuzqueño Isidoro Francisco de Moncada (ca. 1750) del Museo de Arte Colonial San Francisco en Santiago de Chile.

⁷⁰⁷ Marcos Villán (2009) 228-229.

⁷⁰⁸ El origen de esta talla, junto a otras dos de Mena y su círculo que representan a *San Antonio de Padua* y a la *Magdalena Penitente*, en el mencionado monasterio baezano es recogido en los catálogos del museo barcelonés de 1970 (pág. 27) y 1979 (pág. 71) y en Andrés Ordax (2002): 403. Agradecemos al respecto la colaboración de Montserrat Torras Virgili, conservadora de escultura del Museu Frederic Marès.



Anónimo, *San Pedro de Alcántara*, siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.

En la sacristía del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** se encuentra un interesante lienzo que presenta a *San Pedro de Alcántara*. El ascético franciscano extremeño se nos presenta en su humilde y reducida celda, de dimensiones tan angostas y en el que el santo se nos figura tan incómodo que podríamos pensar que es fruto de la impericia del artista. Sin embargo, lo que pretende plasmar es el minúsculo habitáculo que el santo habitaba en el hueco de la escalera del convento del Palancar. San Pedro está entregado a la escritura, bajo la directa inspiración del Espíritu Santo del *Tratado de la oración y la meditación*. Completa la ambientación de la celda una cruz desnuda, la calavera y las disciplinas, alusivas a sus prácticas de meditación y penitencia, las tablas que le servían de

lecho y el travesaño de madera en el que apoyaba su cabeza durante la escasa hora y media que dedicaba al sueño; esta constante vigilia convertiría, una vez canonizado San Pedro, en patrón de los serenos⁷⁰⁹. A la izquierda de la celda se apreciaba una estrecha ventana, la misma que “en los grandes fríos (...) dejaba (...) abierta”⁷¹⁰. Descalzo y pobremente vestido, con un hábito raído, se nos presenta el santo, siguiendo la prescripción establecida por el propio San Pedro para sus alcantarinos: “anden descalzos y vestidos de sayal, cual se hallare en la tierra donde están”⁷¹¹, y con la que esta reforma descalza se singularizaba y destacaba frente a la Observancia –reclamando de paso la autenticidad de su compromiso con los ideales del “poverello”, que a su juicio habían sido relajados por los observantes–.

El lienzo ofrece un ejemplo paradigmático de figuración de santo de la Contrarreforma, con los atributos consuetudinarios de la piedad del momento; entre ellos el cráneo, cuyo uso devocional estuvo de lo más extendido y que “llegó a ser, como el rosario, uno de los instrumentos de la piedad”⁷¹². Recordemos al respecto los devotos “ajueros” de dos hermanas del mismo monasterio de las clarisas de Úbeda: las “alhajas” de sor Luisa de Molina que “eran vna Cruz, calauera, disciplina con carretillas de hierro, y muchos silicios ensangrentados”⁷¹³ o las propiedades de sor Juana de Carvajal, “vn Crucifixo, vnos silicios, y vna calauera”.

El lienzo sigue con fidelidad una de las mencionadas estampas de Luca Ciamberlano (1620), en concreto, la que lo presenta a los devotos como escritor y apologista de la oración, pues no en vano la obra literaria a la que se entrega es el *Tratado de la Oración y Meditación*⁷¹⁴. Se trata de una composición largamente imitada con posterioridad entre otros por los flamencos Neel y Goetiere o por Alejandro Carnicero, siendo por tanto una de las más usadas para la difusión de la iconografía de San Pedro de Alcántara; así, en el ámbito más cercano la encontramos como inspiración del lienzo que representa al santo extremeño en el banco del retablo de las Bernardas de Jaén y en la portada del libro que recoge las fiestas celebradas por la comunidad de franciscanos alcantarinos y el concejo municipal en Villacarrillo en 1669.

⁷⁰⁹ Réau (1996): tom 2, vol. 5, 74.

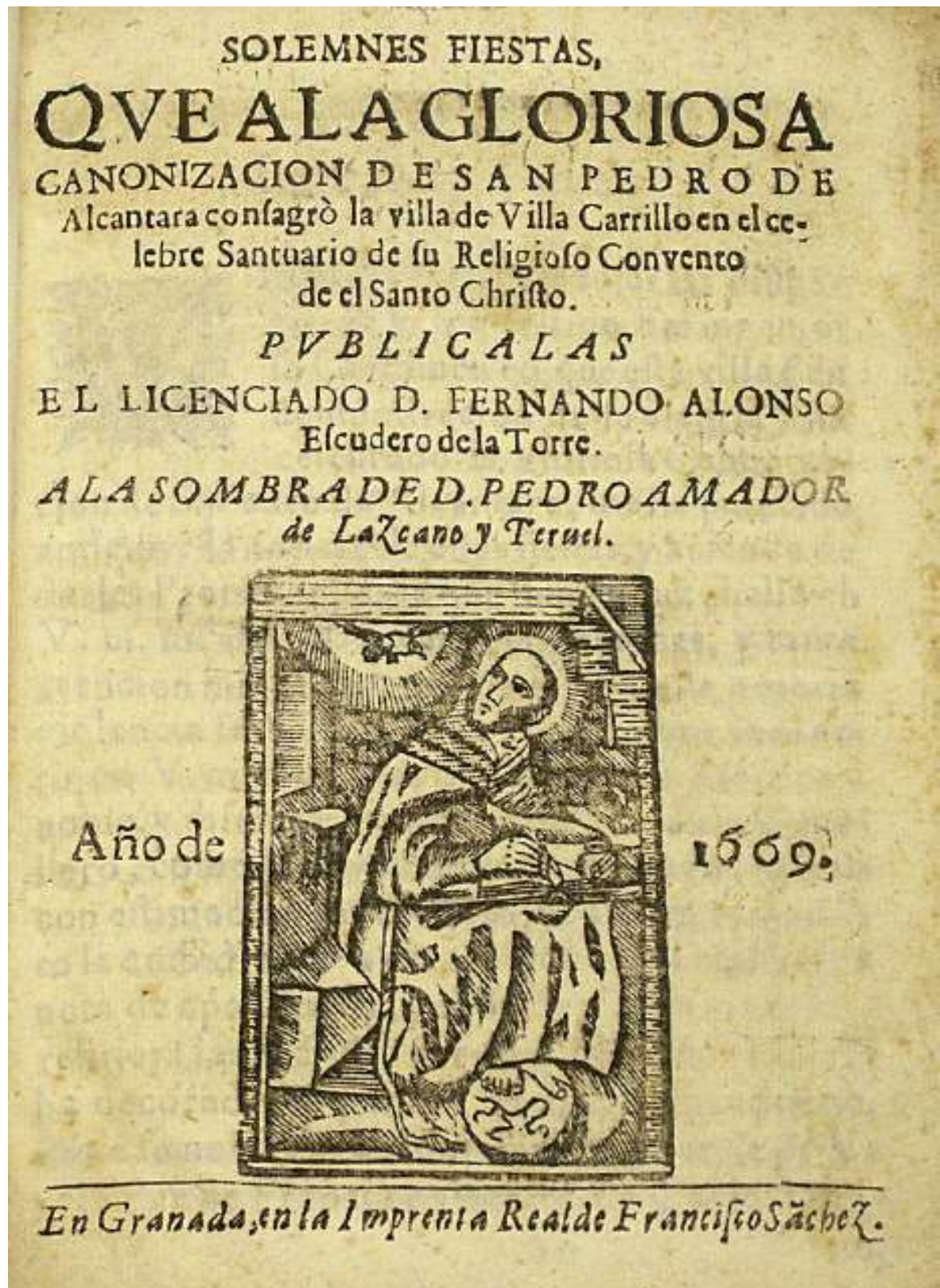
⁷¹⁰ Teresa de Jesús (2004): 332-333.

⁷¹¹ Cita en Egido López (1994): 559.

⁷¹² Mâle (2001): 205.

⁷¹³ Torres (1683): 542.

⁷¹⁴ Andrés Ordax (2002): 71-73.



Fernando Alonso Escudero de la Torre, *Solemnes Fiestas que a la gloriosa canonizacion de San Pedro de Alcántara consagrò la villa de Villa Carrillo en el celebre Santuario de su Religioso Convento de el Santo Christo*, 1669. (Fotografía: Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses).

Su éxito radica sin duda en la síntesis clara y por tanto eficaz que hace de la pobreza, la oración, la penitencia y la inspiración divina como sus virtudes y dones inalienables de San Pedro, ofreciendo una imagen paradigmática por otro lado del concepto de santidad que se derivó de la espiritualidad trentina. Igualmente, la directa inspiración en la estampa de esta pintura nos deja claro la importancia que las fuentes grabadas tuvieron no sólo para la difusión de argumentos iconográficos, sino para marcar las pautas heterodoxas que la Iglesia del momento reclamaba.



Anónimo, *San Pedro de Alcántara*, siglo XVII.

Jaén, iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas–, retablo mayor.

El mencionado **San Pedro de Alcántara** del banco del retablo mayor de la iglesia del **monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas– de Jaén** es otra de las piezas deudoras de la estampa de Ciamberlano. Seco en el dibujo y bastante plano en el color, es pieza totalmente ajena al magistral conjunto de lienzos realizado para el presbiterio de esta iglesia monástica en la década de 1630 por Angelo Nardi. Su principal diferencia iconográfica con respecto al lienzo de Úbeda es el globo terráqueo, particularidad iconográfica que se repite en varias obras derivadas de Ciamberlano. Viene identificándose con la extensión y difusión de la reforma alcantarina por todo el orbe, en la que además del globo una leyenda identifica a San Pedro como *“Ordinis Minorum S. Francisco Discalciatorum Fundatoris Prouinciae S. Joseph ex qua alie plures emanarunt”*. Pero igualmente el orbe, integrado en el tema de la “vanitas” barroca, simboliza el desprecio a los asuntos mundanos y se incorpora a la iconografía de varios santos por este motivo, como vemos en la *Visión de San Francisco* de Murillo (Museo de Bellas Artes, Sevilla). Una renuncia que el santo de Alcántara practicaba ejemplarmente teniendo *“el mundo debajo de los pies”*, como lo señala Santa Teresa⁷¹⁵.

Hemos señalado que los frailes alcantarinos de Villacarrillo, establecidos en el santuario del Santísimo Cristo de la Vera Cruz desde el año anterior después de múltiples vicisitudes, celebraron junto al concejo de la villa en 1669 con motivo de la canonización de San Pedro de Alcántara unas fiestas que se recogen en un opúsculo de Fernando Escudero de la Torre. Estas celebraciones incluyeron la bendición de una imagen del santo con destino al convento de Villacarrillo y que *“se mandò hazer en Granada, donde oy esta este arte estudiosamente adelantado, admiracion a la naturaleza que imita, porque es del natural su escultura, y tan primorosa, que engaña quando mas atenta le imagina animado viuiente”*⁷¹⁶. Desconocemos tanto su paradero como la existencia de documentación gráfica en el caso de que la talla sobreviviera a la Desamortización, pero nos podemos hacer una idea aproximada de su aspecto gracias a la existencia de otras imágenes del santo realizadas coetáneamente en Granada, siguiendo en su mayoría el exitoso modelo iconográfico de Pedro de Mena. Pensamos que Bernardo de Mora pudo ser el artista granadino que llevó a cabo el encargo, pues ese mismo año de 1699 la cofradía de la Vera Cruz, que rendía culto al titular de la iglesia conventual, le encargó una imagen procesional de *Cristo atado a la columna*; por su

⁷¹⁵ Andrés Ordax (2002): 86-87.

⁷¹⁶ Escudero de la Torre (1669): 5.

parte, Mena se encontraba ya asentado en esa fecha en Málaga. A lo largo del siglo XVII, Granada se había consolidado definitivamente como principal proveedora de artes plásticas de buena parte de la Andalucía oriental, siendo en la segunda mitad de la centuria el fecundo taller de los Mora el principal centro de actividad. Muy interesante el juicio crítico del licenciado Escudero de la Torre, alabando el naturalismo y la veracidad de la obra, y que nos testimonia a la perfección los parámetros estéticos de la imaginería de nuestro Siglo de Oro, con su ineludible vocación de excitar la devoción a través de la materialización realista de la divinidad. Un realismo al que se prestaba especialmente la iconografía de San Pedro de Alcántara, con su característica fisonomía enflaquecida por su carácter de *“Penitente portento, assombro de santidad”*⁷¹⁷ y castigada por las privaciones.



Anónimo, *San Pedro de Alcántara*, segunda mitad del siglo XVII (Destruído).
Alcalá la Real, iglesia de Santo Domingo de Silos (Fotografía: CEP Jaén, 2003)

⁷¹⁷ Escudero de la Torre (1669): 3.

Es muy probable que también sea de origen granadino la desaparecida imagen de **San Pedro de Alcántara** que, con seguridad procedente del desamortizado convento de San Francisco, existía hasta la Guerra Civil en la **iglesia de Santo Domingo de Silos de Alcalá la Real**. La talla de San Pedro hacía *pendant* con otra de San Juan de Capistrano, también desaparecida, aunque las diferentes peanas que se aprecian en las fotografías consultadas permiten pensar en una diferencia cronológica entre ambas, posiblemente la que media entre la canonización de San Pedro en 1669 y la de San Juan en 1690. Hiato de separación que no impide el común origen granadino que a ambas asignamos, pero que sin duda es más evidente en el Capistrano, como veremos. Se trataba en los dos casos de una imagen de vestir, recurso que además de abaratar costes permitía el logro de una mayor verosimilitud. Una búsqueda de la veracidad que se aprecia especialmente en el rostro del santo –en que se concentra la atención del artista– intentando crear toda una “vera effigies” basada en esa fisonomía “como de raíces” que describía Santa Teresa y que tan bien definía el tipo iconográfico de San Pedro de Alcántara, difundido por las conocidas estampas de Ciamberlano y practicada en Granada por Pedro de Mena, con cuyo prototipo de santo como escritor manifiesta esta talla una notable dependencia, manifiesta además en el libro abierto que sostiene. Su mirada, alzada al cielo, buscando el auxilio del Espíritu Santo para su escritura. No sería extraño que la Paloma del Paráclito, en talla o metal y unida por un hierro a la espalda de la imagen para dar la impresión de que planea sobre el santo completara en su día esta talla, tal y como la vemos en la existente en el monasterio de franciscanas clarisas de Santa Isabel la Real de Granada. (Comparar con Catedral de Granada, pág. 298, Pedro de Mena).

El **oratorio de San Juan de la Cruz de Úbeda** conserva un lienzo de iconografía teresiana que incluye a nuestro santo. Se trata de **San Pedro de Alcántara dando la comunión a Santa Teresa de Jesús**, copia del célebre lienzo de Cabezalero (1670) en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. El original, obra maestra de la pintura barroca madrileña tradicionalmente atribuida a Claudio Coello, formó parte de los bienes de Ana María de Sora, esposa de un alto funcionario de la corte de Felipe V fallecida en Madrid 1743 y reaparece en el siglo XIX en la colección de Lázaro Galdiano⁷¹⁸, por lo que aunque el lienzo de Úbeda parece obra dieciochesca no sería descabellado plantearla como una copia decimonónica.

⁷¹⁸ Pérez Sánchez (2005): 39-40.



Anónimo, *San Pedro de Alcántara dando la comunión a Santa Teresa de Jesús*, siglos XVIII-XIX.
Úbeda, oratorio de San Juan de la Cruz.

La pieza que nos ocupa transcribe fielmente la obra de Cabezalero incluso en el cromatismo, aunque la oscuridad de los barnices aleja a la copia del original. La obra

procede de un desconocido convento carmelita andaluz y llegó a Úbeda en la posguerra con objeto de adecentar desde el punto de visto estético el malparado templo sanjuanista, tan maltratado en la Guerra Civil⁷¹⁹. El tema representado, que redundaba en el magisterio espiritual ejercido por el santo de Alcántara sobre la gran mística abulense –y por ende en la influencia franciscana que ésta recibe–, deriva de un un pasaje de la *Historia y admirable vida del glorioso Padre San Pedro de Alcántara*, de fray Antonio de la Huerta (1669), en la que se narra cómo, durante una misa oficiada por San Pedro ante Santa Teresa, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua se aparecieron en el momento de la comunión para ayudar al oficiante como diácono y subdiácono⁷²⁰. En una barroca escenografía con columnas y cortinajes –en sintonía con los elocuentes movimientos de manos de los personajes, alusivos al arrobo ante la Sagrada Hostia– se desarrolla esta escena de evidente carácter apoteósico y triunfal, pues se trata de toda una exaltación del Santísimo Sacramento que recibe devotamente Santa Teresa de manos de San Pedro, con la sobrenatural asistencia de los otros dos santos franciscanos, de los que sólo reconocemos su tradicional fisonomía –barbado San Francisco e imberbe San Antonio– al ocultarse sus austeros hábitos seráficos bajo la opulencia de las dalmáticas. En cuanto a San Pedro, también revestido con la indumentaria propia de la liturgia, su rostro participa de la fisonomía de su *vera effigies* aún dulcificando sus rasgos demacrados. Todo un manifiesto de la devoción eucarística perfectamente incardinado en la espiritualidad y las formas barrocas.

San Francisco Solano

Conocido especialmente como misionero del Perú –donde además se extendió especialmente su devoción por su capacidad taumatúrgica–, Francisco Solano nace en la villa cordobesa de Montilla en 1549, en el seno de una familia enriquecida. Su formación la recibe de los jesuitas, decidiendo ingresar en el convento franciscano de su localidad natal. De allí pasa al convento de Nuestra Señora de Loreto, en el Aljarafe sevillano, donde estudia Teología y Filosofía y se contagia del fervor misionero de los franciscanos que se embarcan para las Indias. En 1576 se ordena sacerdote e intenta sin éxito ser enviado como misionero

⁷¹⁹ Agradecemos la colaboración de Juan Dobado, director del Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda.

⁷²⁰ Pérez Sánchez (2005): 39-40.

al norte de África. La muerte de su padre le obligó a regresar a Montilla para atender a su madre; allí se desencadenó una epidemia de peste que le obligó a estar más tiempo del previsto y en la que llevó a cabo varias curaciones milagrosas que, unidas a su persuasiva forma de hablar del Evangelio y a su devota conducta, comenzaron a granjearle fama de santidad.

En 1581, Francisco fue destinado como vicario y maestro de novicios al convento franciscano de la Arruzafa, en la sierra de Córdoba. Ocho años después es enviado al Virreinato del Perú que, pacificado tras las guerras intestinas entre los conquistadores y sometida la resistencia incaica, estaba preparado para ser evangelizado, actividad que fomentaba entre otros el prelado de Lima, Santo Toribio de Mogrovejo. Llega tras una accidentada travesía marítima –naufragio incluido– y de 1589 a 1595 realizó numerosas misiones evangélicas entre las poblaciones indígenas más recónditas y peligrosas de Tucumán y Paraguay, en las que según las crónicas tuvo un especial éxito por su afabilidad, su don de lenguas y el empleo de la música para complementar su predicación, que *“solemnizaba danzando y cantando cánticos en loor y alabanza de Cristo nuestro Señor y de la Santísima Virgen María”*⁷²¹. En este sentido, la actividad misionera de fray Francisco se nos antoja el prototipo del personaje cinematográfico del padre Gabriel –interpretado por Jeremy Irons– en *La Misión* (Roland Joffé, 1984). El rabel, que tocaba con destreza, se convertiría de hecho en uno de los atributos iconográficos de San Francisco Solano, quien además sería venerado como patrón del folklore y la música popular en Argentina. Durante esta actividad misional en el Cono Sur tuvo lugar uno de los milagros más célebres que se le atribuyen, el de amansar a un toro bravo escapado de un corral; tema que representó Bartolomé Esteban Murillo en uno de los lienzos del Claustro Chico del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla (1645) –hoy en el Real Alcázar– y que no deja de estar en sintonía con la *“reconciliación del hombre con la naturaleza”*⁷²² manifiesta en San Francisco de Asís y en episodios de su hagiografía como el del lobo de Gubbio, amansado por el “poverello”.

En 1595 es destinado al convento recoleto de Nuestra Señora de los Ángeles, en Lima. La capital del virreinato es en este momento toda una urbe paradigmática de la

⁷²¹ Testimonio de fray Diego de Córdoba y Salinas, basado en los testimonios de su proceso de beatificación, y citado en Iraburu (1992): 153.

⁷²² Iraburu (1992): 153.

Contrarreforma hispánica, en la que coinciden las trayectorias vitales de varios personajes que acabarán subiendo a los altares: además de Francisco Solano, el mencionado arzobispo Toribio de Mogrovejo, los dominicos Juan Macías y Martín de Porres, y la terciaria dominica Rosa de Lima –estos dos últimos, naturales del Perú–. Constata este ambiente la afirmación de Diego de Ocaña en 1600: *“Es mucho de ver donde ahora sesenta años no se conocía el verdadero Dios y que estén las cosas de la fe católica tan adelante”*⁷²³. Solano, austero en su celda y en su forma de entender la piedad y la penitencia, no dejaba por ello de irradiar la alegría seráfica con el resto de la comunidad y de los limeños que acudían a oírlo predicar. En efecto, fray Francisco llevó a cabo una intensa actividad evangélica en las plazas y las calles de Lima, llamando a la conversión y a la reforma de las costumbres. De hecho, su espíritu alegre no le impidió oponerse a muchos espectáculos teatrales, deshonestos según su criterio.

A partir de 1605, una grave afección estomacal, acentuada por sus prácticas penitenciales, lo condujo a una enfermedad que lo demacró y le obligó a reducir su actividad misionera en Lima. Finalmente, el 14 de julio de 1610 –solemnidad de San Buenaventura– Francisco Solano moría, siendo enterrado en medio del fervor de toda la sociedad limeña. La fama de santidad y la devoción hacia el “Apóstol del Perú” se extendió con rapidez, alentada por la piedad contrarreformista y por su capacidad taumatúrgica; en 1629, la ciudad de Lima lo proclamaba protector de la ciudad, acogiéndose igualmente bajo su patrocinio los navegantes de los mares del Norte y del Sur y las ciudades de La Habana y Panamá. Esta extensión de su culto, unido al éxito de la canonización de Santa Teresa de Jesús, San Francisco Javier, San Isidro Labrador y San Francisco de Borja en 1622 animaron a la Corona, las autoridades virreinales y a los franciscanos a solicitar la aprobación pontificia de su culto⁷²⁴. La beatificación se producirá en 1675, en un momento de máximo triunfalismo de la identidad peruana dentro del Catolicismo barroco –proclamando *“la incorporación definitiva del antiguo imperio incaico a la cristiandad universal”*⁷²⁵ – pues poco antes había sido canonizada Santa Rosa de Lima (1671) y poco después sería beatificado el arzobispo limeño Santo Toribio de Mogrovejo (1680), siendo finalmente canonizado en 1726.

⁷²³ Citado en Iraburu (1992): 7.

⁷²⁴ Montes González (2010): 94-95.

⁷²⁵ Wuffarden (2014): 307

La iconografía de San Francisco Solano, a quien las crónicas describen “*no hermoso de rostro, enjuto y moreno*”⁷²⁶, queda sistematizada como la de un misionero, con el Crucifijo como instrumento de evangelización y los indios en sumisa veneración recibiendo su palabra. Los atributos que completan la definición iconográfica del santo de Montilla son los lirios en alusión a su pureza y unos pájaros que lo rodean volando, que apuntan a lo que se contaba de él: “*todos los días, en aquella doctrina [de Esteco] donde estaba, después de comer, se iba a un montecillo que allí cerca estaba, desmigajando un pedazo de pan, que era el ordinario sustento que les llevaba. Llegábanse tantas aves sobre el siervo de Dios, que era cosa maravillosa. Y estaban sobre su cabeza, hombros y manos hasta tanto que les echaba su bendición. Y entonces se iban*”⁷²⁷. Fenómenos similares –tan en sintonía con los sermones de San Francisco de Asís a los pájaros y de San Antonio de Padua a los peces– se repetirían en la huerta del convento recoleto de Lima, donde “*a imitacion de nuestro Padre San Francisco, predicava a las aves (...) y allí quietas escuchavan su sermón*”⁷²⁸; de nuevo en la senda de la armonía franciscana con la naturaleza que observamos en el mencionado episodio del toro bravo amansado. Ejemplar en su representación del santo es el lienzo que lo efigia y que, haciendo *pendant* con *Santa Rosa de Lima*, realiza Pedro Díaz para el salón de sesiones del Ayuntamiento limeño en 1810 –hoy en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú–. Más escasas son las series con escenas de la vida del santo, como la realizada a mediados del siglo XVIII por el novohispano José de Paéz para el Colegio franciscano de Propaganda Fide de San Fernando, en la ciudad de México –hoy en la basílica de Nuestra Señora de Zapopan, en Jalisco–.

A pesar de la proximidad de la localidad cordobesa de Montilla, en la que nació San Francisco Solano y que es su principal centro de culto en España –mucho más difundido en Perú y Argentina– son escasas las representaciones que hemos localizado en nuestra provincia. Debió estar presente en varios cenobios franciscanos, como el convento de Santiago en Porcuna, donde se documenta una imagen suya⁷²⁹. Atendiendo a su iconografía, debe ser también el “*Santo tocando el violín, de Salcedo, escuela italiana*” que en regular estado figuraba inventariado en el antiguo Museo de Pinturas de Jaén⁷³⁰.

⁷²⁶ Iraburu (1992): 151.

⁷²⁷ Testimonio de su compañero de misión fray Juan de Vergara, citado en Iraburu (1992): 153.

⁷²⁸ Testimonio del Padre Oré, citado en Montes González (2010): 95.

⁷²⁹ Recuerda Burgos (2014) 376.

⁷³⁰ Cazabán (1914): 68.

Presidiendo la **ermita de San Francisco de Asís de Jamilena** se localizaba un lienzo de San Francisco Solano, hoy en restauración, a cuyo término se reincorporará a los fondos patrimoniales del Ayuntamiento, actual propietario de la ermita, que en ella ha instalado un Museo Comarcal. La ermita fue edificada en la década de 1910 por un hacendado local, Felipe Martínez Garrido, con objeto de que sirviera de panteón familiar, y que probablemente la puso bajo la advocación del “poverello” por ser el patronímico de su padre, Francisco Martínez Garrido⁷³¹. Sin embargo, no es el santo de Asís el que preside el altar, sino su homónimo y también seráfico San Francisco Solano; probablemente por una confusión tanto iconográfica como homófona.

Al lienzo, que Recio Verganzones⁷³² adscribe a la escuela cordobesa y fecha entre 1600 y 1700, se le supone procedente de esta vecina provincia, a razón de su nacimiento en Montilla y a la extensión de su devoción en la campiña circundante. Desgraciadamente nos ha sido del todo imposible estudiar la pintura incluso a través de reproducciones, pues la restauradora que desde hace años lo tiene en su poder ha puesto todo tipo de excusas y objeciones.

En la iglesia del extinto **monasterio de Santa Úrsula de Jaén**, que habitaban las agustinas recoletas, se localiza otro lienzo de factura dieciochesca que representa a **San Francisco Solano**. Su figura se recorta sobre un paisaje predregoso con fondo arbolado y bajo un celaje azul y homogéneo, ausente de contrastes lumínicos, que –probablemente por casualidad– se aviene muy adecuadamente para la representación de un santo que en su canonización, jugando con su apellido, fue metafóricamente proclamado como el *Sol y Año Feliz del Perú*⁷³³. San Francisco viste el hábito de franciscano alcantarino y se caracteriza por un rostro barbado de expresión ascética que es trasunto bastante fiel a su *vera effigie*, realizada al día siguiente de su muerte por el limeño Juan Aguayo⁷³⁴. Sostiene con una mano el Crucifijo y las azucenas, y con la otra derrama las aguas bautismales sobre la negra cabellera de un indígena, semidesnudo y arrodillado a sus pies, que ha depositado en el suelo su exótico tocado de plumas y recibe beatífico el sacramento. A los pies del santo, un objeto de madera que parece un violón o rabel. En su conjunto, es una obra de calidad mediana, con un dibujo muy marcado y un colorido poco contrastado.

⁷³¹ Gutiérrez Pérez (2009): 42-44.

⁷³² Recio Verganzones (2000): 425-448.

⁷³³ Montes González (2010): 103-104.

⁷³⁴ Montes González (2010): 92-93.



Anónimo, *San Francisco Solano*, siglo XVIII.
Jaén, iglesia del monasterio de Santa Úrsula.

San Juan de Capistrano

*“Zelator fidei Persecutor Haereticorum Exterminator turcarum”*⁷³⁵, San Juan de Capistrano se presenta como paradigma de la utilización de la actividad misionera de los franciscanos como freno a la expansión, en su caso del Islam turco y de la herejía husita, pero perfectamente extrapolable al Protestantismo; por tanto, todo un ejemplo de héroe para la Contrarreforma. Ello explica que su contribución en la paralización del avance otomano en Europa oriental fuera esgrimida con vehemencia para destacar la utilidad del clero regular, en un sermón en su honor predicado en 1769 por fray José Marín, en un momento en que la crítica ilustrada lo convertía en blanco de sus ataques: *“Decid aora destemplados críticos, gritad políticos falsos: DE QUE SIRVEN LOS FRAYLES EN EL MUNDO?”*⁷³⁶

La trayectoria biográfica de este predicador y taumaturgo italiano (1385-1456) es anterior, sin embargo, al periodo contrarreformista, centrándose su actividad en la predicación itinerante por la Europa central de la primera mitad del siglo XV, amenazada por la presión del avance otomano.

Originario de los Abruzzos, Juan fue jurista en Perugia y llegó a contraer matrimonio, pero el cautiverio que sufrió al ser invadida la ciudad por Segismondo Malatesta provocó un cambio en su vida que desemboca en su renuncia a los bienes mundanos y en su ingreso en la Orden franciscana en 1415, convirtiéndose en discípulo de San Bernardino de Siena. Su labor predicadora comenzó en Italia con la difusión del culto al Nombre de Jesús, pasando a partir de 1451 a encargarse de misiones apostólicas en Europa Central, además de actuar como legado pontificio. Este apostolado tuvo tres ejes centrales: combatir la herejía, erradicar los valores mundanos y frenar el avance turco. Su lucha contra la herejía se centró en los husitas en Bohemia; aunque también actuó contra los judíos y los fraticelli. En cuanto a las vanidades humanas, el contenido moralizante de sus sermones y el ejemplo de su renuncia y conducta ascética y penitencial se completaba con los llamados *incendios del castillo del diablo*, quemando en las plazas públicas las pinturas obscenas, los juegos de

⁷³⁵ Marín (1769):

⁷³⁶ Marín (1769): 35.

cartas y dados, las pelucas... auténticas *hogueras de las vanidades* que preludian las encendidas por Savonarola en la Florencia de finales de la centuria.

Como destacábamos, la expansión turca centró sus misiones en Europa central. Después de haber tomado Constantinopla, los otomanos se aproximaban peligrosamente a Hungría, por lo que Calixto III promovió en 1454 una cruzada que San Juan de Capistrano alentó con sus sermones y su presencia en los frentes de batalla. Predicó la cruzada en Viena y a continuación se dirigió a Belgrado en 1456 donde enardeció a las tropas cristianas de Juan Hunyade que lograron rechazar con éxito el asedio al que la tenían sometida los turcos. En ese mismo año, el santo muere víctima de la peste.

No menos importante que su actividad misionera es su papel en la reforma observante franciscana del siglo XV, de la que es un protagonista clave junto a San Bernardino de Siena, trabajando *“con zelo en unir à los Religiosos en una Observancia de la Regla”*⁷³⁷. Si San Bernardino es su carismático impulsor, la formación jurídica de San Juan lo convierte en su codificador y legislador⁷³⁸.

Su fama de santidad se extendió con rapidez al sumarse a su actividad misionera los numerosos milagros y curaciones que se le atribuyeron⁷³⁹. A pesar de ello, su beatificación no llegó hasta 1679, siendo finalmente canonizado en 1690. El culto a San Juan de Capistrano se difundió con intensidad en las áreas centroeuropeas en las que desarrolló su labor predicadora; así se convirtió en patrón de Viena y de Belgrado. Pero aún antes de su canonización la orden franciscana promovió su culto, integrándolo en programas iconográficos como el realizado por Herrera el Viejo en la iglesia de San Buenaventura de Sevilla (1626) o el de Alonso Cano para el retablo mayor del convento de San Antonio y San Diego de Granada (1653-1657); de igual forma, la imagen del santo está presente desde el siglo XVII en otros templos seráficos europeos como las iglesias romanas de Santa Maria in Araceli y San Francesco a Ripa o la de los franciscanos de Tolouse⁷⁴⁰. Además de la estrella en la frente o la cruz roja sobre el hábito franciscano, el atributo que lo identifica de forma más rotunda es el estandarte, generalmente con el emblema -adoptado de San Bernardino de Siena- del *IHS* y los tres clavos. Una figuración que tiene su precedente en la propia orden seráfica, en concreto en San Francisco, quien en ocasiones es representado portando un

⁷³⁷ Marín (1769): 5.

⁷³⁸ Chavero Blanco (1994): 46.

⁷³⁹ Réau (179-180).

⁷⁴⁰ Mâle (2001): 454.

estandarte con las llagas, tomando como referencia el mensaje recibido tras la Estigmatización y recogido en la *Legenda Maior*: “*Te he hecho el don de las llagas, que son las señales de mi pasión, para que tú seas mi portaestandarte*”⁷⁴¹

La iconografía clásica de San Juan de Capistrano queda condensada en la memoria del sitio Belgrado, del que se recuerda cómo “*enarbola en su derecha el Crucifijo de que usaba en los sermones y en la izquierda la Vandera de Jesus*”⁷⁴². La literatura panegirista del Barroco convertiría la intervención del santo en estas campañas militares en una prodigiosa manifestación de la Divina Providencia que comparte lugares comunes con acontecimientos bélicos parecidos, delineados como testimonio del favor de Dios con sus ejércitos. Así, el relato que describe cómo, situado en la vanguardia militar, “*penetra el famoso Caudillo todo su fondo, sin que le tocassen las innumerables balas, y saetas que le disparaban. Al golpe de rayos, que arrojaba de su rostro, y de la Tarjeta del Jesus, caen muertos millares de Barbaros, y puestos en confussion yà no piensan mas, que en huir atonitos y amedrentados*”⁷⁴³, no puede sino recordarnos al milagroso avance, del que también sale indemne, del canónigo toledano Domingo Pascual con la insignia de la Santa Cruz entre las huestes almohades en la batalla de las Navas de Tolosa.

De forma habitual, la figuración de San Juan de Capistrano se integrará en dos tipos de contexto. Por un lado en ámbitos y piezas de carácter franciscano, que lo incluyen generalmente junto a otros santos de la orden; es el caso de la *Virgen con santos* de Carlo Crivelli (1488, Berlín, Gemäldegalerie) o del conjunto de pinturas de la bóveda sobre el crucero de la iglesia del colegio franciscano de San Buenaventura en Sevilla, de Francisco de Herrera el Viejo (ca. 1626). Por otro, imágenes del santo en los lugares en los que arraiga especialmente su devoción, como las áreas de Centroeuropa; es el caso del aseptósico y dieciochesco púlpito que recuerda sus sermones en el exterior de la Catedral de San Esteban de Viena. Dos de las más destacadas aportaciones de la iconografía de San Juan de Capistrano pertenecen a la producción artística granadina del Seiscientos. Una es la Imagen del santo existente en la Capilla Real de Granada, obra de de José de Mora que procede de la iglesia de San Miguel⁷⁴⁴ y que presenta la particularidad de sustituir el Crucifijo por el útil bélico de la bengala. La otra es una pintura de Alonso Cano (1652-1657), que lo efigia

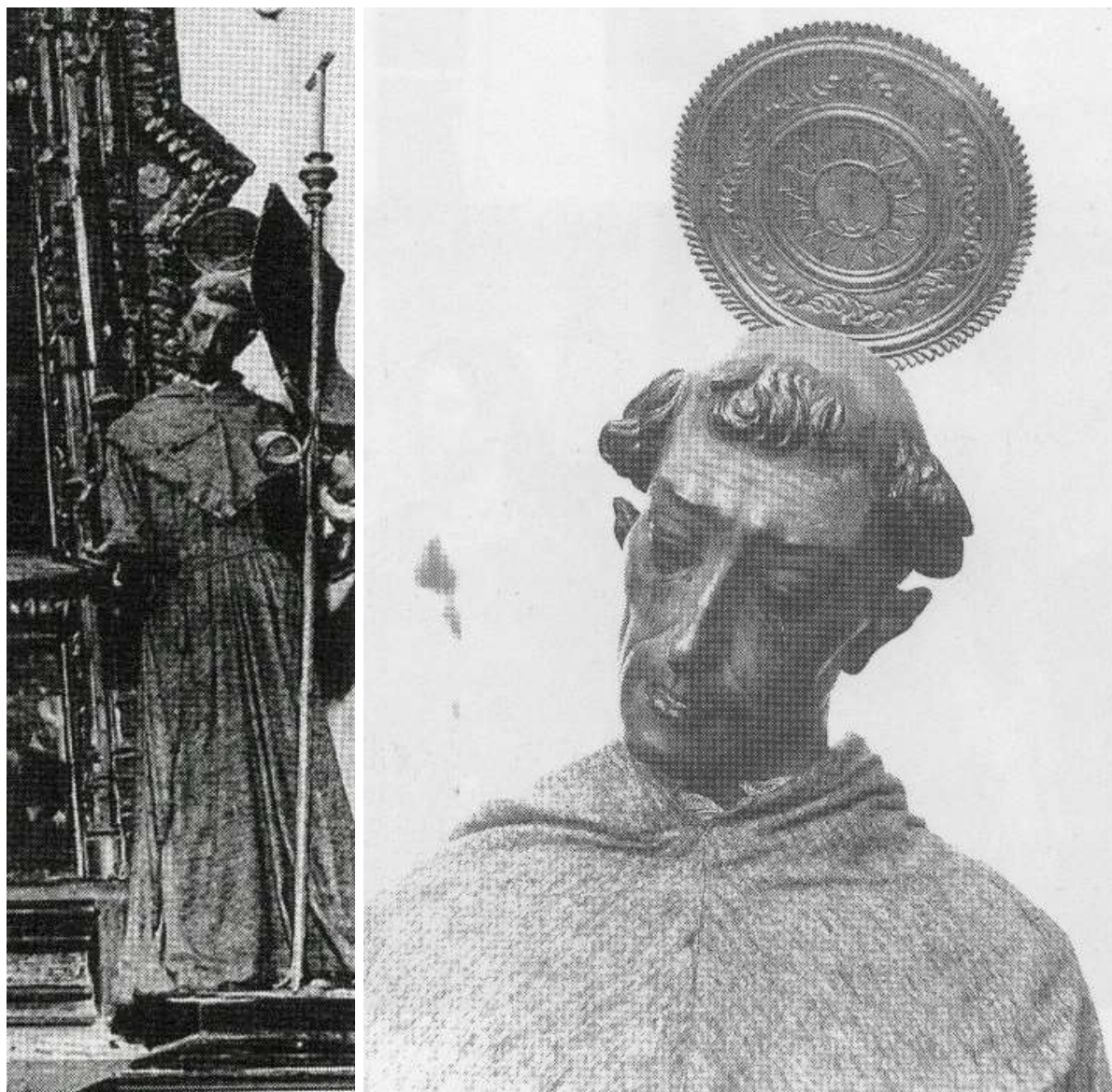
⁷⁴¹ CONSIDERACIONES LM

⁷⁴² Marín (1769): 33.

⁷⁴³ Marín (1769): 63.

⁷⁴⁴ Gallego y Burín (1996): 239.

emparejado con San Bernardino de Siena. Procede del desaparecido convento de franciscanos alcantarinos de San Antonio y San Diego de Granada y hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes.



Círculo de José de Mora, *San Juan de Capistrano*, segunda mitad del siglo XVII (Destruído).
Alcalá la Real, iglesia de Santo Domingo de Silos (Fotografía: CEP Jaén, 2003).

En la **iglesia de Santo Domingo de Silos de Alcalá la Real** existió hasta la Guerra Civil una talla de ***San Juan de Capistrano*** que, haciendo *pendant* con la de San Pedro de Alcántara, se ubicaba en la capilla mayor⁷⁴⁵. Procedentes ambas imágenes con toda seguridad del desamortizado convento de San Francisco, la talla, de vestir, porta el estandarte que es su atributo y un crucifijo en la derecha, al que dirige una mirada devota y melancólica.

⁷⁴⁵ CEP Jaén (2003): 22.



Anónimo, *San Juan de Capistrano*, siglo XVII.
Segura de la Sierra, iglesia de Santa María del Collado.



Andrea Siceri, *San Juan de Capistrano* (aún beato), ca. 1650.
(Fotografía: The Trustees of the British Museum).

Su gesto que recuerda notablemente al *San Pantaleón* de José de Mora en Santa Ana de Granada, aunque variando la fisonomía al tratarse de un rostro envejecido y enflaquecido por el ardor místico y las prácticas penitenciales, practicadas con vehemencia por el santo.

Así, *“muchos días no tomaba otro alimento, que el pan de sus lágrimas, que vertía en gran copia, por expiar sus culpas, y las de sus próximos (...) que redugeron su cuerpo à la contestura de un animado esqueleto capàz de poner asombro à la misma penitencia”*⁷⁴⁶. Esa expresividad melancólica y ascética es lo mejor de la obra, y en ella se advierte la orientación declamatoria que Ruiz del Peral hace de los tipos de Mora, por lo que pensamos que está en la órbita del maestro de Exfiliana.

La **iglesia de Santa María del Collado**, en **Segura de la Sierra**, conserva otra imagen de **San Juan de Capistrano** que igualmente procedería de un convento franciscano desaparecido, el de Santa María de la Peña. Se trata de una talla en madera policromada que presenta al santo con los brazos abiertos, enarbolando con una mano un estandarte y con la otra el Crucifijo, sintetizando de ese modo su actuación arengando a las tropas que luchaban contra los turcos y como predicador. Sin embargo, en un momento indeterminado, la talla experimentó una transformación iconográfica para convertirlo en San Francisco de Asís, seguramente debida a la devoción que el “poverello” en varios lugares de la sierra, irradiada desde el convento de la Peña; añadiéndose al santo los estigmas en las manos y el pecho. Aunque a día de hoy en la propia localidad de Segura se afirma la identificación de la talla con San Francisco, la observación de ésta nos permite desmentirla por varios motivos. Falta la barba, rasgo fisonómico habitual en San Francisco; como faltan los estigmas de los pies, calzados con sandalias, inexistentes en las imágenes del santo de Asís. Las llagas de manos y pecho son un añadido posterior, como evidencia el estigma del costado, abierto directamente sobre el hábito y no a través de un roto, que es la forma habitual de mostrarlo, y además los atributos del estandarte y del crucifijo se muestran del modo habitual en la iconografía de San Juan de Capistrano, como vemos en una stampa de Andrea Siceri (ca. 1650) que lo efigia.

Formalmente, su estatismo nos permite aventurar su dependencia de alguna fuente grabada. Teniendo en cuenta la continua dependencia de la sierra de Segura de los obradores murcianos durante el antiguo régimen –derivada como señalamos en su momento de la pertenencia de la comarca al reino y obispado de Murcia y del propio cenobio de la Peña a la Provincia Observante de Cartagena– nos planteamos que esta talla

⁷⁴⁶ Marín (1769): 11.

pertenezca a algún taller provinciano como el de Caravaca de la Cruz, en un momento previo a la eclosión y difusión de la estética salzillesca.

El beato Juan Duns Scoto y la venerable Sor María Jesús de Ágreda

Apodado indistintamente como el “doctor sutil” o “mariano”, el célebre franciscano Juan Duns Scoto –beatificado en 1991– testimonia de forma paradigmática las transformaciones que la orden de los Hermanos Menores experimenta tras la muerte de San Francisco, en concreto las prevenciones contra los estudios superiores que había manifestado el propio “poverello” y que con el generalato de San Buenaventura habían quedado definitivamente superadas. De hecho, Duns Scoto es, junto al propio San Buenaventura, a Guillermo de Ockham, Roger Bacon o Alejandro de Alés, uno de los principales miembros de la llamada “escuela franciscana”, testimonio de una orden institucionalizada y que se hace con un lugar en el mundo de las letras y el pensamiento que en un principio parecía reservado exclusivamente para los dominicos.

Nacido en la ciudad escocesa de Duns hacia 1265, su ingreso en la orden franciscana se produce de la mano de fray Elías Duns, su tío paterno y uno de los primeros provinciales de la orden en las islas británicas. Después de recibir una primera formación académica en Addington y Northampton, y de ordenarse sacerdote en 1291, Juan se traslada a París, donde completa sus estudios y se forma como profesor, ejerciendo en la Sorbona. Sin embargo, su insumisión a la hora de posicionarse a favor del rey Felipe IV de Francia y de varios profesores parisinos en el conflicto que éstos mantenían contra el papa Bonifacio VIII le obligó a exiliarse a Oxford, donde también desempeñará la función docente. No regresará a París hasta 1304, manifestando a partir de entonces sus opiniones y reflexiones sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen María, las mismas que lo convertirían en un héroe de la causa “inmaculista” en el Barroco, pero que en su momento la Sorbona rechazó vehementemente, al estar sujeta a la doctrina “maculista” de San Bernardo. Amenazado con ser condenado por herejía, Duns Scoto huyó a Colonia, donde morirá repentinamente en 1308. Paradójicamente, desde 1497 la universidad de la Sorbona terminaría por posicionarse con entusiasmo a favor de las creencias scotistas, obligando a que sus miembros a jurar la creencia y defensa de la Inmaculada Concepción.

Ciertamente la fama de santidad le acompañó desde el momento de su muerte –a pesar de lo tardía que fue su beatificación–, y ésta se incrementará con el fervor concepcionista de la Contrarreforma; pero el principal prestigio de Duns Scoto derivó de su brillantez intelectual y académica. El escocés ha sido siempre considerado una de las principales figuras de la escolástica en los campos de la filosofía y la teología y uno de los autores más prolíficos de su tiempo, destacando su *Teorema* y sus *Comentarios al Libro de las Sentencias*. En cuanto a la doctrina “inmaculista”, la definición de Scoto radicaba en la idea de que la redención universal de Cristo se manifestó en la Virgen preservándola, “previniéndola” del pecado original, basada en el axioma “*potuit, deuit, ergo fecit*”: Dios pudo hacerlo, era conveniente que lo hiciera, y en consecuencia lo hizo.

Por estos motivos, y a pesar de no que aún Roma no había reconocido su santidad, Duns Scoto se convirtió en un personaje efigiado recurrentemente en varios contextos, como por ejemplo la celeberrima *Disputa del Santísimo Sacramento* de las Stanze vaticanas de Rafael (1509-1510), pero muy especialmente en aquellos programas iconográficos dedicados a la Inmaculada, sobre todo los auspiciados por los franciscanos. Un ejemplo significativo –y muy relevante dentro de la iconografía concepcionista en Nueva España durante el siglo XVI– lo tenemos en el mural de la *Inmaculada* del convento franciscano de San Miguel de Huejotzingo, donde aparece flaqueando a la Tota Pulchra junto a Santo Tomás de Aquino –paradójicamente el principal apologista del maculismo; al respecto se ha apuntado tanto la concordia en sus actuaciones en Nueva España de dominicos y franciscanos como la intención de avalar la figuración de Duns Scoto, aún no beatificado, junto a un santo que sí estaba en los altares⁷⁴⁷–. Precisamente, en México en 1653, los franciscanos sacaron en procesión con motivo de unos festejos en honor de la Inmaculada la imagen de Duns Scoto, a pesar de la oposición de los dominicos que denunciaban que se trataba de un personaje no canonizado y que la exaltación del teólogo escocés se estaba aprovechando para atacar las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino⁷⁴⁸. Las artes plásticas novohispanas integrarán con frecuencia al doctor sutil en ambiciosas obras de exaltación inmaculista, como la *Alegoría de la defensa de la creencia de la Inmaculada Concepción*, del novohispano José de Ibarra (siglo XVIII, Museo Regional de Querétaro). Lo temprano de su fallecimiento, con sólo 43 años, y su dedicación a los estudios y al mundo universitario –

⁷⁴⁷ Rubial García (2011): 564.

⁷⁴⁸ Rubial García (2011): 566.

además de su devoción por la pureza de María— que lo convierten en paradigma de eclesiástico intelectual pueden ser la clave de que consuetudinariamente se le represente imberbe, dedicaco a la escritura y vistiendo el hábito franciscano, que completa en ocasiones con el bonete de doctor.



Anónimo, retablo de la Inmaculada Concepción y detalle con *Fray Juan Duns Scoto* y *San Lucas Evangelista*, 1642. Siles, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.

En la **iglesia de Nuestra Señora de la Asunción** de **Siles** encontramos una representación de **fray Juan Duns Scoto** formando parte de un retablo pictórico dedicado a la Inmaculada Concepción. La obra, de estética tardomanierista, lleva la fecha de 1642 en su entablamento, desconociéndose su procedencia, ya que llega a la parroquia de la villa serrana de Siles en la posguerra⁷⁴⁹.

⁷⁴⁹ Información facilitada por Antonio Custodio López.



Anónimo, *Fray Juan Duns Scoto*, 1642.
Siles, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, retablo de la Inmaculada Concepción.

Se trata de una estructura de una sola calle y dos alturas –piso y ático– cuyas trazas siguen el magisterio de El Greco y de Vignola⁷⁵⁰ y cuya iconografía, toda desarrollada pictóricamente, es de carácter mariano y concepcionista: la *Inmaculada* presidiendo el conjunto y la *Anunciación* en el remate. Ambas figuraciones se completan con las representaciones hagiográficas de los pedestales de las columnas; en ellos vemos a los Evangelistas y, afrontados en la cara interna de los soportes, flanqueando la hornacina central, *San Ildefonso de Toledo* y *Fray Juan Duns Scoto*.

El mencionado carácter concepcionista del retablo explica la presencia de ambos personaje. Al prelado toledano, considerado paradigma de la devoción mariana en la tradición hispánica y temprano apologista de la pureza de la Virgen –por lo que recibiría el premio de recibir de sus manos la casulla– se le venía atribuyendo la instauración de la fiesta de la Inmaculada nada más y nada menos que en el siglo VII, obteniendo así para España la primacía en esta devoción⁷⁵¹. Por su parte, Duns Scoto representaba, en el panorama de la Iglesia universal, la más celosa defensa de la Inmaculada, creencia tan cara a la piedad contrarreformista y de la que los franciscanos hacían gala. No es casual la fecha de realización del retablo, pues en 1642 la bula *Universa per Orbem*, de Urbano VIII, eliminaba la obligatoriedad de celebrar como fiesta de precepto la solemnidad de la Inmaculada, despertando así las quejas de los reinos de la Monarquía Hispánica. Por tanto, posiblemente el retablo y su discurso nacieran, a la manera de “desagravio”, para reivindicar tanto la devoción concepcionista como su celebración como fiesta de primer rango, recuperando así a San Ildefonso como pionero en su celebración y emarejándolo con Duns Scoto.

La reducida pintura se articula compositivamente en diagonal, refrenando su carácter de visión celestial; fray Juan Duns Scoto aparece representado sedente y dedicado a la escritura que interrumpe admirado para prestar su atención a la Inmaculada, que aparece en un rompimiento de gloria y envuelta por el “vestido de sol” apocalíptico. La Virgen se toca con corona, y viste manto azul y túnica jacinto, desoyendo la prescripción –convertida en costumbre generalizada– que formula Pacheco sobre la vestidura blanca, refrendada por la visión de Santa Beatriz de Silva y que sí vemos en la *Inmaculada* titular del retablo. Ofrece la misma fisonomía e indumentaria que la Virgen que acompaña a *San Ildefonso de Toledo* ofreciéndole la casulla y que la que se aparece a *San Juan Evangelista*, quien completa su

⁷⁵⁰ Ulierte Vázquez (1985): 112-114.

⁷⁵¹ PEINADO GUZMÁN (2012): 84

símbolo parlante del águila con la visión de Patmos, a la que en la Contrarreforma se daba una dimensión concepcionista –como vemos en la iglesia de San Juan Evangelista de Mancha Real, en sus pinturas del crucero (1628) y en el relieve de la portada principal, de Alonso de Mena (1639). Como todas las pinturas del retablo –y en especial el repertorio hagiográfico de los pedestales de las columnas– revela cierta tosquedad, planitud de colores y volúmenes y torpeza en el dibujo, no carece sin embargo de gracia ni de interés tanto por su aire popular como por su discurso iconográfico, una exaltación de la Purísima en la que se tiene en cuenta el protagonismo de la orden franciscana en su devoción.

De su común vinculación concepcionista nace la asociación de Duns Scoto con otro personaje cuyo culto tampoco había sido aprobado canónicamente: sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), cuyo proceso de beatificación iniciado en 1668 fue cerrado en 1765. Perteneciente a la orden concepcionista –en su momento integrada dentro del franciscanismo– esta monja soriana es notoria por sus fenómenos de bilocación que la llevaban a predicar en Nuevo México y Texas sin salir de su clausura de Ágreda, y por su correspondencia con Felipe IV, al que aconsejaba en temas espirituales, morales y políticos. Nació María Coronel y Arana en el seno de una familia hidalga asentada en la villa soriana de Ágreda, muy devota y afín a la espiritualidad franciscana. En 1618 Catalina de Arana decidió fundar un monasterio de concepcionista en la casa familiar en el que ella y dos de sus hijas ingresaron como monjas, mientras que su marido, Francisco Coronel, y uno de sus hijos, entraban en la Orden de San Francisco. Ese fue el comienzo de la vida religiosa de María, que en el 1627 se convertiría en abadesa de la comunidad. Pronto, además de por sus penitencias y ejemplaridad, la “monja de Ágreda” empezaría a ser conocida por sus experiencias místicas, en las que levitaba y se trasladaba a lugares lejanos sin salir del monasterio. Así cundió entre los misioneros franciscanos de la Baja California el testimonio de los indios que acudían a ser evangelizados siguiendo el mandato de una “dama de azul” que les repartía rosarios y les daba las primeras nociones del Cristianismo; no sería otra que sor María de Jesús, como aseguró el franciscano fray Alonso de Benavides a su vuelta de América en 1630. El asunto reclamó a la Inquisición, que no encontró nada anormal, con lo que su fama de santidad se extendió, llamando la atención del propio Felipe IV –quien oscilaba entre una vida personal muy epicúrea y una religiosidad apasionada que lo llevaba al arrepentimiento– que en 1643 acudió a Ágreda a visitarla. A partir de ese momento el monarca y sor María de Jesús iniciaron una larga relación epistolar en la que éste recibía

consejos no sólo en materia espiritual y moral, sino también política. Además de estas cartas dirigidas a Felipe IV, sor María de Jesús redactó varias obras, de las que la más célebre –y controvertida por las sospechas inquisitoriales– es *Mística Ciudad de Dios*, en la que exaltaba a la Virgen y su pureza inmaculada y la asociaba con la Jerusalén Celeste. El contenido del libro, una vez superadas las prevenciones del Santo Oficio, dio lugar a la extensión de la figuración de sor María de Jesús en obras de exaltación concepcionista, como la *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, de Juan de Villalobos, siglo XVIII (Museo de la Basílica de Guadalupe), donde aparece asociada a Duns Scoto, o en el programa pictórico de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla, realizado por Domingo Martínez (1734-1738).

En nuestra provincia conservamos un testimonio de la asociación de ambos personajes en los tondos ubicados en las pechinas de la bóveda del crucero la **iglesia del convento de San Francisco de Linares**. Junto a las figuraciones ya analizadas de Santa Clara de Asís y San Buenaventura, las otras dos pinturas que completan este breve programa presentan a **fray Juan Duns Scoto** y a **sor María de Jesús de Ágreda**, fechables entre 1720 y 1730.

El fraile escocés aparece representado de medio cuerpo, escribiendo bajo la inspiración de la Inmaculada Concepción, que aparece envuelta en luces doradas a su izquierda y a la que dirige su mirada mientras se lleva en señal de devoción la mano libre al pecho; naturalista y de gran calidad es la fisonomía del santo, todo un retrato inmediato y cargado de introspección y devoción. Completa la figuración del franciscano su bonete de doctor y una cartela que lo identifica como *Doctor Mariano*.

Igualmente interesante es la representación de la monja agredana, con su hábito de concepcionista y también de medio cuerpo. La venerable recuerda en el tipo físico y la posición que adoptan las figuraciones de Santa Teresa de Jesús realizadas por José de Ribera y su entorno, quien como paradigma de monja docta e inspirada debió condicionar la iconografía de Sor María de Ágreda.

Viste el hábito concepcionista, filiación religiosa y devocional que subraya el medallón con la efigie de la Inmaculada que abrocha su manto; igualmente, cuelga un rosario de su cuello, el instrumento de piedad que repartía entre los indios californianos. La monja aparece escribiendo con blanca pluma sobre el volumen abierto de su obra más emblemática, la *Mística Ciudad de Dios*.



Anónimo, *Fray Juan Duns Scoto*, ca. 1730.
Linares, iglesia del convento de San Francisco.



Anónimo, Sor María de Jesús de Ágreda, ca. 1730.
Linares, iglesia del convento de San Francisco.

Recurriendo al *topos* habitual en este tipo de representaciones, vuelve su mirada hacia el objeto de su reflexión y la inspiración sobrenatural de sus escritos, la Inmaculada Concepción que se le aparece cercada en un rompimiento de gloria, muy similar a la que veíamos en el tondo de *Fray Juan Duns Scoto*, hasta el punto de que parece la misma imagen pero invertida. La presencia de ambos “*santos sin aureola*”⁷⁵², acompañados de *San Buenaventura* y *Santa Clara de Asís* como modelos de santidad intelectual y de consagración femenina –respectivamente– que respaldan a *Fray Juan Duns Scoto* y a *Sor María de Jesús de Ágreda*, ofrece un discurso franciscano y concepcionista que se completaba con el desaparecido retablo mayor, cuyo centro ocupaba la imagen de la *Inmaculada Concepción*.



Linares, retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco (destruido).
Fotografía: Loty.

⁷⁵² Afortunada expresión de Rubial García (2011).

Primera Orden de San Francisco-reforma capuchina (O.F.M.Cap.)

San Félix de Cantalicio

Félix Porro nace en la pequeña localidad umbra de Cantalicio en 1513, en el seno de una familia humilde. Caracterizado por la virtud desde niño, su infancia y juventud transcurren entre las labores agrícolas y de pastoreo a las que se dedican sus padres y él mismo. Con doce años, pasa a trabajar como pastor en la cercana Città Ducale, al servicio de un rico propietario; en la soledad de los campos, el joven Félix desarrolla una intensa vida contemplativa que le conduce a frecuentar el recientemente fundado convento de los capuchinos. Su milagrosa salvación de un accidente con la yunta de bueyes con la que araba es interpretada por Félix como una señal divina para que ingrese en la orden capuchina, siendo admitido como lego y realizando el noviciado en Anticoli. De allí es destinado a Roma, en la que durante cuarenta años y hasta su muerte ejercerá como limosnero.

La estampa del humilde fray Félix recorriendo las calles de la capital pontificia cargado con el saco en que recogía limosnas de pan y vino –y que se convertirá en uno de sus atributos iconográficos definitorios– fue una célebre imagen de santidad en la Roma del Quinientos; su ejemplaridad y sencillez atrajeron a figuras eminentes como el papa Sixto V o los santos Carlos Borromeo y Felipe Neri, desarrollando con este último una especial amistad. De su hagiografía, rodeada de sucesos admirables por su humildad y entrega, se destacó por su carácter sobrenatural y maravilloso su familiaridad con el Niño Jesús, decisiva igualmente en la definición de su iconografía, y que se funda en dos episodios extáticos. El primero de ellos relata cómo “Orando vna noche en la Iglesia, despues de hora y media de oración, se le apareció el Dulce Niño Jesvs, en la peana del Altar Mayor. Levantòse Fèlix del rincón, donde de rodillas estaba, con extremada presteza (...). Llegò al Altar, y allì adorò al Bendito Jesvs, con notable humildad, y veneración: y tomandole en sus brazos, no cessaba de darle ternissimos abrazos, y besos: no menos dulces, que los que deseaba el Alma Santa en los Cantares, y el Benigno Jesvs correspondìa tan jovial, y amoroso, que el quedar Felix con vida, no sè si fue milagro, porque si el amor es fuerte, como la muerte; no fuera mucho,

que allí muriera de amante. Diòse Felix vn buen rato con la posesion del Niño Jesvs, gozando bastante espacio de tiempo de este favor, y despidiendose de Felix Jesvs, le dexò, à vn tiempo lleno de gozo, y soledad”. Experiencia extática singular que la espiritualidad contrarreformista no podía dejar de sublimar y que por otro lado expresa perfectamente la íntima y afectuosa devoción que despierta la figura del Niño Jesús en estos siglos, tan alentada precisamente por el franciscanismo. Esta visión se complementa con otra posterior acaecida estando San Félix “meditando el Mysterio Altissimo de su Encarnacion: y el tiernissimo de su Natividad: de que fue ocular testigo el V. P. Fr. Alonso Lobo: pidiò con instancia a la Maria Santissima, que le mostrasse à su Divino Hijo, y se le diese, aunque fuese por breve rato. Bien se conoce aquí la confianza, y familiaridad, con que trataba con Maria, y con Jesvs (...) San Fèlix, o enamorado, ò atrevido, ò atrevido de puro enamorado; hizo con tantas lagrimas, con tanta instancia la suplica; que logr, lo que pedìa; porque no pedìa con necedades de imprudente, sino con mèritos de amante. Baxò la Virgen Madre del Cielo, y puso en manos de Fèlix a su Santissimo Hijo. Bien conocía que le; que le dexaba seguro. Y Fèlix venerándole, y acariciándole entre sus brazos, estaba fuera de sus sentidos. El Niño se entretenía con Fèlix, como Niño al parecer, añadiéndole incendios a su arder: y Maria Purissima se complacía (...) Gozò Fèlix de Jesvs quanto quiso, y se le bolviò à Maria muy gozoso, dexandole metido en su pecho”⁷⁵³.

Fallecido en 1587, Félix será beatificado con motivo del Jubileo de 1625, siendo el primero de los capuchinos en ver reconocida su santidad, que será universalmente legitimada con su canonización en 1712. Su subida a los altares contribuirá sin duda a la consolidación de la orden capuchina. Nacida no sin dificultades de una reforma en el seno de la Observancia franciscana, la reforma capuchina necesitaba definir y asegurar una identidad propia que, sin apartarse del legado franciscano, le garantizara la singularidad precisa para apoyar su crecimiento y difusión. Uno de los instrumentos básicos para lograr ese objetivo será el de generar una iconografía particular, lo que comenzará dotando al santoral franciscano de rasgos capuchinos reconocibles como el hábito remendado y con capucha triangular –reivindicada además por la tratadística como la primigenia indumentaria de los tiempos de San Francisco– y la barba poblada, y continuará –una vez sea oficialmente reconocida la santidad de algunos de sus miembros– con el santoral de la propia reforma capuchina y con las devociones generadas en su seno –como la Divina Pastora en el siglo

⁷⁵³ Madrid (1732): vol. 3, 156-158.

XVIII—, siendo Félix de Cantalicio la primera de estas referencias fundamentales, precedente de lo que supondrán en el siglo XX el beato Leopoldo de Alpandere o San Pío de Pietrelcina. En este sentido, la beatificación de fray Félix de Cantalicio supuso la oportunidad de rubricar con la santidad a la orden, superando sus orígenes envueltos en la polémica —las intrigas del fundador fray Luis de Fossombrone o la apostasía de fray Bernardino Ochino— y amenazados por la oposición de la Observancia, y de ofrecer un modelo de virtud propio y diferenciado de la tradición franciscana —aún sin perderla de vista, pues se considerarán como su más legítimos herederos—. En este caso, la figura de San Félix se conformará tomando como referencia a San Antonio de Padua.

En efecto, sin soslayar la vocación caritativa y humilde de San Félix y su actividad como limosnero —plasmadas en los atributos de los sacos de pan y del cayado— su iconografía presentará de forma habitual el mismo momento de *unnio mystica* y de íntimo y afectuoso trato con el Divino Infante que observamos en la figuración de San Antonio de Padua y que, sólo por detrás de la Estigmatización de San Francisco, constituía uno de los mayores privilegios de santidad de la orden franciscana desde la óptica de la espiritualidad contrarreformista. De hecho, esta visión de San Antonio había contagiado a la hagiografía e iconografía del resto de órdenes, que plantean en el relato de la vida de sus santos episodios semejantes. Así van a ser varios los santos plasmados con el Niño en brazos, como Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima en las dominicas; Santa María Magdalena de Pazzis en las carmelitas, San Cayetano en los teatinos; San Juan de Dios en los hospitalarios o San Francisco Javier y San Estanislao de Kotska en los jesuitas.

La figuración de San Félix, con su fisonomía de barba espesa, poblada —como corresponde a un capuchino— y cana por su longevidad —murió con setenta y dos años— asume de esta forma una iconografía potente y persuasiva que deriva de la del santo de Padua, pero que igualmente emula al anciano Simeón recibiendo al Mesías recién nacido en el templo de Jerusalén; un *“pobre hijo de San Francisco, el que no tiene nada en este mundo, al que se le echa una miserable limosna, de pronto, se encuentra en posesión del más rico tesoro de la tierra y del cielo”*⁷⁵⁴. Una estrategia similar de consolidación de una nueva devoción poniéndola en paralelo desde el punto de vista hagiográfico y sobre todo iconográfico con respecto a una figura más antigua y de mayor trascendencia que, a nivel más local, encontramos igualmente en el Carmen reformado con la venerable Gabriela de

⁷⁵⁴ Mâle (2001): 177.

San José, del monasterio de Carmelitas Descalzas de Úbeda, a la que se buscaron paralelismos hagiográficos e iconográficos con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz⁷⁵⁵.

Extendida la devoción a San Félix con los conventos capuchinos como principal núcleo de irradiación, en ellos encontraremos sus más destacadas representaciones iconográficas, mostrándolo de forma habitual con el Niño en brazos y opcionalmente con la Virgen entregándoselo. Un ejemplo significativo lo tenemos en el lienzo de Alessandro Turchi (1635) para la iglesia del convento de Capuchinos de Santa Maria della Concezione de Roma, en la que se veneran sus restos. Son especialmente afortunadas las aportaciones de Alonso Cano –lienzo con la *Visión de San Félix de Cantalicio* (ca. 1650) para los Capuchinos de Sanlúcar de Barrameda, hoy en el Museo de Cádiz– y muy especialmente los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo para los Capuchinos de Sevilla (1665-1669) –hoy en el Museo de Bellas Artes de la capital hispalense y de uno de los cuales, la *Visión de San Félix de Cantalicio*, existe una copia dieciochesca en el Museo de Jaén–.

En el convento de Capuchinos de Nuestra Señora de la Cabeza de Jaén consta la existencia de una capilla dedicada al santo, ubicada en el compás del cenobio⁷⁵⁶; pero quizá la muestra más destacada de su culto lo encontramos en la ermita y hospital que bajo la advocación de San Félix de Cantalicio fundaban en el barrio de la Alcantarilla de la capital de la diócesis en 1717 Luis Garrido Dios-Ayuda –hermano del venerable Pedro de la Concepción, mártir– y su esposa Mariana de Morales y Jurado Templo que sería demolido en 1974, construyéndose en su emplazamiento –y aprovechando su portada de vano adintelado y hornacina con la imagen del titular en piedra– la actual parroquia de San Eufasio. En torno a la imagen titular de esta ermita se desarrollaría una singular y devota religiosidad entre los hortelanos del barrio, que la procesionaban en su festividad del 18 de mayo –frecuentemente relatada en la prensa escrita del Jaén decimonónico y de las primeras décadas del siglo XX⁷⁵⁷– y la ofrendaban y adornaban con las primeras cerezas del año y con roscas de pan, alusivas a las limosnas que recogía San Félix por la calles de Roma.

De manera muy completa aborda la iconografía de nuestro santo el lienzo que titulamos ***La visión de San Félix de Cantalicio***, firmado por Luis Melgar en 1695 y perteneciente al **Museo de Jaén**; obra ejemplar igualmente en el establecimiento de paralelismos entre el

⁷⁵⁵ Quesada Quesada (2012): 172-175.

⁷⁵⁶ Serrano Estrella (2008): 809.

⁷⁵⁷ Pérez Ortega (1996): 751-752.

capuchino y San Antonio de Padua, pues hace *pendant* con un lienzo del mismo autor y cronología que presenta al franciscano de Lisboa y a ambos los efigia en el mismo y singular episodio de tierna devoción hacia el Niño Jesús. En este sentido, es el mismo planteamiento del mencionado conjunto pictórico de Murillo para los capuchinos de Sevilla. Como sabemos, Luis Melgar forma parte de una dilatada familia de artistas que desde Alcalá la Real irradia su actividad a gran parte de nuestra actual provincia –Valdepeñas, Cabra del Santo Cristo, Jaén– a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, caracterizándose su producción por una “religiosidad amable y dulzona que embarga la composición y que evidentemente se trasluce en las figuras”⁷⁵⁸.

Culminados en medio punto, ambos lienzos presidirían sendos altares en el templo o el claustro –en cualquier caso para un ámbito público– de un convento capuchino jiennense, muy probablemente el de San José de la propia ciudad de Alcalá, del que en 1842 salieron con destino a los proyectados Museo y Biblioteca de la capital provincial una cantidad de pinturas y libros⁷⁵⁹. Los dos lienzos de Melgar aparecen inventariados en el primitivo Museo de Pinturas en 1845 y 1846; desconocemos si integraban en su lugar de origen una serie más amplia –páginas más adelante aparecen otros lienzos de Melgar con temas variados, entre ellos un “*San Francisco*” y un “*San Diego de Alcalá*”⁷⁶⁰– pero en cualquier caso los ya apuntados paralelismos iconográficos entre ambos los dotan de una completa unidad temática.

La *Visión de San Félix de Cantalicio* se divide en dos mitades verticales que a su vez enlazan por la diagonal que forman el santo arrodillado y la Virgen con el Niño, protagonistas del lienzo ya que Melgar ha prescindido de fray Alonso Lobo, testigo del prodigio; es una composición propia de este tipo de escenas sobrenaturales que encontramos igualmente en la modélica *Lactación de San Bernardo* de Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1660, Museo Nacional del Prado, Madrid).

Las referencias espaciales de la escena son confusas, ya que se adivina un paisaje crepuscular al fondo –anulado parcialmente parte por el rompimiento de gloria que enmarca la aparición celestial– pero igualmente aparece un arco de medio punto flanqueado por pilastras tras la imagen de San Félix, probablemente aludiendo al templo de los capuchinos

⁷⁵⁸ Carmen Juan Lovera, citada en Gila Medina, López-Guadalupe (1999), op. cit, pág. 96.

⁷⁵⁹ Madoz (1845-1850): 17 / Eisman Lasaga (1991): 132.

⁷⁶⁰ Eisman Lasaga (1991): 35.

de Roma en el que tuvo lugar el suceso. En la parte superior observamos el teatral recurso de unos cortinajes con cuyas borlas juegan dos angelotes; estas criaturas celestiales animan la visión y la dotan de encanto y cercanía con sus actitudes infantiles. Igualmente los vemos en la peana de nubes sobre la que se ubica la Virgen, jugando uno de ellos a esconderse con el manto de la Madre de Dios y sosteniendo otro una cartela en la que se lee S. FELIX DE CANTALICIO. Al mencionarlo como santo, probablemente se añadiría con su canonización en 1712, al igual que el nimbo de la cabeza.

La escena representada es la visión que tuvo San Félix mientras meditaba sobre los misterios de la Encarnación y la Natividad; invocando a la Virgen, le solicitó devotamente que le dejara en sus brazos al Niño Jesús. Jean Croiset la narra así en su difundido *Año Christiano* (1712): *“Hacía oración una noche en la iglesia de su convento, cuando de repente se sintió tan extraordinariamente abrasado del divino amor que, levantándose, corrió apresurado al altar mayor, donde se veneraba una imagen de la santísima Virgen, y sin atender más que a los amorosos ímpetus de su encendido corazón, le pidió a la madre de la misericordia que, siquiera por un momento, le permitiera imprimir los más tiernos y más reverentes ósculos en su dulcísimo hijo. Al punto se le apareció la Virgen y le puso al Niño en los brazos (...). Mas al fin era preciso restituir a la Madre el preciosísimo tesoro: hízolo, pero fue eterna la impresión que hizo en su alma este singular favor, y con razón se escogió después como por su emblema, o por su divisa, como se ve en sus imágenes y retratos”*⁷⁶¹.

A la izquierda del lienzo se sitúa el lego capuchino, caracterizado como un anciano barbado; arrodillado, vestido con el tosco y remendado sayal, y cargando con el saco de las limosnas. A la derecha, sobre una peana de nubes y tres angelotes, aparece la Virgen en pie, sosteniendo a su Hijo niño quien a su vez ofrece a San Félix una rosca de pan. Esta ofrenda no tiene nada que ver con la escena representada, pero resulta de lo más conveniente por diversos motivos: aporta una nota de cercanía muy en sintonía con la vocación popular de la orden capuchina; conecta con las limosnas de pan que San Félix recogía por las calles de Roma, y sobre todo tiene una inequívoca dimensión eucarística. Redonda y ubicada justo en el centro de la composición, a la manera de la Sagrada Forma en un lienzo de exaltación sacramental —como el paradigmático de Juan de Sevilla en la parroquia de la Magdalena de Granada (ca. 1662)—, la rosca de pan, subraya la especial devoción eucarística del limosnero de Roma.

⁷⁶¹ Citado en Carmona Muela (2008): 141.



Luis Melgar, *Visión de San Félix de Cantalicio*, 1695.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura).

En efecto, *“Con mas ansia apetecía San Felix este Divino pan, que aborrecía el pan comun. No parezca poca comparación. Ya vimos su abstinencia: y que muchos días, de todo corruptible alimento, se privaba; pero ninguno, de la Eucharistia: y recibía a Christo Sacramentado con tal apetencia: como si huviera de morir de hambre aquel día; si no comulgaba; porque este Divino pan pide comerse con gana, y apetito, para que nos entre en provecho”*⁷⁶².

En la **parroquia de San Eufrasio de Jaén** se venera una imagen de **San Félix de Cantalicio**, titular de la primitiva ermita y hospital que mencionábamos y que se había establecido en 1717, y objeto de la devoción popular del barrio de la Alcantarilla. Se trata de una talla completa en madera policromada que presenta al santo erguido, adelantando levemente la pierna derecha, mostrando y admirando en sus brazos un gracioso Niño Jesús con el que establece un tierno diálogo con la mirada. La cabeza del santo, con su consuetudinaria figuración barbada y anciana, presenta rasgos afilados que le dotan de un singular carácter ascético, subrayado por sus expresivos ojos de cristal; su viveza lo aleja, a pesar de su factura granadina, del carácter melancólico que advertimos en figuraciones similares de Cano y de Mena, de las que deriva. En efecto, son las magistrales tallas que ambos artistas realizan para el monasterio del Santo Ángel de Granada (1655-1657, hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad) la escuela de este tipo de imágenes, que se repiten con cierta frecuencia en la escultura granadina de los siglos XVII y XVIII. Vemos igualmente bastante similitud en el trabajo del hábito –carente por cierto de los habituales remiendos con los que los capuchinos señalaban su especial compromiso con la pobreza– con la imagen de *San Serafín* existente en el colegio de las Escolapias de Cabra⁷⁶³, considerada pieza granadina de la segunda mitad del siglo XVII y también en la órbita de los modelos de Cano y Mena.

El Niño Jesús, rollizo y afable, tiene una enorme dependencia con el que Alonso Cano pone en los brazos de su *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Nicolás de Murcia, que había sido comisionado por Alonso Antonio de San Martín, abad de Alcalá la Real (1666). Sus cabellos rizados, el hoyuelo en la barbilla y lo agraciado y simpático de sus rasgos lo convierten en una obra deliciosa. Vehemente en su comunicación con el santo capuchino, al que intenta abrazarse, no sólo es muy expresivo de su *unio mystica* con San Félix, sino de la transferencia iconográfica existente entre el limosnero de Roma y el taumaturgo de Padua.

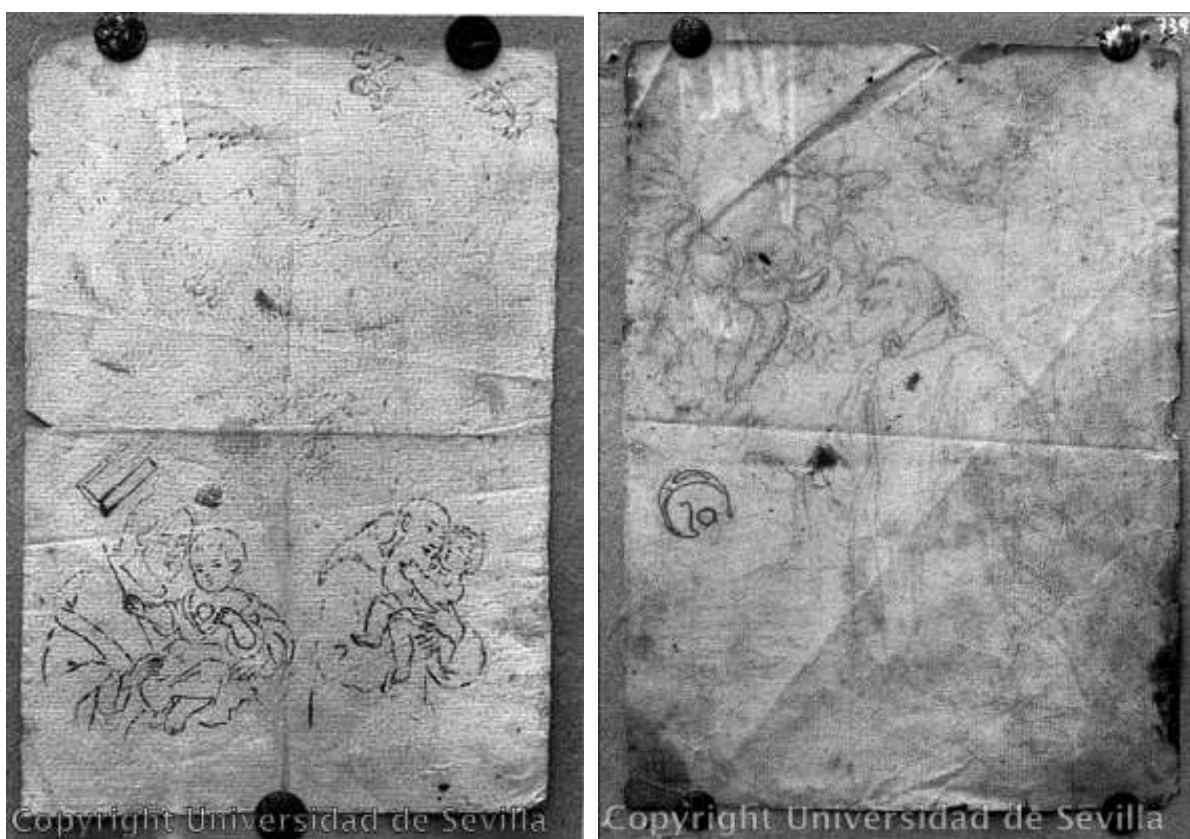
⁷⁶² Madrid (1732): 179.

⁷⁶³ Villar Movellán / Dabrio González / Raya Raya (2006): 454.



Anónimo, *San Félix de Cantalicio*, siglo XVIII.
Jaén, parroquia de San Eufrasio (antigua ermita de San Félix de Cantalicio).

Carece la imagen de San Félix de atributo alguno relacionado con la recogida de limosnas a la que se dedicaba; por ese motivo, era común añadirle unas alforjas de lana, que unidas a las populares ofrendas de pan y de cerezas que le hacían los labradores del barrio de la Alcantarilla, lo convierten en todo un ejemplo de religiosidad popular. No es descartable que sobre los brazos de la imagen se colocara un paño para recibir al Niño, subrayando la reverencial veneración que éste despierta en San Félix y que observamos en el prototípico *San Antonio* de Cano. De esta forma se intuiría incluso un simbolismo eucarístico, con el que el Divino Infante se convierte en pan vivo sacramental, en analogía con el pan de las limosnas de San Félix.



Anónimo, *San José y San Félix de Cantalicio* / *San Félix de Cantalicio*, siglo XVII.
Paradero desconocido, anteriormente en Jaén, colección de Alfredo Cazabán.
(Fotografía: Fototeca de la Universidad de Sevilla).

Redundando finalmente en la idea del préstamo iconográfico entre diversos santos que comparten el abrazo con el Niño Jesús, traemos a colación un dibujo en el que un anónimo artista del siglo XVII aboceta sendas figuraciones de medio cuerpo de ***San José y San Félix de Cantalicio***, ambos con el Niño Jesús. La pieza se localizaba en la colección de Alfredo Cazabán, formando parte de un conjunto de dibujos que habían sido propiedad del pintor jienense Manuel Fernández Carpio (1853-1929) y que fueron fotografiados en 1927

por José María González-Nandín y Paul, localizándose estas reproducciones en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, donde se identifica erróneamente a San Félix como San Antonio de Padua. La atención del reducido esbozo, construido a base de trazos sin relleno, se centra en el afectuoso abrazo entre el Divino Infante y el barbado capuchino, de arrobada expresión. Similar es el trato que observamos entre San José y el Niño, con la diferencia de que en este caso el pequeño señala y muestra su Sagrado Corazón en el pecho. Ambos santos sirven al artista para ensayar la figuración de la afectuosa veneración de un santo adulto hacia Jesús niño.

También a la citada colección de dibujos pertenece otro que, en virtud a los mencionados paralelismos iconográficos, se identifica como un *San Antonio de Padua*, pero que consideramos que se trata de nuevo de un *San Félix de Cantalicio*. Arrodillado y con su característica barba, el santo dirige su mirada y veneración a un rompimiento de gloria con varios ángeles, incompleto, en cuyo centro debería figurar el Niño Jesús.

San Fidel de Sigmaringa

Nacido en 1577 en la localidad de Sigmaringen, en Suabia, con el nombre de Marcos Rey Rosemberg, en el seno de una familia católica de linaje nobiliario y ascendencia española por parte de padre, el burgomaestre Juan Rey. Se encamina a los estudios de Derecho, que realiza en Friburgo de Brisgovia, destacando por sus aptitudes para la profesión y el manejo de varios idiomas. En 1604, el barón de Stotzingen le encarga que acompañe a su hijo en un viaje instructivo por Europa, en el que entra de lleno en las divisiones que la Reforma luterana había provocado en el centro del continente y participa en cuantos debates de índole religiosa se le presentan. Al término de esta labor, Marcos Rey abre un bufete en la ciudad alsaciana de Ensisheim, ejerciendo la abogacía con rectitud y con el objetivo de proteger a los más desfavorecidos; pero la realidad de su profesión y de los tribunales lo desilusiona, encamina hacia la vocación religiosa.

En 1612 termina por ordenarse sacerdote, ingresando poco después en la orden de los Capuchinos, que por entonces está a la vanguardia de la lucha contrarreformista en el Imperio alemán y en Suiza, y en la que ya profesaba su hermano Jorge; es entonces cuando toma el nombre de Fidel.



¿Taller de José de Medina?, *San Fidel de Sigmaringa*, mediados siglo XVIII.
Jaén, iglesia de San Bartolomé, retablo mayor.

Formado en Teología en Constanza, se dedica con presteza, brillantez y éxito a la predicación, lo que compatibilizó con su cargo de superior en los conventos capuchinos de Rheinfelden, Friburgo y Felldkirch. Adscrito a la Congregación de Propaganda Fide, creada en

1622 por la Santa Sede como instrumento de evangelización católica en los territorios ultramarinos pero también en la Europa protestante, y muy ligada en su origen a la orden capuchina, fray Fidel ya llevaba entonces una década recorriendo los caminos de Suiza, sur del Imperio alemán y Austria combatiendo con sus sermones al luteranismo y el calvinismo. En el mismo año de 1622, el archiduque Leopoldo de Austria conquista el cantón suizo de los Grisones, con lo que la Congregación de Propaganda Fide envía a la zona un grupo de misioneros católicos para erradicar el luteranismo, encabezados por fray Fidel. Desarrollando allí una su actividad predicadora, el capuchino sufre la agresión de un grupo armado de protestantes en la localidad de Seewis, que le obligan a retractarse del catolicismo. Fray Fidel se niega y es linchado a mazazos y golpes de espada, convirtiéndose en el primer mártir de la orden capuchina y de la Propaganda Fide.

Es beatificado en 1729, siendo canonizado poco después, en 1749. La iconografía de San Fidel presenta variantes en torno a los dos elementos que definen su figura: su actividad misionera, simbolizada con el crucifijo en alto o el libro de doctrina, y su martirio, que simbolizan los atributos de la palma y de la maza erizada de puntas y la espada con las que fue agredido mortalmente. Considerado patrono de los abogados por su profesión inicial, su culto y devoción no están muy extendidos fuera de la orden capuchina y de la zona centroeuropea en la que vivió y fue martirizado, teniendo en consecuencia una escasa repercusión iconográfica. Probablemente la obra de mayor calidad artística que protagoniza el santo sea el lienzo de Giambattista Tiepolo de la Galleria Nazionale de Parma titulado *Los santos Fidel de Sigmaringa y José de Leonesa venciendo a la herejía* (ca. 1752), en la que por otro lado San Fidel carece de sus atributos consuetudinarios.

En el retablo mayor de la **iglesia de San Bartolomé de Jaén** se localiza una imagen que representa a ***San Fidel de Sigmaringa***. Al igual que otras tallas exentas ubicadas hoy en este retablo de Sebastián de Solís, se trata de una imagen ajena al conjunto e integrada en él con posterioridad a la Guerra Civil y de la que desconocemos si se encontraba en el templo de San Bartolomé antes de dicha fecha. Vestido con el hábito capuchino –aunque sin remendar– presenta la clásica fisonomía de largas barbas; alza el brazo izquierdo con una cruz, en actitud de evangelizar, mientras que con la mano derecha señala ambiguamente tanto a la cruz como al objeto que falta en su cabeza –y que observamos en antiguas fotografías del retablo– y que evidencia con rotundidad su identidad: una maza, alusiva a su martirio y convertida en uno de sus atributos iconográficos más definitorios; aunque según

las fuentes fue una espada la que le golpeó la testa: *“Levantó un Sectario el brazo: ¡qué temeridad! Y descargó el golpe del azero sobre su cabeza ¡qué sacrilegio! Quiso dividir en considerable golpe su cabeza”*⁷⁶⁴. Independientemente de la carencia de la maza y de su corrección, los regueros de sangre que caen por el rostro de San Fidel evidencian su identificación. La imagen presenta de forma concisa pero contundente la actividad predicadora y el martirio del capuchino. Probablemente realizada en 1749, con motivo de su canonización —o dos décadas antes, al ser beatificado—, su destino debió ser el convento jienense de capuchinos de Nuestra Señora de la Cabeza, de la que saldría con la Desamortización. En cuanto a su autoría, coincide cronológicamente con la presencia de José de Medina en Jaén y en cierto modo el modelado de la cabeza se encuadra en sus coordenadas plásticas, aunque con menos finura y calidad que la del escultor malagueño, por lo que debe tratarse de una pieza del taller que lo auxilió en los múltiples encargos que atiende a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII. En ese sentido, no hay que descartar a los escultores que a mediados de la centuria trabajan en Jaén más o menos vinculados a Medina —verdadero protagonista de la plástica escultórica del momento—, como su colaborador Francisco Calvo Bustamante o Blas Moreno, del que se documenta el retablo mayor del desaparecido convento de la Coronada.

Segunda Orden de San Francisco o Hermanas Clarisas Pobres (O.S.C.)

Santa Clara de Asís

“Humilde plantita del bienaventurado Padre Francisco”, seguidora fiel y conciudadana del “poverello”, Santa Clara de Asís es la fundadora de la Segunda Orden Franciscana o hermanas clarisas, llamadas inicialmente las “damas pobres”. Aún secundando a San Francisco, la figura de Santa Clara es de suma importancia en la historia del monaquismo occidental, ya que se trata de la única mujer que redacta una regla de vida consagrada. “No solamente los Escritores de la Orden Seráfica, sí tambien muchos otros, que sería ahora superfluo formar su catálogo, celebran con las mayores alabanzas á la ilustre

⁷⁶⁴ Ajofrín (1786): 185-186.

*Virgen Santa Clara (que en su mismo nombre, dice quan esclarecida es) Fundadora de las Monjas Menores, cuya obra emprendió con la ayuda, y á instancias del Gran Padre S. Francisco. Píntanla llevando en sus manos con mucha reverencia la Custodia del Santísimo Sacramento*⁷⁶⁵. Las palabras de Interián, además de glosar su relevancia, sintetizan con claridad la iconografía de Santa Clara, cuya figura, al igual que la de otras importantes religiosas del Medievo y la Modernidad –Santa Catalina de Siena o Santa Teresa de Jesús– ofrecía al segmento femenino de la población un modelo claro de piedad, recordando la siempre presente opción de ingreso en el claustro⁷⁶⁶. La trayectoria vital de Santa Clara, como la de las anteriores, ofrece a los creyentes un paradigma de heroicidad espiritual, de vida consagrada y de entrega a la voluntad divina, lo que se premia con su auxilio en el episodio del asedio sarraceno al monasterio de San Damiano. Igualmente, y de forma revolucionaria en su tiempo, inaugura una posibilidad de vida religiosa para las mujeres fundada en la renuncia al matrimonio, a la posición social y a todo tipo de poder, complementario del modelo de pobreza evangélica ofrecido por San Francisco, surgiendo ambos precisamente en el momento en que Occidente ve nacer *“una economía del beneficio, que es el primer atisbo del capitalismo”*⁷⁶⁷.

Chiara Favarone nace en 1194 en el seno de una aristocrática familia de Asís; según la leyenda, Ortolana, madre de la santa, había tenido antes del nacimiento un sueño en el que se le revelaba que la criatura alumbraría con su luz al mundo entero. El nombre de Clara que se le impuso, que además significa “célebre” y “resplandeciente”, haría referencia a esa revelación; por otro lado, la bula de canonización de la santa, que acaecería en 1255, incidiría en ese simbolismo acerca de la luz y la claridad: “Clara, preclara en méritos que están claros, brilla en el cielo esclarecida con claridad de insigne gloria, y en la tierra con esplendor de sublimes milagros (...). En el siglo era ya luz Clara, en la religión fue relumbré; en el hogar era luz radiante, en el claustro coruscaba como fulgor. Brilló en la vida, y muerta resplandece; fue luminar en la tierra, y en el cielo es reverbero”⁷⁶⁸. Alusiones especialmente

⁷⁶⁵ Interián (1782): 416.

⁷⁶⁶ Como señala Castro Brunetto (1997): 74, *“No queremos decir con ello que dichos temas iconográficos fomentasen especialmente la dedicación de la mujer al convento, sino que se convertían en un incentivo, al igual que la efigie de un santo franciscano movía la piedad del hombre. Pero la especificidad de este hecho es que la mujer tenía menos opciones de un desarrollo personal independiente”*.

⁷⁶⁷ Chavero Blanco (1994): 11.

⁷⁶⁸ Tomado de Castro Brunetto (1997): 79.

significativas teniendo en cuenta el ámbito que la sociedad, como mujer que era, reservaba a Clara para desarrollar su actividad: la celosa intimidad del claustro.

Desde pequeña Clara se distinguiría en la práctica de la piedad y la virtud, valores que Ortolana le transmitió en su educación, dedicándose *“a socorrer generosamente a los pobres, a remediar sus necesidades con los bienes que en su casa abundaban”*⁷⁶⁹. Al cumplir los 15 años, Clara fue prometida a un vástago de la nobleza, pero se negó al compromiso argumentando que ya se había consagrado a Dios. La juventud de Clara en Asís coincide con el retorno de Francisco a su ciudad natal con su obtención de la autorización pontificia para predicar. Los sermones del “poverello” entre sus conciudadanos moverán a la conversión de Rufino y Silvestre, parientes de Clara, que la ponen en contacto con él. El magisterio espiritual de Francisco produce en Clara un impacto que la lleva el Domingo de Ramos de 1212 a huir de su casa a la Porciúncula. Allí, en un rito ceremonial en el que la joven cortó su cabello, se anudó el cingulo franciscano y recibió el velo, Clara profesó los votos monásticos de los Hermanos Menores, adoptando una *Forma vitae* redactada por Francisco. El recuerdo de esta ceremonia se incorporará a la iconografía clariana con el atributo de la palma del Domingo de Ramos. A Clara se unirán sus hermanas Inés y Beatriz, y cada vez más seguidoras que acabarán instalándose en comunidad en la iglesia de San Damiano de Asís, aquella en la que el Crucifijo había hablado a San Francisco y que el santo había restaurado con sus propias manos. Significativamente, Clara y de sus hermanas, de origen noble, compartirán un mismo origen acomodado con la mayoría de las mujeres que se integran en su comunidad, procedentes de la nobleza o la alta burguesía, *“damas nobles e ilustres que abandonaban sus palacios y ofrecían sus bienes para la construcción de nuevos conventos, deseosas de encerrarse en ellos sin otro afán que el de vivir unidas a Cristo Hijo de Dios, mortificando sus cuerpos con cilicios y ceniza”*⁷⁷⁰. En este sentido, Santa Clara participará de un paradigma hagiográfico bastante común en el siglo XIII: el de la santa noble⁷⁷¹, al que también pertenecen Santa Inés de Praga –princesa de Bohemia con la que Clara mantuvo una relación epistolar en la que la orientó para el establecimiento de una fundación clarisa en Praga– y las célebres terciarias franciscanas Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal, y que en cierto modo continúa con la tradición hagiográfica de las mártires de los

⁷⁶⁹ Vorágine (1987): 976.

⁷⁷⁰ Vorágine (1987): 976.

⁷⁷¹ Chavero Blanco (1994): 24.

primeros tiempos del cristianismo –Catalina de Alejandría, Úrsula o Bárbara– a las que también se atribuía una estirpe nobiliaria.

En San Damiano, la vida de la comunidad, regida desde 1215 por la propia Clara, se desarrolló en la clausura orientada por la práctica de la caridad, la pobreza, la penitencia y una profunda devoción por un Jesucristo humanizado, en especial el sufriente en la Pasión. En virtud del IV Concilio Lateranense (1215), las “damas pobres” de San Damiano se vieron obligadas a aceptar la Regla benedictina, aunque lograron obtener el controvertido “*privilegium paupertatis*” de Inocencio III, confirmado sucesivamente por Gregorio IX. Se trataba de una renuncia plena a las posesiones temporales, que se veía inadecuada para lograr la viabilidad de una comunidad de mujeres consagradas –y por tanto de clausura–. En 1241, con la santa ya avejentada y enferma, tuvo lugar el acontecimiento que determinaría su iconografía: el ataque de los sarracenos a la ciudad de Asís y al monasterio de San Damiano, rechazado milagrosamente por Clara. También durante su enfermedad experimentó otro suceso sobrenatural como fue la visión desde su celda de la ceremonia litúrgica de Navidad que se desarrollaba en el templo, suceso que siglos después –en 1958, durante el pontificado de Pío XII– fundamentaría su patronazgo sobre la radiotelevisión. Clara fallece en 1253, no sin lograr la aprobación de su propia *Regla* por parte de Inocencio IV, que incluía de nuevo y como eje central el “*privilegium paupertatis*”. La leyenda narra que una corte de santas vírgenes la acompañó en su tránsito y la cubrió con un manto dorado mientras la Virgen María recibía su alma; célebre escena que Bartolomé Esteban Murillo incluye en su ciclo de escenas franciscanas para el Claustro Chico de San Francisco de Sevilla (1646) –hoy en Dresde, Gemäldegalerie–, y que encontramos igualmente en una tabla del Maestro de Heiligenkreuz (1410) de la National Gallery de Washington. Poco después, en 1255 el papa Alejandro IV la canoniza, sancionando su ya extendido culto.

A diferencia de San Francisco, el hecho que de la hagiografía de Santa Clara se ciña en gran medida a la reclusión monástica condicionó un desarrollo iconográfico más limitado, ceñido en gran medida al episodio trascendental del rechazo del ataque sarraceno que le dio a la santa su atributo iconográfico definitorio: la custodia. Antes de centrarnos en este tema, debemos señalar no obstante la existencia de ciclos clarianos como los planteados en la *pala* de la basílica de Santa Clara en Asís, del anónimo Maestro de Santa Clara (ca. 1280), en el *retablo de Santa Clara de Asís y Santa Catalina de Alejandría* de Juan Cabrera (ca. 1450) de la

sala capitular de la catedral de Barcelona o o en el coetáneo retablo de Wolf Katzheimer existente en la Staatsgalerie de Bamberg.

Sin embargo, el milagroso freno de los atacantes sarracenos se convertirá en la escena más desarrollada en la iconografía de la santa, dando lugar a su atributo más generalizado y definitorio: la custodia en las manos. El relato del acontecimiento lo encontramos en la *Leyenda dorada* de la siguiente forma: *“En cierta ocasión un ejército de los sarracenos invadió la ciudad de Asís. Numerosos soldados infieles, gente pésima, dispuesta en todo momento a beberse la sangre de los cristianos, saltaron por encima de las tapias de la huerta del monasterio donde vivían Santa Clara y sus religiosas. La santa hallábase a la sazón postrada en cama, pues además de ser ya muy anciana tenía tantas enfermedades y achaques que no podía ni moverse. Las monjas, al ver el convento invadido por la furiosa soldadesca enemiga, llenas de miedo corrieron a la celda de su venerable madre, y espantadas entre sollozos refiriéronle lo que ocurría. Entonces la santa abadesa, tomando en sus manos un cofrecillo de plata en que guardaba el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a pesar de sentirse tan débil y tan sin fuerzas hízose conducir por sus hijas a donde según éstas estaban los soldados, y al llegar al sitio donde efectivamente estaban, plantóse valientemente ante ellos, postróse seguidamente de rodillas en el suelo, y dirigiéndose a Cristo, díjole con sus ojos arrasados en lágrimas:*

- ¡Mi Señor! ¿Vas a consentir que estas siervas tuyas a las que he nutrido con tu amor caigan en manos de estos infieles?

(...) En efecto, nada malo les ocurrió, porque en aquel mismo instante la valentía de que aquellos perros hacían gala tornóse repentinamente en pavoroso miedo y, asustados por la eficacia de la oración de aquella anciana religiosa, saltaron nuevamente y a toda prisa por encima de las tapias y huyeron de allí”⁷⁷².

La figuración de Santa Clara con la Sagrada Forma da lugar a una imagen descriptiva de la fundadora de las clarisas que habitualmente llega a omitir la narración plástica del asedio de San Damiano y en la que se proyecta una doble dimensión, que explica su éxito. Por un lado, al igual que otros santos medievales, la protección que dispensa a Asís la convierte en “defensor civitatis”; lo que probablemente fundamente la difusión de su iconografía en la segunda mitad del siglo XV, en conexión con la amenaza turca procedente

⁷⁷² Vorágine (1982): 977.

del Mediterráneo oriental⁷⁷³. De otro lado, la presencia del Santísimo Sacramento y su veneración hacen que Santa Clara se identifique sobre todo en la Contrarreforma con la devoción eucarística, y que la propia espiritualidad trentina potencie la figuración de la santa como paradigma de piedad sacramental. Una dimensión de la santa como figura sacramental que se completa con un episodio de su hagiografía, en el que el papa Gregorio IX visita el monasterio de San Damiano; preparado el almuerzo en el refectorio, Santa Clara solicitó al pontífice que bendijera los panes, pero éste le pidió que lo hiciera ella. Al momento de impartir la bendición, apareció impresa en los panes la figura de la cruz.

Por tanto, la singularidad de la custodia y su significado apotropaico y sobre todo sacramental explica que se generalice como atributo de Santa Clara y que desplace definitivamente a la cruz y a los lirios –alusivos a la devoción pasionista y a la pureza– que genéricamente la identificaban en la plástica florentina, sienesa y umbra del Trecento (Simone Martini, basílica de San Francisco de Asís; Giotto, capilla Bardi de la iglesia florentina de la Santa Croce). La presencia del lirio deriva directamente de la bula de canonización de la santa, promulgada por Alejandro IV en 1255; que reza de Santa Clara “*en el delicado jardín celeste, ella aporta el delicado lirio de la virginidad*” –por otro lado, nada se menciona el milagro de la custodia y los sarracenos entre los sucesos sobrenaturales que se enumeran; tan sólo acerca de sus labores tejiendo corporales sacramentales para las iglesias pobres de los alrededores de Asís, lo que hace que nos preguntemos si es éste el verdadero origen del ostensorio como atributo de la santa–. Aunque ya es habitual en las manos de la santa desde la segunda mitad del siglo XV, la devoción eucarística de la Contrarreforma la sanciona definitivamente; así, en 1625 Pedro Pablo Rubens incluye a Santa Clara con su ostensorio entre *Los defensores de la Eucaristía* –junto a los Padres de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino y San Norberto– de su serie de tapices de exaltación sacramental para las Descalzas Reales de Madrid, tan difundida a través de la estampa, y cuyo cartón se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Para la piedad barroca, el episodio clariano de la huida de los sarracenos concordaba plenamente con la dimensión triunfal que la devoción al Santísimo Sacramento asume en el periodo, con la introducción de tarascas y cabezudos que representan la derrota de las herejías y de los enemigos de la fe; incluso se convierte en un *topos* que llega a la hagiografía de la dominica Santa Rosa de

⁷⁷³ Chavero Blanco (1994): 36-37.

Lima, quien en 1615 y ante la amenaza de los piratas holandeses que se acercaban a El Callao se encaramó al altar para proteger con su propio cuerpo al Santísimo Sacramento, logrando con su devoción frenar el ataque⁷⁷⁴. Ya en 1503 se documenta la presencia de la imagen de la santa en la procesión del Corpus Christi de Jaén, encargándose de sus andas los gremios de plateros, sederos, boticarios, batihojas y pintores⁷⁷⁵, mientras que mercaderes y traperos sacaban la Nube de San Francisco. Precisamente y en relación con la platería, la presencia de la custodia la iconografía clariana constituye todo un documento de las tipologías y estéticas trabajadas por plateros y orfebres coetáneos. En cualquier caso, la utilización de la custodia no deja de ser un anacronismo porque este tipo de recipiente y ostensorio eucarístico no se generaliza hasta el siglo XV, siendo la píxide el tipo utilizado en tiempos de la santa⁷⁷⁶.

Generalizada la figuración de Santa Clara tenante del Santísimo Sacramento, se la identificará con facilidad en la producción de artistas flamencos, italianos y españoles, desde Hans Memling a Alonso Cano. En ocasiones aparece asociada con otros santos de la orden, como en la tabla de Quentin Metsys (ca. 1479-1507) del Museu de Setúbal, donde aparece junto a su hermana Santa Inés de Asís y a la reformadora clarisa Santa Coleta de Corbie o con el propio San Francisco en una pintura de Josefa de Óbidos (1647, colección particular) en la que ambos veneran al Niño Jesús –basada en una estampa de Seghers–. Mayor desarrollo narrativo tienen los dos lienzos de gran formato de Valdés Leal (1652-1653) para las clarisas de Carmona –hoy en el Ayuntamiento de Sevilla– en los que se narra la procesión sacramental formada por la santa acompañada de su comunidad y la arrebatada y violenta caída de los sarracenos desde lo alto de los muros de Asís.

Se extenderá la práctica de representar a la santa en edad juvenil, o cuanto menos como matrona vigorosa, aunque el relato del ataque sarraceno señale que estaba enferma y contaba con una edad avanzada. Costumbre que junto a la necesaria sencillez de su hábito será objeto de la admonición de Interián: *“Debe tambien pintarse á esta Santa (pues me ha desagradado el haber observado mas de una vez que no lo hacen) con un hábito pobre, y*

⁷⁷⁴ Precisamente en la interpretación que se da en la pintura cuzqueña de finales del siglo XVII da del tema de la *Defensa de la Eucarística con Santa Rosa de Lima y Carlos II* (Lima, colección Celso Pastor de la Torre, Museo Pedro de Osma, Lima) ahonda en estos paralelismos entre Rosa y Clara, pues son sarracenos los que intentan atacar a la Hostia Consagrada.

⁷⁷⁵ Pérez Ortega (1996): 881.

⁷⁷⁶ Sánchez López (1997): 262.

*muy raído, como á verdadera hija del Padre S. Francisco: ni tampoco se la ha de pintar muy joven, pues por graves argumentos se infiere, que quando murió, era de cerca de 60. Años*⁷⁷⁷. Excepcional a esta generalizada representación de Santa Clara la tenemos en uno de la pinturas proyectadas por Rubens en 1620 para la iglesia de los Jesuitas de Amberes – destruida en un incendio en 1718– y que conocemos gracias al boceto conservado en la Rubenshuis de la misma ciudad.

A pesar de lo consuetudinario de esta iconografía, la presencia del ostensorio eucarístico en manos de la santa no queda al margen de polémicas, sintetizadas por Interián: “he oído repetidas veces á hombres doctos, que con ser muy píos, y eruditos, llevaban muy á mal el que una muger, aunque santa, y purísima, llevára en sus manos el Santísimo Sacramento. Pero ellos, movidos de la inviolable costumbre de estos, y de otros tiempos modernos, que dimanó de las nuevas disposiciones de la Iglesia, no hicieron bastante reflexiön en que á la Santa Virgen inspirada de Dios (como piamente debe creerse) le fué lícito, y verdaderamente laudable en tan grave peligro, si no el tocar con sus piadosas manos la misma Euchâristía, á lo menos el vaso que la contenía. Con efecto antiguamente, no una, ú otra vez, sino en todos los cinco primeros siglos de la Iglesia, no se metia la Sagrada Euchâristía en la boca de los que comulgaban (lo que todavía es mucho mas moderno, como advirtió muy bien el Cardenal Juan de Bona), sino que se ponía en las manos aun de los seglares”⁷⁷⁸.

La representación más antigua de la santa con la que contamos se localiza en el primitivo dormitorio del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda**, hoy transformado y dividido en otras estancias –entre ellas la biblioteca-. En dos de los pilares cuadrados que formaban parte del recinto se han descubierto sendas pinturas, en mal estado de conservación, que representan a *Santa Clara* y a *San Andrés Apóstol*. Ambas figuras se recortan sobre una tela adamascada, en sintonía con la estética gótica previa a la experimentación con la perspectiva. La imagen de la fundadora de las clarisas porta sus clásicos atributos de la custodia –en este caso un ejemplar gotizante- y de la palma que recibió de San Francisco el Domingo de Ramos de 1212, justo antes de consagrarse como monja.

⁷⁷⁷ Interián (1782): 417.

⁷⁷⁸ Interián (1782): 416.



Anónimo, *Santa Clara*, principios del siglo XVI.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara, antiguo dormitorio.

Los únicos datos cronológicos que conocemos acerca de estas pinturas remiten a la figuración de San Andrés; se trata de una tradición recogida en la *Chronica* de Torres (1683) que menciona la aparición del apóstol a la abadesa Maria de Raya “achacosa en la garganta de vna enfermedad muy penosa; era deuota de el Apostol San Pedro, cuya imagen tenia en la cabecera de la cama. Apareciösele en sueños vna noche el Apostol San Andrès, y le dixo: *Si tu me tuuieras la deuocion que a mi hermano tienes y colocaras mi imagen à tu vista; yo te sanara de essa enfermedad*. Despertò despauorida, prometìò cumplirlo todo, y a la mañana siguiente se hallò de el toda sana”. En consecuencia, la abadesa Raya “Hizo pintar alli la imagen”⁷⁷⁹.

Este testimonio se adecúa, no obstante, con cierta dificultad a la factura arcaizante, más cercana al gótico internacional de la primera mitad del Cuatrocientos de las pinturas. Sabemos que la abadesa Raya fallece en 1509, por lo que habrían sido realizadas a finales del siglo XV, en un momento en el que es más importante la influencia de la plástica flamenca. Presumimos no debieron ser únicas en el ámbito del dormitorio –además de la mención a la del apóstol San Pedro, la existencia de más pilares encalados nos permite creer que también oculten otras pinturas. La presencia de estos escogidos miembros del santoral en los pilares de esta estancia –además de la función sanadora que la tradición les atribuye- está en sintonía tanto con la utilidad persuasiva de la pintura mural que venimos señalando como con el valor simbólico que desde el Medievo se atribuye a los elementos arquitectónicos, convirtiéndolos no solo en partes estructurantes de un edificio sino otorgándoles un significado simbólico⁷⁸⁰.

Perteneciente en su origen también al monasterio de las clarisas de Úbeda existe en la **colección Pickman de Sevilla** una tabla de **Santa Clara**, integrante de un conjunto pictórico de iconografía mariana firmado por Alonso de Villanueva –posiblemente el retablo mayor de la iglesia– y que fue puesto a la venta en la década de 1920, siendo adquirida finalmente por el marchante de arte francés Celestino Dupont⁷⁸¹.

⁷⁷⁹ Torres (1683), op. cit, págs. 416-417.

⁷⁸⁰ Al respecto, recuérdese el conocido fragmento del *De gemma animae* de Honorio Augustodonensis (1130): “*las columnas que sostienen la iglesia son los obispos en los que se apoya la estructura de la Iglesia*”. Yarza Luaces (1997), op. cit, pág. 220.

⁷⁸¹ Sobre las vicisitudes de este conjunto y de otras pinturas del monasterio ubetense, véase Beltrán Catalán / Quesada Quesada (2016): 341-357.



Alonso de Villanueva, *Santa Clara de Asís*, ca. 1520.
Sevilla, colección Pickman, antes en Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda (Fotografía: Arxiú Más).

Gómez Moreno, que estudió el conjunto en Úbeda⁷⁸², le asignaba mayor calidad que para el resto de las pinturas, describiendo como su estilizada figura se recortaba sobre “*una cortina de brocado, entre pilastras rojizas jaspeadas y con adornos romanos*”⁷⁸³. Observamos en esta fusión de la práctica de los fondos dorados goticistas con la tentativa de crear un espacio clasicista y racional a partir del empleo de la perspectiva y de la introducción de elementos “all’antica” la clave definitoria del hacer de Villanueva. Otra deuda de la plástica medieval es el sinuoso y elegante dibujo que describe la parte inferior del hábito de la santa, que se vuelve más clasicista en la capa que cubre a la santa.

Madonna Clara, serena y devota, sostiene la custodia y porta un ramo de azucenas alusivo a la pureza, propio de su iconografía medieval sienesa y umbra. La custodia sigue la estética propia de la platería de las primeras décadas del Quinientos, que recuerda ejemplares como la realizada por Juan López de León en 1530 que se localiza en la Catedral de Jaén. En cuanto a Alonso de Villanueva, activo en Córdoba entre 1510 y 1540, es el responsable de varios encargos pictóricos en Jaén durante la primera mitad del siglo XVI de los que sólo se conservan estas tablas para Santa Clara de Úbeda y una *Nuestra Señora de los Remedios* para la capilla de la puerta de Toledo de la misma ciudad –hoy en el Ayuntamiento ubetense–. Gómez Moreno aventura la posibilidad de que hiciera pareja con un *San Francisco*⁷⁸⁴.

Dentro del completo repertorio hagiográfico de la **sillería de coro de la catedral de Jaén**, Santa Clara de Asís aparece representada por duplicado, perteneciendo en ambos casos al núcleo quinientista de la obra (1519-1522). La mayor de ellas la encontramos en uno de los tableros que sirven de respaldo a los sitiales de la sillería baja⁷⁸⁵. Del medio centenar de representaciones hagiográficas que encontramos en estos respaldos, sólo un tercio corresponde a santas, siendo en mayoría legendarias vírgenes y mártires de los primeros tiempos del Cristianismo, muy solicitadas por la devoción popular –entre ellas Santa Catalina de Alejandría, que siendo patrona de la ciudad es representada por duplicado en estos respaldos–; las excepciones las encontramos en las figuraciones de Santa Teresa de Jesús –también por duplicado– y de cuatro santas penitentes –Santa María Magdalena, Santa María Egipciaca, Santa Rosalía de Palermo y la terciaria franciscana Santa Margarita de Cortona, de

⁷⁸² Gómez Moreno (1921): 69.

⁷⁸³ Gómez Moreno (1921): 69.

⁷⁸⁴ Gómez Moreno (1921): 69.

⁷⁸⁵ Domínguez Cubero (2012): 383.

la que nos ocuparemos más adelante—, añadidas en la ampliación dieciochesca y en sintonía con la vigente piedad contrarreformista, tan apologética de la penitencia.



Gutierre Gierero, Santa Clara de Asís, ca. 1520.
Jaén, Catedral, sillería del coro.

Por tanto, dentro del repertorio iconográfico hagiográfico del Quinientos de la sillería jienense, Santa Clara es una excepción parcial, pues si bien comparte con sus compañeras de sillería la condición de virgen, su majestuosa figuración potencia su dignidad de abadesa y

figura monacal, acentuada por la ausencia de Santa Catalina de Siena⁷⁸⁶ —la otra gran figura femenina del monacato medieval—.

En el tablero que nos ocupa vemos a la santa en pie, apoyada en su báculo abacial y portando un cáliz con la Sagrada Forma. La rodean cuatro monjas de su comunidad arrodilladas, cuya posición acentúa la monumentalidad de Santa Clara, figurada como matrona potente y protectora. La destreza del tallista se recrea en los plegados de las indumentarias, especialmente en la toca monjil de la santa, y nos describe de forma somera un ejemplar de orfebrería goticista en el cáliz que porta Santa Clara, con ornamentación de perlado abulense. Al fondo, un agreste escenario en el que se ubican dos edificios, uno de ellos eclesial, que representaría el monasterio de San Damiano de Asís. Se trata de una composición de rigurosa frontalidad, deudora con seguridad de una estampa. Se advierte en ella la estética de Gutierre Gierero, aunque suavizada por el clasicismo italianizante que indirectamente le llega por medio de su compañero en las labores de la sillería jienense, Juan López de Velasco.

La otra figuración de Santa Clara la localizamos en uno de los apoyabrazos de la sillería alta⁷⁸⁷, haciendo pareja con San Francisco de Asís. Encorsetada por el escaso espacio disponible, la santa sostiene con ambas manos dos de sus atributos iconográficos más reconocibles. Por un lado el Santísimo Sacramento, alojado en una custodia de traza gótica, de la que observamos arcos apuntados y pináculos; por otro, la palma del Domingo de Ramos. De nuevo la pericia del tallista se centra en los plegados de los paños, descritos con bastante calidad y acercándose en este sentido a la producción del propio Gierero, aunque la calidad de las manos de la santa se nos revela más burda. Dentro del repertorio de los apoyabrazos, la figuración dual de San Francisco y Santa Clara tiene su paralelo en la de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena —ausente como veíamos de los respaldos—, quedando así representadas las dos grandes ordenes mendicantes bajomedievales y las dos opciones, masculina y femenina, de su monacato.

⁷⁸⁶ No deja de ser plausible que el tablero se perdiera en uno de los desmontajes y traslados que sufrió la sillería durante las obras catedralicias, pero desde luego no se añadió en el definitivo montaje y ampliación de la década de 1730.

⁷⁸⁷ Domínguez Cubero (2012): 415.



Gutierre Gierero y taller, Santa Clara de Asís, ca. 1519.
Jaén, Catedral, sillería del coro.

Con posterioridad estas figuraciones del coro catedralicio, la escultura jienense de los siglos XVI y XVII ha aportado otra serie imágenes de la santa. Lamentablemente, sólo conocemos documentalmente la imagen, dorada y estofada, que en 1555 Juan de Reolid concertó con la cofradía de Santa Clara de Lahiguera⁷⁸⁸, destinada a ser venerada en la ermita puesta bajo su advocación en esta localidad, de la que es patrona. Los orígenes del culto a Santa Clara en Lahiguera serían muy tempranos, remontándose a tiempos medievales⁷⁸⁹; según Terrones Robles cuando en 1292 Alfonso X el Sabio cedió al concejo de Andújar la fortaleza que dio origen a la población y éste pobló el área circundante, “*se instituyó y labrò vna Hermita con nombre de Santa Clara*”⁷⁹⁰, hoy desaparecida, que según Ximena Jurado ubica “*en el campo a la parte Occidental no lexos de las casas*”⁷⁹¹.



Cristóbal Téllez, *Santa Clara de Asís*, 1551.
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara.

⁷⁸⁸ Domínguez Cubero (1995), op. cit, pág. 159.

⁷⁸⁹ La web del Ayuntamiento de Lahiguera remonta el patronazgo de Santa Clara a 1251, totalmente imposible, pues la santa no fallecería hasta dos años después: <http://www.lahiguera.es/el-municipio/fiestas.html>

⁷⁹⁰ Terrones Robles (1657): 196v-197r.

⁷⁹¹ Ximena Jurado (1652): 175.

En 1551 Cristóbal Téllez contrata con la comunidad del **Real Monasterio de Santa Clara de Jaén** una serie de tondos para las claves de la bóveda de terceletes que cubre el presbiterio de su iglesia; en el contrato se especifica que su policromía y dorado habían de ser mayor calidad que las realizadas para una ubicación no concretada en Andújar pero que debe ser la iglesia de San Miguel⁷⁹²; un espacio de planta centrada que, al igual que sucede con la Santa Capilla de la Pura y Limpia Concepción en San Andrés, nos evoca poderosamente el aspecto que debió tener el cimborrio de la antigua catedral gótica de la ciudad. Se trata de un conjunto que integra la heráldica franciscana de las Cinco Llagas y motivos florales y geométricos junto a las figuraciones de *San Jerónimo penitente*, el *arcángel San Miguel*, la *Anunciación* y algunos bustos. En la clave central aparece en un tondo enmarcado en dorado y que efigia en busto a **Santa Clara de Asís**. Su ubicación a una gran altura obliga a un especial sobredimensionamiento de su atributo eucarístico, que aquí es un copón dorado que se abre dejando ver la Sagrada Forma; con la otra mano sostiene el báculo abacial, del que pende una cinta blanca que anima el conjunto con su dinamismo y contraste cromático. La santa, de rostro cuadrado. Este conjunto es la única obra que conservamos de Téllez, activo a mediados del siglo XVI en Jaén y de que se conocen varios encargos sólo por la documentación, como las andas de la Virgen de la Capilla o un monumento para la Catedral⁷⁹³.

En la predela del retablo mayor de la **iglesia de San Bartolomé de Jaén**, realizado por Sebastián de Solís entre 1582 y 1587, nos encontramos una muy destacable figuración en relieve de **Santa Clara de Asís**. Se ubica en el extremo izquierdo de este banco –de notables dimensiones– haciendo *pendant* con Santa Catalina de Siena, de la orden dominica, en la posición opuesta, enmarcando ambas un friso con escenas de la Pasión –escogidas para esta ubicación cercana al devoto probablemente por su emotividad pietista– que flanquean el desaparecido tabernáculo eucarístico que también realizó Solís. La santa ofrece una anatomía robusta y grandiosa, partícipe del canon romanista practicado por Sebastián de Solís, que se evidencia bajo el hábito de clarisa –caderas y muslos anchos, pechos destacados, vientre abultado–; el estatismo que podría derivar de su rotunda frontalidad queda muy aminorado por su elegante movimiento, prácticamente una *serpentinata* que la recorre de la cabeza a los pies, y por el reiterado y obstinado plegado de los paños.

⁷⁹² Domínguez Cubero (1995): 225.

⁷⁹³ Domínguez Cubero (1995): 224-226.



Sebastián de Solís, *Santa Clara de Asís*, ca. 1582-1587.
Jaén, iglesia de San Bartolomé, retablo mayor.

También sugiere dinamismo la posición opuesta de sus atributos iconográficos, el libro de la *Regla* de las clarisas y la consuetudinaria custodia, planteada como un templete cuadrado para acoger al Santísimo Sacramento. En este sentido, el planteamiento de la figura sintetiza el eclecticismo estético del primer Solís, que compatibiliza la rotundidad volumétrica de Gaspar Becerra con la agitación de Alonso de Berruguete⁷⁹⁴.

El rostro, caracterizado por un atemperadísimo *pathos*, queda aureolado por una toca monjil planteada como un velo clásico, lo que redunda en la estética manierista que define esta figura. La policromía y estofado de Juan de Quintanilla y Cristóbal Vela –realizados en 1610– completan la obra, aportando una enriquecedora y luz en los dorados del hábito y fondo del tablero muy agradable a pesar del oscurecimiento general que presenta este destacado retablo, imprescindible en el panorama de la escultura manierista y protobarroca emanada de la ideología trentina en el Alto Guadalquivir. Precisamente, la estrecha conexión que la piedad contrarreformista establece entre las devociones eucarística y pasionista debe ser el fundamento argumental para la presencia de ambas santas en el conjunto. Así, las escenas de la Pasión que flanquean el tabernáculo sacramental hacen visible la narración del sacrificio redentor que se actualiza en la Eucaristía; complementando ambas devociones tan caras a la piedad trentina y como sus destacadas y ardientes amantes se presentan Santa Clara y Santa Catalina. De hecho ya conocemos la dimensión sacramental asumida por la fundadora de las clarisas; aquí puesta en paralelo con la intensa veneración por los misterios de la Pasión que desarrolló la de Siena, centro de su misticismo y que llegó a experimentar los estigmas de Cristo crucificado –despertando como hemos señalado los celos de los franciscanos, celosos defensores de ese “privilegio” para San Francisco– y que en la figuración de Solís vemos portando la cruz y tocada con la corona de espinas. Este sería el sentido de la asociación de las espiritualidades franciscana y dominica, como devotas de la humanidad de Cristo y del holocausto sacramental, con el interés de ofrecer la vida consagrada femenina –relegada a la clausura– como referente de esta piedad estimulada por Trento.

Las portadas de varios monasterios de clarisas –puestos o no bajo la advocación de la santa– ofrecen la imagen en piedra de Santa Clara, siguiendo el precepto contrarreformista recogido por San Carlos Borromeo y que en su ubicación exterior vienen a cumplir –con

⁷⁹⁴ Sobre el estilo de Solís, véase Ulierte (1986): 67.

respecto a los propios templos y a sus comunidades monásticas– el rol de “defensor civitatis” asumido por la santa en el rechazo de los sarracenos. En la **iglesia de las Bernardas de Jaén** –dedicada a la Inmaculada Concepción, que preside la fachada exterior del monasterio– encontramos una interesante escultura de Diego de Landeras, fechada en 1642. Creador versátil formado como cantero y posteriormente como escultor tanto en piedra como en madera, Landeras, que en ese momento trabaja en la portada norte de la Catedral –cuyo programa iconográfico es obra de Alonso de Mena– trabaja en las portadas de las Bernardas siguiendo las trazas de Juan de Aranda, por lo que es más que probable que el diseño de esta escultura le fuera suministrado por el propio Aranda o incluso por Mena. La santa porta el báculo abacial y el consuetudinario ostensorio eucarístico.

Más tosca –también en peor estado de conservación– y de menor calidad es la imagen de Santa Clara en la portada de la **iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles**, en **Villacarrillo**, que debe ser coetánea a la construcción del templo, finalizada en 1646 con el patrocinio del cardenal Moscoso y Sandoval y la probable dirección de Juan de Aranda y Salazar⁷⁹⁵. Vestida con el hábito de clarisa, muestra el ostensorio con la diestra, animando en parte la figura con el adelantamiento de la pierna derecha. De rigurosa frontalidad, pensamos que dedriva de una estampa suministrada al cantero que la realizó.

Por último, la portada exterior del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** presenta una imagen de la santa, animada por un movimiento heliocidal que la llena de gracia y que la lleva a adelantar un pie derecho y a ladear la cabeza hacia la izquierda para adorar al Santísimo en la custodia, desgradiciadamente mutilada. En la peana vemos un golpe de rocalla, en sintonía con las albanegas de la propia portada y con la ornamentación de los retablos con los que contó en su día la iglesia. En efecto, tanto el programa decorativo y retablístico como esta fachada exterior pertenecen al conjunto de reformas llevado a cabo siendo abadesa sor Josefa de Ortega y Cabrío e iniciado en 1756 con el *aggiornamento* barroco del interior del templo, culminado en 1775 con esta portada que “*fue lo último que hizo esta ynsigne mujer*”⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ Sobre este monasterio de Villacarrillo, véase Rubiales García del Valle (2013).

⁷⁹⁶ ARMSCU, Ms, *Fundacion y cosas notables...* fol 40 v



Diego de Landeras, *Santa Clara de Asís*, 1642.
Jaén, monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.



Anónimo, *Santa Clara de Asís*, ca. 1646.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.



Anónimo, *Santa Clara de Asís*, ca. 1775.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.



Anónimo, *Santa Clara de Asís*, siglo XVIII (destruida).
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara (Fotografía: Don Lope de Sosa).

Pieza dieciochesca es la imagen de ***Santa Clara de Asís***, destruida en 1936, que existía en el **Real Monasterio de Santa Clara de Jaén**. Ubicada en el coro bajo y emparejada con un *San Francisco de Asís*, la talla era “*paseada por los claustros del gran patio el día 12 de agosto, para salir, luego, a recibir la veneración de los fieles, al patio exterior que da*

acceso a la iglesia conventual”⁷⁹⁷. Imagen de vestir y muy probablemente de candelero, toda la atención se centra en el rostro, agraciado a la par que hierático, pero más sereno que severo. Las dos manos las tenía preparadas para sostener sus atributos, en la diestra la custodia y en la siniestra el báculo. Toda una imagen de autoridad monástica que la sensibilidad dieciochesca –acrecentada por las vestiduras reales y los aderezos, tal y como vemos en la única fotografía que conservamos– transformaba en dulzura y preciosismo.

La siguiente representación de **Santa Clara de Asís** la localizamos formando parte del programa pictórico del abovedamiento de la **iglesia de San Juan Evangelista de Mancha Real**. La parroquia de la antigua villa de La Manchuela, nacida en el alfoz de Jaén al calor de un programa repoblador en tiempos del emperador Carlos V, es una de las más significativas muestras de la arquitectura religiosa del Renacimiento y el Manierismo en el Santo Reino. La calidad de su estereotomía –reiteradamente ponderada en las construcciones de nuestro Quinientos– no impide el desarrollo en sus bóvedas de un conjunto pictórico realizado en dos fases y fragmentariamente conservado.

Así, las pinturas del tramo transversal del presbiterio ofrecen una inscripción con la fecha de 1628, en total sintonía con la estética tardomanierista que presentan, mientras que las pechinas de varios tramos de la nave central corresponden al episcopado de fray Benito Marín (1750-1769), tal y como lo advierten su escudo y su factura barroca. Una de las figuraciones dieciochescas de las pechinas es identificada por Almansa Moreno como Santa Clara⁷⁹⁸, de lo que disentimos al reconocer en ella a Santa Gertrudis la Magna, benedictina cisterciense medieval que tuvo una especial devoción en el ámbito hispánico desde el último tercio del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, y a la que también bajo el pontificado de Marín –quien pertenecía a la orden benedictina– se le dedicó un retablo en el Santuario del Santísimo Cristo de Chircales de Valdepeñas de Jaén, además de efigiarla en los retablos que el prelado patrocinó en honor a San Benito en la catedral y en San Ildefonso de Jaén⁷⁹⁹.

Los paños de las bóvedas de las naves laterales del templo presentan una estructura reticular que se aprovecha en el tramo en eje al presbiterio para distribuir una serie de imágenes hagiográficas de medio cuerpo que presentan, en el cielo de la iglesia mancharrealeña, una suerte de milicia celestial de santos intercesores.

⁷⁹⁷ Cazabán (1925): 303-304.

⁷⁹⁸ Almansa Moreno (2008) pág. 208.

⁷⁹⁹ Sobre la devoción a Santa Gertrudis la Magna, véase Rubial García / Bieñko de Peralta (2003): 5-54.



Anónimo, pinturas murales con representaciones de santos prelados y monacales y santas vírgenes y penitentes, primer cuarto del siglo XVII. Mancha Real, iglesia de San Juan Evangelista.



Anónimo, *Santa Clara de Asís*, primer cuarto del siglo XVII.
Mancha Real, iglesia de San Juan Evangelista.

Intención didáctica, muy trentina, que subrayan las cartelas que identifican a las figuras, su racional y metódica distribución en los casetones de las bóvedas, estableciendo asociaciones fundadas en caracteres hagiográficos comunes que ofrecen elocuentes

ejemplos de santidad dentro de la ortodoxia contrarreformista, y la claridad y concisión de sus atributos iconográficos, que permite la identificación de la mayoría de los santos a pesar de la pérdida con el paso del tiempo y las modificaciones de gran parte de los textos de las cartelas. Así, el estado de conservación en el que hoy se encuentran estas pinturas no es el más adecuado, ya que encalados posteriores –por motivos higiénicos o estéticos– han provocado un picado generalizado de la superficie pictórica; igualmente y como señalábamos, sólo dos de estas bóvedas –las colaterales al presbiterio– conservan, aún en estado fragmentario, estas pinturas, desconociendo si también existían en el resto de las cubiertas.



Jean Leclerc, *Santa Clara de Asís*, ca. 1580-1620 (Fotografía: The Trustees of the British Museum) / Philippe Galle, *Santa Clara de Asís*, ca. 1580-1620 (Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

El criterio de representación y ubicación del santoral responde a rasgos hagiográficos comunes. Centrándonos en la bóveda que cubre el tramo a la altura del presbiterio de la nave de la Epístola, localizamos a Santa Clara compartiendo el registro de las vírgenes junto a Santa Catalina de Alejandría –paradigmática *sponsa Christi* y patrona de la vecina ciudad de Jaén– y a Santa Teresa de Jesús, la heroica reformadora del Carmen canonizada en 1621, orden de la que existía un convento masculino en La Manchuela desde 1586. El resto de la

bóveda la ocupan registros dedicados a los prelados –del que sólo es identificable San Nicolás de Bari–; las penitentes –Santa María Egipciaca, Santa María Magdalena y Santa Tais–; y las grandes figuras del monaquismo altomedieval –San Benito de Nursia, San Antonio Abad y San Bernardo de Claraval–; además de San Francisco de Paula, cuyo *pendant* –el casetón central lo ocupa un pinjante de madera tallada y dorada– se ha perdido.

La figuración de Santa Clara obedece a la tradición iconográfica, portando reverentemente –manípulo encarnado incluido– el Santísimo Sacramento en la custodia, ante el que inclina con devoción la cabeza mientras la luz de la revelación la señala; participa de un modelo difundido a través de estampas como las de Jean Leclerc y Phillipe Galle, representando a la santa e integradas en sendas series dedicadas a fundadoras de órdenes religiosas y que se vienen fechando entre las décadas de 1580 y 1610. Resulta muy significativo que tanto Santa Clara como Santa Teresa –respectivamente la gran fundadora medieval y la gran reformadora moderna del monaquismo femenino– no hayan sido efigiadas en virtud de su activa labor, que las convierte *per se* en figuras imprescindibles de la Historia del monacato occidental y de la propia Iglesia, sino como meras y pasivas mujeres consagradas a Cristo, al que ofrecen su virginidad, entendiendo este ofrecimiento como el mayor mérito de su sexo. Por ese motivo se asocian a Santa Catalina de Alejandría, aquí planteada como virgen predilecta de Cristo y no como la patrona de filósofos y estudiantes en que se convirtió durante la Edad Media en virtud de sus disputas dialécticas con los sabios alejandrinos. Es llamativa en este sentido la figuración de Santa Teresa, cuyas manos abiertas carecen del libro y la pluma que, en atención a su privilegiadas e inspiradas dotes literarias, ya se habían consolidado como su atributos iconográficos –recuérdese al respecto la prácticamente coetánea *Santa Teresa de Jesús* (1625) de Gregorio Fernández para el Carmen Calzado de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de Escultura–. Esta forma de entender la espiritualidad de ambas, reveladora del concepto de la mujer mantenido por la sociedad del Antiguo Régimen y sancionado por las estructuras eclesiales del momento, resulta del todo evidente al contraponer el registro de las castas “esposas de Cristo” que ocupan con el de las pecadoras arrepentidas que se retiran al desierto y hacen penitencia para enmendar su disoluta e inmoral trayectoria vital. Prostitutas fueron las tres santas penitentes efigiadas y ha sido por tanto su pecado el de la lujuria; es el oficio que se asigna a las santas María Egipciaca y Tais y el que se atribuye a la pecadora que ungió con perfume al

Señor en casa de Simón el Fariseo, la misma que la tradición cristiana occidental acabó identificando con la Magdalena. (HISTORIA DE LAS MUJERES). El claustro queda señalado como el más acertado medio para proteger la honestidad –la mayor virtud femenina– y evitar los peligros de la inmoralidad, cuya reparación sólo sería posible con el amargo ejercicio de la penitencia, que en estas pinturas se despliega plásticamente con la figuración del enflaquecimiento físico, la vestidura harapienta, la soledad de las agrestes grutas y el consuetudinario “ajuar” penitencial de cruces, cráneos y disciplinas.

La importancia de la penitencia testimoniada con la presencia de estas meretrices arrepentidas, refutando la salvación por la fe que defendía la Reforma luterana, es un argumento recurrente de la espiritualidad contrarreformista y forma parte del discurso emanado de Trento que ofrece esta Iglesia celestial pictórica a través del ejemplo de los santos, cuya veneración es el primer y más evidente mensaje que se lanza al pueblo devoto. La Eucaristía, como dogma negado por el protestantismo y devoción inalienable de la espiritualidad de la Contrarreforma, se hace presente igualmente no sólo como atributo de Santa Clara –cuya dimensión como santa eucarística ya hemos señalado–, sino también en la figuración de Santa María Egipciaca, representada recibiendo devotamente la comunión de manos de San Zósimo, tal y como la describe su hagiografía, en la que hay presentes varios simbolismos sacramentales⁸⁰⁰. Y también es evidente la exaltación de las órdenes religiosas –por otra parte activas militantes en la ofensiva contrarreformista– y del monaquismo, acérrimamente rechazado por Lutero, y que en la bóveda que nos ocupa se manifiesta a través de los ejemplos de vida contemplativa de los santos Benito, Antonio Abad y Bernardo, de las vírgenes de Cristo y de las penitentes en su retiro anacoreta. Una exaltación que se completa en la bóveda de la nave del Evangelio con las figuraciones de San Antonio de Padua, San Juan Bautista y San Nicolás de Tolentino, y que estudiaremos más adelante. Esta afirmación trentina del monacato no puede estar más en sintonía con las mentalidades colectivas de la España Moderna –antes y después de Trento, aunque aún más después del concilio–, en las fue muy minoritario el impacto del erasmista “*monachatus non est pietas*”⁸⁰¹.

⁸⁰⁰ Como los tres panes que le sirvieron de alimento durante sesenta años de penitencia en el desierto. Véase Réau (1996): tom. 2, vol. 4, 334.

⁸⁰¹ Véase al respecto Teófanis Egido (1994): 556.



Angelo Nardi, *Santa Clara de Asís*, ca. 1634.
Jaén, monasterio de la Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.



Atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra, *Santa Clara de Asís*, siglo XVII.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia.es/cultura).

Formando parte del retablo mayor de la **iglesia del monasterio de las Bernardas de Jaén** se encuentra otra *Santa Clara de Asís*, debida como todo el conjunto pictórico a Angelo Nardi, quien firma el lienzo de la *Asunción* en 1634. Se trata de una figuración ejemplar de la dimensión eucarística que asume la figuración de Santa Clara, completamente enajenada de la milagrosa huida de los sarracenos, en la Contrarreforma; lo que es especialmente evidente en este retablo de destacado simbolismo sacramental al que haremos referencia en su momento. De medio perfil, la figura monumental de la santa se recorta sobre un fondo partido por la mitad; a la izquierda, el fuste de una columna clásica; a la derecha, un paisaje crepuscular –de reminiscencias bassanescas en la luz– con celaje gris y la copa de un gran árbol que cubren una pequeña ermita planteada como un edículo clásico a la que se dirigen dos monjes. Santa Clara inclina ligeramente la cabeza hacia la custodia que porta con la derecha, mientras que se lleva en señal de devoción la mano libre hacia el pecho.

El **Museo de Jaén** exhibe un interesante lienzo, considerado de Pedro Atanasio Bocanegra, que muestra a *Santa Clara de Asís*. La pieza procede de la Desamortización, al igual que una *Santa Rosa de Viterbo* –erróneamente identificada como *Santa Rosa de Lima*– a la que haremos referencia en su momento; ya en los primeros inventarios del primitivo Museo de Pinturas jienense aparecen señaladas ambas piezas como obras de Bocanegra⁸⁰², atribución que Galera Andreu desestimó⁸⁰³ por el planteamiento de la figura “*un tanto atlética e hinchada en sus ropajes*” y de su escorzo para asignar la hipótesis de que se tratara de una obra de Ambrosio de Valois, artista también de formación granadina. Sea o no obra de Bocanegra –con cuyas narices afiladas no concuerda la de nuestra santa– En cualquier caso es una obra que se nutre de lo granadino, incluso en un detalle como la perspectiva que asume la custodia en las manos de la santa, similar a la que vemos en su *Santa Clara de Asís* y *San Luis de Tolosa* para el Santo Ángel de Granada –análoga por otro lado al planteamiento del ostensorio eucarístico ante el que reza la *Santa Bárbara* de Valois en San Andrés de Jaén–. De desarrollo muy vertical, observamos la monumental figura en una ambientación exterior, con un árbol cerrando la composición por la izquierda y un paisaje a la derecha bajo un celaje grisáceo y vespertino que sobre la santa se convierte en un dorado rompimiento de gloria que reclama su atención. De hecho, el estatismo de la figura queda roto por este giro de su cabeza –de extática expresión– vuelta hacia arriba, generando un escorzo que el

⁸⁰² Cazabán (1914): 67.

⁸⁰³ Galera Andreu (2014): 182.

artista no termina de resolver con pleno éxito. Como hemos mencionado antes, sostiene en sus manos –mejor modeladas que el rostro– una custodia tipo sol con el Santísimo Sacramento, que reverentemente sujeta con “*un lienzo blanco, y muy limpio, que llamaban Dominical, para poner la Sagrada Euchâristía*”, prescrito para el uso de las mujeres según Interián “*en los mismos siglos en que estaba en uso el llevarse cada qual á su casa la Euchâristía*”⁸⁰⁴. En la paleta domina un cromatismo pardo que define tanto en el paisaje como el hábito de clarisa, haciendo que destaquen las carnaciones de rostro y manos y el dorado de la parte superior.

Nos hallamos sin duda ante una pieza que, junto a la mencionada *Santa Rosa de Viterbo*, integraba un ciclo pictórico destinado a algún cenobio de la orden franciscana que integraba la figuración del santoral de la orden, similar al existente en el claustro de San Francisco de Jaén pero que debemos descartar como origen de los lienzos que nos ocupa ya que las figuraciones hagiográficas en él existentes se desarrollaban en “*tarjas*”⁸⁰⁵.

Completando el conjunto de pinturas en las pechinas de la bóveda del crucero de la **Iglesia del convento de San Francisco de Linares** se sitúa una representación de ***Santa Clara de Asís***. *Madonna Clara* aparece efigiada de medio cuerpo, sosteniendo la custodia cuya base envuelve devotamente en un paño blanco y portando el báculo abacial. Su figura se recorta sobre un rompimiento de gloria en el que se aprecian cabezas de angelotes. Obra de calidad, en la línea de las otras figuraciones de las que ya nos hemos ocupado, en la que el autor demuestra su destreza en el plegado de los paños, y que tiene como referente compositivo la ya mencionada y difundida estampa de Philippe Galle (ca.1580-1620) de su serie de fundadoras de órdenes monásticas.

En la sacristía del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** se localiza un lienzo anónimo del siglo XVII que presenta el episodio del asedio de San Damiano con un mayor desarrollo narrativo que el habitual en la figuración de la santa. Vigorosa y juvenil, adoptando un convencionalismo plástico que como sabemos no concuerda con las narraciones que nos han llegado del suceso, Santa Clara centra la composición y dirige su mirada al espectador, efigiada con un naturalismo en el rostro que nos hace pensar en un “retrato a lo divino”.

⁸⁰⁴ Interián, pág. 416.

⁸⁰⁵ Torres (1683): 66.



Anónimo, *Santa Clara de Asís*, ca. 1730.
Linares, iglesia del convento de San Francisco.

La solidez y rotundidad de su presencia sugiere el recuerdo magistral de la *Madre Jerónima de la Fuente* de Diego Velázquez. Sobre los hombros y las manos, un paño rojo

sirve a Santa Clara para sostener reverencialmente el ostensorio con el Santísimo Sacramento. Como narran las hagiografías, a la vista de la santa con la custodia *“la valentía de que aquellos perros hacían gala tornóse repentinamente en pavoroso miedo y, asustados por la eficacia de la oración de aquella anciana religiosa, saltaron nuevamente y a toda prisa por encima de las tapias y huyeron de allí”*⁸⁰⁶. La santa encabeza la confiada procesión de las damas pobres de San Damiano, sugerida por las dos monjas con cirios encendidos que en segundo plano la siguen. Se dirigen hacia los sarracenos, que ya han apoyado sus escaleras sobre los muros de Asís para asaltar la ciudad, pero empiezan a caer de ellas del mismo modo que otros invasores huyen a caballo, pues la presencia del Santísimo Sacramento en las manos de Santa Clara provocó que *“la valentía de que aquellos perros hacían gala tornóse repentinamente en pavoroso miedo y, asustados por la eficacia de la oración de aquella anciana religiosa, saltaron nuevamente y a toda prisa por encima de las tapias y huyeron de allí”*⁸⁰⁷. Desde el punto de vista plástico la huida se resuelve con una convencional figuración de los cuartos traseros de los caballos que recuerda la práctica de los granadinos hermanos Cieza, autores de una escena similar dentro del conjunto pictórico mural de la iglesia de Santa Clara de Loja por José y Vicente.

Un sentido igualmente narrativo tiene la escena de ***Santa Clara de Asís poniendo en fuga a los sarracenos*** que existe en una de las pechinas del presbiterio de la **iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo**. Como ya hemos señalado anteriormente, forma parte del programa pictórico desarrollado de su propia mano por el clérigo Fernando Alonso Escudero de la Torre en 1680. Atrevesando un vano de medio punto que representa el cenobio de San Damiano vemos avanzar la comitiva de “damas pobres” que alumbrando con cirios siguen el cortejo sacramental que encabeza Santa Clara, figura majestuosa que empuña el báculo abacial y sostiene con firmeza un ostensorio eucarístico de grandes dimensiones. La presencia del Santísimo Sacramento pone en fuga con rapidez a los atacantes; dos de ellos yacen en el suelo derrotados –experimentando en ellos sin demasiada destreza el escorzo y el estudio anatómico nuestro clérigo pintor– mientras que otros dos, ataviado uno de ellos a la turca, huyen despavoridos con convencionales y expresivos ademanes de terror.

⁸⁰⁶ Vorágine (1982): 977.

⁸⁰⁷ Vorágine (1982): 977.



Anónimo, Santa Clara de Asís, siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.



Fernando Alonso Escudero de la Torre, *Santa Clara de Asís poniendo en fuga a los sarracenos*, 1680.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.

Pieza interesante desde el punto de vista iconográfico es un lienzo dieciochesco del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** que representa asociadas a ***Santa Águeda y Santa Clara***. Influido por la estética academicista en el aclarado de su colorido, se trata de una pieza discreta en la que ambas santas se recortan sobre un paisaje convencional, cubierto con unas nubes pobremente resueltas de las que desciende un haz de luz divina. El emparejamiento de la mártir Águeda y de la contemplativa Clara es totalmente ajeno a cualquier vicisitud hagiográfica o simbólica, y no puede sustentarse en el coro de santas vírgenes que según la tradición asistieron al tránsito de la santa de Asís, ni en la común entrega de su virginidad a Cristo. Responde en cambio a una tipología habitual en la pintura española, definida como *santos-apareados*, y que atinadamente Gallego identifica como “una variante del santo-estatua y como este son un resabio arcaizante que tiene su origen en los retablos de la Edad Media, en los cuales la devoción de los donantes a dos santos distintos obligaba al escultor o al pintor a ponerlos codo con codo en el nicho central, sin

que ninguna anécdota permitiera juntarlos. Eso hace que los santos-apareados se desconozcan muchas veces, como viajeros obligados a compartir un cuarto de hotel”⁸⁰⁸.



Anónimo, *Santa Águeda de Catania y Santa Clara de Asís*, siglo XVIII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.

⁸⁰⁸ Gallego (1996): 248.



Alexander Voet, *Santa Clara de Asís*, 1633.
(Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

La devoción a Santa Águeda –mártir del siglo III que entre otros tormentos sufrió la violenta amputación de sus pechos⁸⁰⁹ por negarse a la concupiscencia del cónsul Quintiliano y a la abjuración de su fe– estuvo bastante extendida, contando con un exponente relativamente cercano en la villa de Sorihuela del Guadalimar. La mártir, oriunda de Catania y considerada protectora de Sicilia, es representada como una joven doncella portando el atributo iconográfico de los pechos cortados sobre una bandeja. En cuanto a Santa Clara, responde a su planteamiento iconográfico consuetudinario, con la custodia y el báculo abacial, derivando en este caso de una estampa seiscentesca de Alexander Voet.

Tal y como hemos mencionado –y como hemos comprobado a través de las figuraciones conservadas–, la existencia claustral de Santa Clara limita en gran medida el desarrollo iconográfico de su vida al episodio del cerco de Asís, generador además de la imagen descriptiva e iconografía identificativa de la santa. No hemos localizado ninguna otra escena de la vida de la fundadora de las clarisas, más allá de una *Muerte de Santa Clara* que fue exhibida en la Exposición organizada en Alcalá la Real con el patrimonio artístico salvado de la destrucción en la Guerra Civil⁸¹⁰ y cuyo paradero actual nos es desconocido. Se trataba de una copia del conocido original de Bartolomé Esteban Murillo para el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla en 1646.

Tercera Orden Regular de San Francisco (T.O.R.)

Sor Juana de la Cruz, la “Santa” Juana de Cubas

Verdaderamente singular es la figura de Sor Juana de la Cruz (1481-1534), cuya fama de santidad –como testimonia la pintura que será objeto de nuestra atención– se extendió exitosamente a pesar de no llegar a ser siquiera beatificada; sólo en 2015, el papa Francisco reconocía sus virtudes heroicas, declarándola venerable⁸¹¹. Juana Vázquez nació en la villa toledana de Azaña –hoy Numancia de la Sagra–. Muy devota desde su infancia, su familia la

⁸⁰⁹ Reáu (1996): 32 recoge que es la cristianización de una divinidad pagana de la fecundidad, *Agathè Thea*, venerada en Sicilia, que tenía como atributos los pechos.

⁸¹⁰ Barberán (1961): 50.

⁸¹¹ Sobre sor Juana, véase Triviño (2004): 1251-1270; Gómez López (2004): 1223-

preparaba para el matrimonio, pero sus propósitos de entrar en religión –acrecentados después de una experiencia sobrenatural acaecida mientras rezaba ante una “*santa Beronica*”, que se transformó en el “*rostro natural de nuestro Señor Iesu Christo, tan viuo (a su parecer) como si estuiera en carne passible y mortal*”⁸¹²– la movieron a huir con quince años, vestida con la ropa de su primo, al beaterio de Santa María de la Cruz, en la cercana localidad de Cubas de la Sagra. Éste era un cenobio de terceras franciscanas seglares que había sido creado en el lugar tras la aparición de la Virgen a una pastora del lugar en 1449; centro devocional en la comarca al que la propia Juana, siendo niña, fue llevada para lograr la curación de una enfermedad.

Al poco tiempo, la devoción de Sor Juana se vió acompañada de celestiales revelaciones y del don de la predicación, que sus superiores vetaron por ser mujer; pero sus sermones comenzaron a congregar a los pájaros –como San Francisco en Bevagna– y acabó por obtener una especial licencia para realizarlos. Consolidada como activa y brillante predicadora, sus alocuciones atrajeron por igual al pueblo llano y a los privilegiados, entre ellos el cardenal Cisneros, que fue uno de sus más activos protectores. Sor Juana, abadesa de Santa María de la Cruz, accedió a convertir el beaterio en monasterio de terceras regulares, siguiendo las directrices reformadoras de Cisneros, y el cardenal le concedió a la comunidad el beneficio de la parroquia de la villa de Cubas. De esta forma sor Juana asumió la dignidad de párroco de la localidad; no es que administrara los sacramentos –función reservada a un capellán– pero sí que ejercía una autoridad jurisdiccional femenina, caso no muy frecuente en la época pero tampoco imposible, contando con el precedente de la dignidad mitrada de la abadesa de las Huelgas Reales de Burgos.

Rodeada de fama de santidad a pesar del descrédito en que cayó tras la muerte de Cisneros –y del que se recuperó gracias entre otros al respaldo del propio Carlos V, uno de sus más devotos seguidores– sor Juana fallece en 1534, dejando un libro, *El conhorto*, con 72 de sus sermones. En ellos realiza una ferviente defensa de la Inmaculada Concepción, señalándose a sor Juana como una referencia para la obra de otra singular apologeta concepcionista, sor María de Jesús de Ágreda. La madre Jerónima de la Fuente, célebre por haber sido retratada por el joven Velázquez antes de partir a fundar en las Filipinas, atribuyó a la Santa Juana la curación de sus enfermedades. Incluida en el *Flos sanctorum* de Villegas (1588), su principal hagiografía es la *Historia, vida y milagros, extasis y revelaciones de la*

⁸¹² Daza (1611): 27v.

bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico Padre san Francisco, de fray Antonio Daza (1610), preludio de un proceso de canonización que, iniciado en 1615, no llegó a buen puerto por las suspicacias que despertaron en Roma los escritos de sor Juana. No obstante, su fama de santidad se difundió con fuerza en el ámbito hispánico, como lo demuestra la trilogía de comedias sacras que sobre su vida escribió Tirso de Molina, titulada precisamente *La Santa Juana*, denominación que se convertiría en recurrente entre el pueblo para denominarla.

Resulta especialmente singular encontrar su efigie, en el conjunto de pinturas murales que ornan la sala capitular del antiguo monasterio de dominicas de Madre de Dios de las Cadenas de **Úbeda**, en el edificio más conocido como Palacio **Vázquez de Molina**; enclavada en la intimidad de la clausura monástica, la representación de la ***La visión de la madre Juana de la Cruz*** pudo pasar desapercibida a los censores eclesiásticos, pues no olvidemos que a pesar de su fama, su culto no llegó a ser reconocido oficialmente.

Ya hemos mencionado este espacio al tratar la escena del *Juicio Final* en él representada. El ciclo pictórico de sus muros lo integran un variado grupo de escenas e imágenes religiosas⁸¹³. En el testero norte se distribuyen un tríptico mutilado con santos dominicos y el *arcángel San Miguel*, la *Sagrada Parentela*, el mencionado *Juicio* y *San Cristóbal*. El testero oeste, además de varias figuras angélicas, presenta a los apóstoles *San Bartolomé* y *San Andrés*; mientras que el sur reúne la mayor cantidad de figuraciones, con *San Juan Evangelista*, *San Carlos Borromeo*, *Santo Tomás de Aquino*, *San Nicolás de Bari*, *San Jerónimo* y *San Antonio Abad* –ambos representados en la práctica de la penitencia– y las escenas de la *Anunciación* y *La visión de la madre Juana de la Cruz*, de identificación problemática hasta el momento pero que pensamos se resolvería con nuestra propuesta. Un repertorio iconográfico sin hilazón aparente y que parece responder a criterios didácticos, devocionales y apotropaicos⁸¹⁴; con San Cristóbal como garante de una muerte pacífica habiendo recibido los sacramentos.

Lo novedoso es la inclusión en este conjunto, heterogéneo pero con una común estética tardomanierista, de San Carlos Borromeo, que había sido canonizado en 1610, y de sor Juana de la Cruz, cuya fama de santidad se estaba reactivando en ese mismo año con la

⁸¹³ Almansa Moreno (2003): 45-81.

⁸¹⁴ Almansa Moreno (2003): 71 plantea que se trate de un discurso centrado en la lucha contra la herejía en diversos momentos de la Historia del Cristianismo.

publicación de la *Vida* de Daza. Por tanto, esa sería la fecha en torno a la que se realizarían estas pinturas del testero meridional, posterior a la de 1596 que aparece en la *Sagrada Parentela*.



Anónimo, *La visión de sor Juana de la Cruz*, ca. 1610.

Úbeda, Palacio Vázquez de Molina (antiguo monasterio de Madre de Dios de las Cadenas), primitiva sala capitular.

La *visión de sor Juana de la Cruz* se emplaza junto a la *Anunciación*, enmarcadas ambas por fingidas columnas de capitel jónico. Hay un claro paralelismo compositivo entre las dos escenas, al presentar a la Virgen y a la madre Juana recibiendo la visita de una criatura angélica, que en el caso de la santa de Cubas es su Ángel de la Guarda. Paralelismo que podría extenderse a una de las revelaciones de la “Santa” Juana, como es el mensaje recibido de la Virgen de *“que la alabemos con la oración del Ave Maria, rezándola por las cuentas de su sagrado Rosario”*⁸¹⁵.

El relato hagiográfico de Daza es el hilo argumental de la escena representada. Según éste,, sor Juana vivió numerosos prodigios sobrenaturales, estando su existencia *“tan llena de visiones, rebelaciones, extasis, y aparacimientos de angeles, y demonios”*⁸¹⁶ que se podría afirmar que la terciaria franciscana tenía verdadera intimidad con las criaturas celestiales, y en especial con su Ángel de la Guarda, *“con quien tratò, tan familiar y amigablemente, como vn amigo con otro”*⁸¹⁷.

En un escenario neutro, definido en gran medida por el resplandor luminoso de la aparición celestial, se recortan las dos figuras enfrentadas asumiendo la habitual diagonal de las escenas de visión. Sor Juana aparece arrodillada, vistiendo el hábito de terciaria franciscana y cruzando reverentemente las manos sobre el pecho, con un rosario de cuentas doradas rodeando el cuello y abrazando una cruz desnuda y lisa. La cruz es el símbolo parlante de la Santa Juana, en plena sintonía con la espiritualidad franciscana; su nombre en religión era Juana de la Cruz, y habría nacido un 3 de mayo, la misma fecha de su profesión y de su muerte; además, es un tema central de sus sermones. Por otro lado, la devoción del Santo Rosario, tan cara a la orden dominica, tuvo en la franciscana Juana una importante valedora; además de fomentar esta devoción, en su *Vida* se trata acerca de *“vnos Rosarios que el Angel de la Guarda subio al cielo, y truxo de alla con muchas bendiciones y virtudes que les concedio Christo nuestro Señor, para que la santa rezase por ellos, y los repartiese entre sus monjas y otra gente deuota porque todas gozasen de los bienes e indulgencias, que desde el cielo su diuina Magestad la embiaua manifestando con esto lo mucho que le agrada la deuocion del santo Rosario de su santissima madre, y que quiere la alabemos con la oracion del Ave Maria, rezandola por las cuentas de su sagrado Rosario”*⁸¹⁸. Sor Juana se

⁸¹⁵ Daza (1611): 5.

⁸¹⁶ Daza (1611): 12.

⁸¹⁷ Daza(1611): 43 r.

⁸¹⁸ Daza (1611): 5.

caracteriza por un rostro agraciado, de dulce mirada y sensuales labios, subrayando su femineidad; no sabemos si al respecto podría haber influido la leyenda que aseguraba que fue en el vientre de su madre cuando Juana, concebida como varón, pasó a asumir el sexo femenino.

El Ángel de la Guarda parte de modelos flamencos –como los de Sadeler–, suministrados por la estampa, pero adaptados al relato de Daza. Según narraba la madre, su Ángel protector coronaba su cabeza con *“vna corona y diadema preciossima, sembrada de ricas piedras, y en la frente la señal de la Cruz, y alrededor della esta letra: Confiteantur omnes Angeli, quoniam Christus est Rex Angelorum. Y asi mismo dezia la santa Virgen, que traia en los pechos sobre la Vestidura bordada esta letra: Spiritus sancti gratia illuminet sensus et corda nostra, y en la manga del braço derecho de piedras preciosas la señal de la santa cruz, con el siguiente letrado Ecce Crucem Domini, fugite partes adverse; y en la manga del braço siniestro trae la misma diuisa de la Cruz, con los clauos, y las demas insignias de la sagrada Passion, y esta letra: Dulce lignum dulces clauos, y en los pies, de piedras preciosas sobrescrito este mote: Quam pulchri sunt gressus tui, y en las rodillas otro, que dize: In nomine Iesu omne genuflectatur: y en las manos suele traer el santo Angel vn muy hermoso pendon, con todas las insignias de la Passion”*⁸¹⁹. Una descripción que el anónimo artista que realizó la pintura transcribe con fidelidad, incluyendo recamados en las vestiduras y pendón del ángel los textos mencionados, lo que demuestra un directo conocimiento de las fuentes hagiográficas de la “Santa” Juana.

En un contexto dominico como éste la presencia de nuestra terciaria franciscana se fundaría en su especial devoción por el Santo Rosario, incluyendo a su Ángel de la Guarda que, como señalábamos, se encargaba de subir al cielo los rosarios para ser allí bendecidos. A ésta añadiríamos su piedad pasionista, evidente en la cruz que abraza y en los textos bordados en las vestiduras del ángel. En cuanto a su autoría, ya hemos señalado que Juan Esteban de Medina es, en las primeras décadas del siglo XVII, el más acreditado pintor presente en Úbeda, con experiencia además en la pintura mural como se observa en la capilla de los Sanmartines de la iglesia de San Pablo, pero que tanto la ausencia de documentación como lo limitado de su obra impide realizar una asignación certera.

⁸¹⁹ Daza (1611): 45.

Tercera Orden Seglar de San Francisco Seglar (O.F.S.)

Santa Isabel de Hungría

Hija del rey Andrés II de Hungría, nacida en 1207, la princesa Isabel había sido destinada a un matrimonio de su rango con Luis, heredero del margraviado de Turingia-Hesse por lo que ambos fueron criados juntos en el castillo de Wartburg y acabaron casándose en 1221, cuando ella tenía catorce años de edad. Sin embargo, las inquietudes espirituales de Isabel, presentes desde la niñez en la que *“o desdeñaba los entretenimientos infantiles, o los utilizaba como medio para servir al Señor”*⁸²⁰ fueron encauzadas por su confesor hacia los ideales de pobreza y servicio a los demás de San Francisco de Asís. Como señala la *Leyenda dorada*, *“Isabel deseaba con toda su alma llegar a una situación de pobreza absoluta que le permitiera imitar a Cristo pobre y comparecer ante el mundo totalmente desposeída de la más mínima propiedad”*⁸²¹. De esta forma, la margravesa Isabel consagró su vida a la atención directa de pobres y enfermos, especialmente de aquellos que padecían las enfermedades más desprestigiadas socialmente como la lepra o la tiña, lo que no dejó de causar tanto la admiración como el escándalo en la corte del margrave. “Su afán por humillarse era tan auténtico y sincero que, no sólo no tenía a menos ejecutar por amor a Dios los oficios más viles y abyectos, sino que los realizaba con extraordinaria devoción”⁸²².

Cuando enviudó en 1227, con veinte años de edad, rechazó vehementemente los deseos de su tío el obispo de Bamberg de que volviera a casarse, y se retiró a Marburgo, donde tomó el hábito de la Orden Tercera de San Francisco y prosiguió tanto con su labor caritativa –fundado y asistiendo un hospital– como con sus prácticas devotas basadas en la austeridad y el sacrificio, bajo la dirección espiritual del maestro Conrado. Como señalan las hagiografías, *“Su nueva situación le permitió practicar en adelante la continencia perfecta y cosechar al setenta por uno los frutos espirituales derivados de la observancia de los diez*

⁸²⁰ Vorágine (1987): 730.

⁸²¹ Vorágine (1987): 734.

⁸²² Vorágine (1987): 732.

*mandamientos y de la realización de las siete obras de misericordia*⁸²³. Cuatro años después, en 1231, fallecía. Su sepultura en Marburgo se convertiría en poco tiempo en meta de frecuentes peregrinaciones en el Medievo, extendiéndose su fama de milagrosa.

Con celeridad, Isabel de Hungría se convirtió en el arquetipo de la caridad en toda la Europa cristiana, muy en sintonía con el prototipo de entrega que las coordinadas sociales y religiosas del Medievo ofrecían a la mujer. En efecto, a lo largo del periodo se establecería una estrecha relación entre la experiencia espiritual y religiosa de la mujer y la práctica de la asistencia al necesitado, generalmente el enfermo, en la línea de las expectativas que se ofrecían al sexo femenino, fundadas no solo en la valoración de sus cualidades como ser más afectivo que racional y por tanto predispuesto al cuidado de los pacientes, sino en la creencia de que su asociación con el pecado la hacía inmune a la enfermedad. Así, en Alemania se recomendaba que fueran mujeres las encargadas de atender a pobres o portadores de dolencias endémicas⁸²⁴. En el caso de Isabel, su modélica entrega a los enfermos y necesitados se avaloraba por el hecho de pertenecer a un estamento social que le habría deparado una existencia completamente distinta; así, *“Con su ejemplar conducta ennoblecó aún más a la nobilísima stirpe a la que pertenecía”*⁸²⁵. En este sentido, Santa Isabel de Hungría responde plenamente a un tipo de santidad que si bien no es exclusivo del franciscanismo sí que está muy presente en él, como es el del noble o príncipe que abandona sus riquezas y posición por ofrecerse a Cristo Crucificado y pobre –San Luis de Tolosa, San Luis Rey de Francia o Santa Isabel de Portugal–.

La iconografía de Santa Isabel de Hungría es sistematizada por Interián, quien señala: *“Quanto á sus Imágenes, no hay para que pasémos de ellas mucho cuidado, por afirmar constantemente los Escritores de la Orden de San Francisco, que muerto su marido, vistió el Hábito de las penitentes de la Orden Tercera, que es de color [452] pardo, y tira á negro. Por lo que, si se la pinta con este Hábito, y ademas con velo en la cabeza, no trabajará en vano el Pintor sensato, y erudito”*⁸²⁶. Al sayo de tercera se añade de forma habitual la corona principesca en la cabeza, recordando la calidad de su linaje, tal y como la vemos en uno de los lienzos más célebres que la representan, la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*

⁸²³ Vorágine (1987): 734.

⁸²⁴ Núñez Rodríguez, Manuel. Casa, calle, convento. Págs. 221-222.

⁸²⁵ Vorágine (1987): 730.

⁸²⁶ Interián de Ayala (1782): 475.

de Bartolomé Esteban Murillo (1672) en la iglesia del hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Precisamente en estas últimas décadas del Seiscientos –a la que pertenecen las dos obras que estudiaremos con la iconografía de la santa– la imagen de la princesa, que al enviudar vistió el hábito franciscano, no podía dejar de recordar la estampa de doña Mariana de Austria, la viuda de Felipe IV que, actuando como regente ante la incapacidad de Carlos II, reinaba desde el Alcázar de Madrid vistiendo la austera indumentaria de viuda, tan cercana a las tocas monjiles. También forma parte de la iconografía de Santa Isabel –a la que se incorpora en el siglo XIV⁸²⁷– el milagro de las rosas, análogo al de San Diego de Alcalá y al de Santa Isabel de Portugal: los panes que había sustraído de la despensa palaciega para entregarlos a los pobres se convierten en rosas evitando así la amonestación de su marido. Vestida de terciaria, con las rosas en el regazo y emparejada con Santa Clara la representa Giovanni de Paolo (ca. 1445, colección particular); la misma asociación con la fundadora de las clarisas realiza Simone Martini en la capilla de San Martín de la Basílica Inferior de Asís (1320-1325), en la que en cambio la indumentaria de Santa Isabel es completamente principesca.

La iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo, puesta bajo su advocación, reúne dos interesantes obras que la representan, con la particularidad de prescindir ambas del recurrente atributo de las rosas en el regazo. Terminada su construcción en 1646, a partir de ese momento se llevaría a cabo la ornamentación del templo pero con bastante lentitud, ya que en 1681 el licenciado Fernando Alonso Escudero de la Torre *“puso en execucion el que se acabase de reedificar la iglesia nueva de que este Convento usa porque la que antes tenia era mui pequeña”*⁸²⁸. A este momento debe corresponder la factura de su retablo mayor, obra barroca de una sola calle en cuyo ático se encuentra un lienzo que representa a **Santa Isabel de Hungría**. De carácter triunfal y apoteósico, presenta a la tercera franciscana en un rompimiento de gloria, como raptada en un momento de éxtasis; al respecto, las hagiografías señalan que la santa *“se entregaba asiduamente a la contemplación, en cuyo ejercicio, por especial gracia de Dios (...) tenía frecuentemente visiones celestiales”*, aunque la expresión que presenta es totalmente serena y ajena a cualquier apasionamiento extático.

⁸²⁷ Reáu (1996): 123.

⁸²⁸ Cita en Ulierte Vázquez (1986): 137.



Anónimo granadino, *Santa Isabel de Hungría*, ca. 1680.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.

La santa aparece envuelta en una luz dorada y arrodillada sobre una peana de nubes que se prolongan rodeando a la figura, en la que se aprecian rubicundos angelotes y serafines de impronta canesca. Santa Isabel porta un cetro en la mano derecha y se lleva al pecho la izquierda mientras eleva su mirada al cielo; viste el hábito de franciscana y se toca con corona principesca. Pensamos que se trata de una obra granadina, como lo denotan la estética de la pieza, con una especial filiación canesca en los ángeles, y la imprimación rojiza

del lienzo. Pensamos que no es desacartable que esté en la órbita de Juan de Sevilla (1643-1695), el más directo continuador de los estilemas de Cano tras su muerte.



Fernando Alonso Escudero de la Torre, *Santa Isabel de Hungría*, 1680.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.

En el mismo templo, completando el programa de las pechinas de la bóveda del crucero, encontramos otra representación de ***Santa Isabel de Hungría***. Ya hemos visto como en 1680 el presbítero Fernando Alonso Escudero de la Torre⁸²⁹ (1626-1703) había promovido la reedificación de la iglesia “por que la que antes tenía era muí pequeña, yncomoda para la celebridad de las fiestas y Oficios divinos que afuerza de su cuidado espensas y trabajo puso todo el cuerpo de dicha iglesia con diferentes pinturas primorosas de su mano en que tubo mucho gasto”⁸³⁰. El licenciado Escudero plantea a la santa practicando la caridad, participando del prototipo de santo limosnero tan caro a la piedad barroca, interesada en refrendar la necesidad de las obras para obtener la salvación. Santa Isabel, vistiendo el hábito franciscano y tocada con corona, sujeta una bolsa de la que saca las monedas que

⁸²⁹ Sobre Escudero de la Torre, imprescindible en el Villacarrillo de la época barroca, véase Rubiales García del Valle (2004): 213-219.

reparte a tres menestrosos; uno de ellos un niño arrodillado y los otros dos una anciana y un andrajoso tullido. En segundo plano vemos a un personaje con vestimenta clerical que mira a los espectadores y que se sustrae, a pesar de las limitaciones técnicas del clérigo pintor, a las fisonomías estereotipadas que presentan el resto de personajes. Muy probablemente se trata del licenciado Escudero, que se autorretrata aquí dando testimonio de su obra, fechada en la parte inferior de la composición. La escena queda ambientada en un ambiente palaciego, solemnizado por un cortinaje encarnado que envuelve una columna y por una balaustrada abierta al horizonte.

San Luis rey de Francia

Ya se ha señalado la especial vinculación de la monarquía y la nobleza con la orden franciscana; relación paradójica en tanto en cuanto los ideales de pobreza y humildad que incardinaban la espiritualidad seráfica no pueden estar más en las antípodas de las jerarquías y ambiciones humanas. Sin embargo, y quizá precisamente por ese motivo, tanto la corona como los estamentos nobiliarios se mostraron dadivosos con los frailes menores, y recurrieron de forma habitual a ellos para orientar sus prácticas religiosas y muy especialmente los ritos relacionados con la muerte, igualadora implacable de todos los vivos. Por otro lado y más allá de los recursos materiales que de estas relaciones se obtenían, la orden franciscana lograba una impagable propaganda con la predilección de su espiritualidad por parte de los linajes poderosos.

El compromiso de algunos de estos jerarcas y poderosos les llevó a su ingreso en la orden y a una vida ejemplar que les condujo a los altares. Así sucede en el siglo XIII con los príncipes Luis de Anjou –San Luis de Tolosa– o Inés de Bohemia, que llegan a profesar; como hemos visto con Santa Isabel de Hungría, y con su homónima la reina de Portugal, también canonizada, que ingresan en la Orden Tercera, o con el caso que ahora nos ocupa, Luis IX de Francia, también tercero franciscano. Su devoción será asumida y promovida por la orden franciscana, sumándolos a otros santos reyes y nobles, como Santa Úrsula de Colonia, San Carlomagno, San Lepoldo de Austria o San Wenceslao de Bohemia, que a pesar de carecer

de vínculo alguno con el franciscanismo serán promovidos por la orden como patronos de varias de sus provincias en Europa⁸³¹.

Nacido en Poissy en 1214, el monarca francés y terciario franciscano Luis IX es uno de los ejemplos más significativos del interés de las dinastías reinantes en Europa por legitimar su soberanía de derecho divino con un antecesor en los altares. El caso de San Luis es especialmente interesante desde la óptica hispana, ya que si bien estaba genealógicamente vinculado con la Corona española al ser hijo de la infanta Blanca de Castilla y por tanto nieto de Alfonso VIII y primo hermano de Fernando III el Santo, no dejaba de ser el santo dinástico de la casa reinante francesa, la gran rival de la española en los siglos XVI y XVII y además había alcanzado los altares varios siglos antes que su pariente y contemporáneo San Fernando.

Hijo y heredero en el trono francés de Luis VIII el León, ocupó el trono francés desde 1226, manteniéndose su madre Blanca de Castilla como regente hasta 1234. La infanta castellana fue la responsable de su formación religiosa; no en vano, se le atribuye esta admonición recurrente para el joven príncipe: *“Hijo mío queridísimo, prefiero verte muerto a que ofendas al Señor con pecado mortal alguno”*⁸³². Luis se aficionaría de tal manera a las prácticas de penitencia, devoción y ascetismo –recogidas por el cronista Joinville– que pasaría la Historia como modelo de piedad, asegurándole una temprana canonización en 1297 y haciendo afirmar siglos más tarde al mismísimo Voltaire que *“No es posible que ningún hombre haya llevado más lejos la virtud”*.

*“Custodio, y custodio riguroso de la ley divina fue este santo, como lo demuestran sus obras, y custodio solícito también del buen comportamiento de sus ejércitos en sus desplazamientos por tierra y mar, e incluso durante las batallas”*⁸³³; al rey Luis se le presentará de forma reiterada como paradigma de caridad con los necesitados, severidad con los blasfemos y celo en la justicia. El compromiso espiritual del rey, en el que además fue decisiva su relación con los franciscanos fray Elías y San Buenaventura, le empujaría a la creación de monasterios y a dirigir las dos últimas cruzadas. *“Conservò toda su vida la gracia del Bautismo y entre los cuidados del gobierno, y las distracciones y exemplos de la Corte mantuvo su espíritu puro de todo afecto terreno, dirigiendo siempre sus acciones à la mayor*

⁸³¹ Castillo Utrilla (1992): 25

⁸³² Vorágine (1987): 926.

⁸³³ Vorágine (1987): 925.

*gloria de Dios. Este deseo de agradarle le hizo resolver a la, heroyca, y gloriosa acción de conquistar la Tierra Santa*⁸³⁴. Entre 1248 y 1254 dirige la Séptima Cruzada, en la que llega a tomar la ciudad egipcia de Damietta, siendo posteriormente hecho prisionero por los musulmanes; tras su liberación ingresará en la Orden Tercera de San Francisco. La Octava Cruzada, en 1270, lo lleva a Túnez, en cuyo asedio muere a causa de la disentería. Su protagonismo en ambas expediciones revela una espiritualidad centrada en la Pasión, en la línea del franciscanismo, que le empuja a intentar la recuperación de los Santos Lugares; un ideal ajeno por otro lado a las expectativas económicas que –ya muy desgastado su originario objetivo– despertaban las cruzadas en época de San Luis. Esa misma devoción pasionista es la que le mueve a conseguir por un elevadísimo precio varias reliquias de la Pasión de Cristo, entre ellas la corona de espinas, para cuyo culto levanta en París la Sainte Chapelle, obra maestra de la arquitectura gótica.

La iconografía de San Luis de Francia se centrará en su ascética espiritualidad franciscana, despojándolo de sus atributos regios –a excepción de la corona que sirve para identificarlo– y presentándolo con la sencilla vestimenta seráfica⁸³⁵. Una costumbre que será reprobada por Interián: “no me parece bien el que le pinten con vestidos usados, viejos, y casi rotos. Pues el Rey S. Luis fué tal, [359] que así como nada perdió por sus costumbres de su santidad, tampoco perdió nada de su magestad”⁸³⁶. Un ejemplo significativo de esta iconografía es la dieciochesca imagen San Luis de Francia en la Catedral de Málaga, atribuida a Fernando Ortíz: la regia capa de armiño lo reviste por encima de su sencilla indumentaria de tercero franciscano seglar, mientras que el santo, adaptado a la espiritualidad contrarreformista, contempla absorto y contrito un Crucifijo hoy desaparecido.

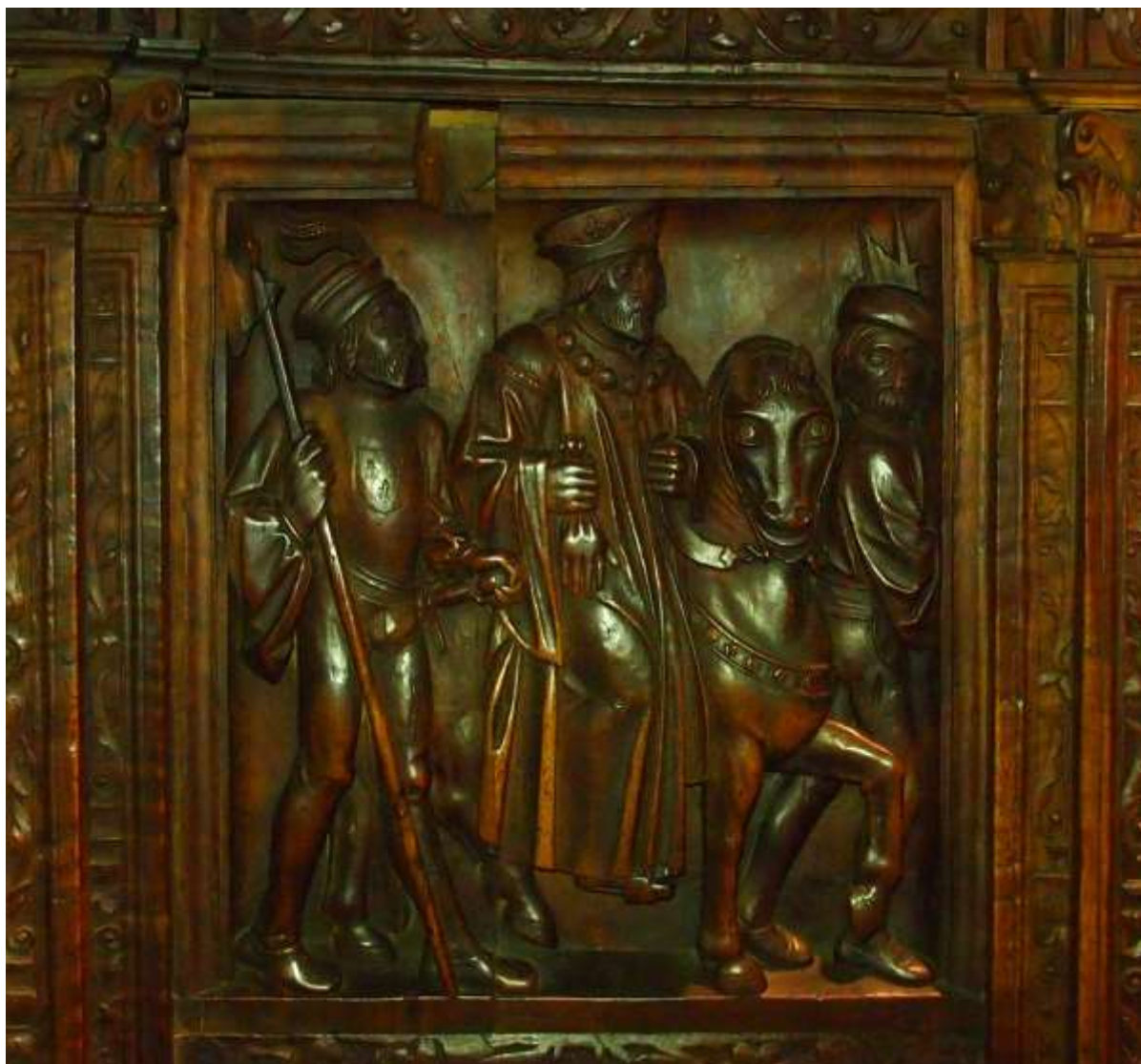
Al respecto, las dos muestras de la iconografía de San Luis que hemos localizado en Jaén no son de origen franciscano, sino que obedecen a un contexto de afirmación estamental, por lo que el carácter seráfico es inapreciable frente a la apología de la identidad nobiliaria. Hemos de suponer que no obstate San Luis sería una devoción significativa en los conventos de la orden, como el de San Francisco de Linares, donde “*en cuyo honor se celebraba todos los años una fiesta solemne*”⁸³⁷.

⁸³⁴ Puig (1744): 5.

⁸³⁵ Castillo y Utrilla (1992): 29.

⁸³⁶ Interián de Ayala (1782): 427

⁸³⁷ Sánchez Caballero (1993): s/n.; tomado de Federico Ramírez.



Círculo de Gutierre Gierero, *San Luis de Francia*, ca. 1528.
Jaén, Catedral, sillería de coro.

La primera de las obras que nos ocupa es el ***San Luis de Francia*** que figura en el Banco de los Caballeros de la sillería de coro de la **Catedral de Jaén**. Contratado en 1527 con Jerónimo Quijano, esta pieza que completaba la sillería catedralicia de Gutierre Gierero y Juan López de Velasco (1519-1522) respondía a la privilegiada reserva de asientos en el coro catedralicio del que gozaban los caballeros veinticuatro de la ciudad. La marcha de Quijano a Murcia provocará que sean Gierero y especialmente sus oficiales Fernando de Cáceres y Miguel Resinas los encargados de finalizar la obra⁸³⁸. Atendiendo al carácter nobiliario de sus ocupantes, el programa iconográfico escogido se funda en una selección de santos vinculados a la nobleza y a la caballería, a modo de sacros *exempla*: San Luis de Francia,

⁸³⁸ Domínguez Cubero (2012): 396.

Santiago, San Jorge, San Julián, San Pablo, San Martín, San Sebastián y San Hermenegildo – aún variado posteriormente– y complementados con sendos bustos clasicistas de *uomini famosi* en los atriles que tocan con la reja del coro⁸³⁹.

Como mencionábamos, nada de la humedad franciscana se hace presente en esta figuración de San Luis. El monarca aparece majestuosamente montado a caballo, recurriendo al aparato consagrado desde el *Marco Aurelio* capitolino y en sintonía con la recuperación de los modelos de la Antigüedad y de su semántica que promueve el Renacimiento. San Luis se toca con regia corona y lleva un collar del que pende la francesa flor de lis, con una indumentaria propia del siglo XVI. Sendos soldados con alabardas flanquean al rey santo; uno de ellos empuña una espada y presenta en su pecho un escudo con tres flores de lis.

Hasta 1890 formó parte de la colección del marqués de Lugros, en Alcalá la Real, el ***Retrato de Julián Romero con su santo patrono, San Luis de Francia***, que ingresó en el **Museo Nacional del Prado de Madrid** en 1926. Históricamente se ha considerado obra del propio cretense, aunque hoy se cataloga como obra de un anónimo seguidor de El Greco⁸⁴⁰ y se fecha entre 1612 y 1618. El caballero aparece arrodillado, las manos juntas en oración y con una reverente mirada hacia el objeto de su devoción, que desconocemos; revestido con la capa de caballero de la Orden de Santiago, por debajo de ésta asoman la empuñadura de su espada y la gorguera y puños de lechuguilla de su indumentaria. Detrás de él, en pie, San Luis acoge y presenta a su protegido en calidad de intercesor.

Para algunos autores no está clara la identificación del santo caballero con San Luis, aludiendo a que debería tratarse de San Julián, patrono del propio Romero y de su tierra natal de Cuenca, solar de su linaje materno, pero los atributos son inequívocos: nada tienen que ver los del santo prelado conquense con los que aquí vemos, ni con los de San Julian de Antioquía, decapitado con una espada, lo que provoca que se le incluya en la nómina de santos caballeros como veíamos en el Banco de los Caballeros catedralicio. Sí se corresponden en cambio con los del santo rey francés. Viste con armadura completa perteneciente al momento de factura del lienzo, incluyendo el casco que con penacho de plumas blancas está depositado en el suelo a la izquierda de la composición, junto a la

⁸³⁹ León Coloma (2012): 26.

⁸⁴⁰ Ruiz (2007): 261.

corona regia. Sobre sus hombros, capa azul ornada de flores de lis, indicativa de la casa real francesa. No obstante, está ausente cualquier referencia a la condición de terciario seglar franciscano del piadoso monarca.



Anónimo seguidor de El Greco, *Julián Romero y su santo patrono, San Luis de Francia*, ca. 1612-1618. Madrid, Museo Nacional del Prado (Fotografía: Museo Nacional del Prado).

A la derecha, una columna sobre pedestal, de estética clasicista, cierra el lienzo. En este pedestal se lee una inscripción que identifica al caballero efigiado: *“Julian Romero el d las Azañas NL. d Antequera Comor. en la Orn. de Sn Tiago Mte de Campo el mas famoso de los Egercitos de Ytalia y Flandes de cuios hechos Gloriosos estan llenas las Historias”*. Se trata de Julián Romero de Ibarrola (1518-1577), militar de ascendencia hidalga que además de maestro de campo y caballero santiaguista llegaría a ser miembro del Consejo de Guerra en Flandes. Mercenario en Inglaterra al servicio de Enrique VIII, pasó después a los tercios, luchando valerosamente en las campañas de Flandes e Italia y participando activamente en la victoria de San Quintín (1557). Fallecido en la ciudad italiana de Alessandria, donde fue sepultado, Romero fue objeto de la atención entre otros de Lope de Vega, que dedicó a su vida y hechos de guerra una comedia.

El error que presenta el texto con respecto al lugar de nacimiento del caballero –que no fue Antequera sino la villa conquense de Huélamo– obliga a pensar que se trata de un añadido bastante posterior destinado a mantener el recuerdo de Romero y sus hazañas. Al respecto, la misma equivocación con respecto a la ciudad natal del caballero se observa en la comedia de José de Cañizares (1768) titulada *Ponerse el hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*. Esa confusión, junto a la divergencia entre los nombres del caballero y de su santo protector, provocó grandes dudas con respecto a la identificación del retratado con Julián Romero, considerada improbable entre otros por Cossío, por lo que el lienzo se exhibía en el Prado como *Un santiaguista y San Luis, rey de Francia*⁸⁴¹.

Evidentemente se trata de una pintura de carácter votivo, destinada a un ámbito religioso; posiblemente fue un encargo de la hija del efigiado, Francisca Romero –cuyo marido era feligrés de Santo Tomé de Toledo– a un discípulo de El Greco con destino al monasterio de San Ildefonso y San Juan de Mata⁸⁴², de trinitarias descalzas, que ella fundó en Madrid en 1612; aunque la ruptura de relaciones entre la comunidad y la fundadora en 1622 podría ser la clave de que el lienzo no permaneciera en el cenobio sino en manos familiares. Posteriormente Francisca Romero patrocinaría en Toledo la fundación del

⁸⁴¹ Sánchez Cantón (1953): 291.

⁸⁴² Célebre por acoger la sepultura de Miguel de Cervantes y haber profesado en él sor Marcela de San Félix, poetisa “a lo divino” e hija de Lope de Vega.

convento de trinitarios descalzos⁸⁴³. Según Sánchez Cantón⁸⁴⁴, fue a través de los descendientes de una hermana de Julián Romero como llegaría hasta la colección alcalaína.

Santa Rosa de Viterbo

Joven terciaria franciscana (1235-1252) nacida en Viterbo “tan fragante Rosa, de milagros, y portentos”⁸⁴⁵ alcanzaría notable fama de taumaturga y caritativa. Desde niña, educada en el seno de una familia pobre pero muy piadosa, Rosa se distinguió en el ejercicio de la caridad y en el desarrollo de una activa espiritualidad que la empujó a predicar en las calles de Viterbo unos sermones que, en ocasiones, se interpretaron en clave política, provocando el exilio de su familia por orden de los partidarios del emperador Federico II; destierro breve no obstante que finalizó a la muerte del soberano. Se le atribuyen múltiples milagros, entre ellos levitar en sus sermones para que sus oyentes pudieran verla a pesar de su corta estatura; salir indemne de una hoguera en Vitorchiano, con la que se habría sometido al juicio de Dios para demostrar la veracidad de sus palabras, o el “milagro de las rosas” –común a otros santos franciscanos como Santa Isabel de Hungría, Santa Isabel de Portugal o San Diego de Alcalá– en el que, para evitar que se los sustrajeran, habría convertido unos panes que destinaba a los pobres en esas flores. Precisamente estos tres, y en especial el de las rosas –común a su nombre– son los más recurrentes en su definición iconográfica.

Deseaba la niña Rosa profesar en la orden franciscana, pero por su su corta edad hubo de contentarse con ingresar en la Tercera Orden Seglar. “De ocho años era Rosa quando padeció vna grave enfermedad; en que la visitò Maria Santissima dandola amorosos abrazos. Mandòla, que el dia siguiente en el templo de Santa Maria de Elpodio, vistiese el habito de la tercera Orden del Serafin Francisco”⁸⁴⁶. Sin embargo, Rosa no sólo vestiría el hábito franciscano –aún como terciaria–, sino que además asumió personalmente los votos de las clarisas, por lo que *de facto* se la considera como tal. De ahí se deriva la modalidad iconográfica que añade a su consuetudinario hábito el velo de monja, aunque la más común

⁸⁴³ <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com.es/2015/10/julian-romero-de-ibarrola-pintado-por.html>

⁸⁴⁴ Sánchez Cantón (1953): 291.

⁸⁴⁵ Álvarez (1706): 11.

⁸⁴⁶ Álvarez (1706): 7.

prescinde de éste y la presenta con corona de rosas ciñendo su cabeza y cabellera suelta. Precisamente este atributo de la corona de flores, propio de la iconografía de las santas vírgenes –como por ejemplo la *Santa Inés* del monasterio homónimo de Sevilla, de Pedro Millán (ca. 1500)– deriva del antiguo ritual litúrgico de la consagración de vírgenes⁸⁴⁷. Entre las más destacadas muestras de la iconografía de la santa se encuentra la *Aparición de la Virgen con el Niño a Santa Rosa de Viterbo*, de Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1670) en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, en la que viste el hábito sin velo y que se completa al fondo con una escena de uno de sus sermones.

Sólo dos años después de su muerte se iniciaron los trámites para su canonización, que quedaron interrumpidos por la muerte del papa Inocencio IV. En 1258, una serie de revelaciones condujeron a su sucesor, Alejandro IV, a desenterrar el cadáver de Rosa, que fue hallado incorrupto, y en consecuencia a retomar el proceso; no obstante, el reconocimiento de su santidad no llegaría hasta 1457 cuando Calixto III se propone incluirla en catálogo de los santos. En cuanto al cuerpo incorrupto de Santa Rosa, además de salvarse de la destrucción en un devastador incendio acaecido en 1357, presenta la particularidad de presentar agenesia o ausencia del esternón⁸⁴⁸.

Se localizan varios testimonios de la veneración a Santa Rosa de Viterbo en los cenobios seráficos de Jaén. Fue la titular del convento de franciscanos observantes de Arjonilla, fundado en 1680. En el convento de franciscanos terceros regulares de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real existía una capilla bajo su advocación, para la que en 1741 se hizo altar y retablo, con imagen del lucentino maestro Pino, aunque retocada por Juan de Arrabal⁸⁴⁹. En Alcaudete, la devoción a Santa Rosa –cuya “*imagen de talla muy perfecta*”⁸⁵⁰ se veneraba en la iglesia conventual de San Francisco– arraigó de tal forma que en 1681 se le dedicó un ermita en el término de la villa.

El **Museo de Jaén** conserva un lienzo que representa a ***Santa Rosa de Viterbo***, atribuido al granadino Pedro Atanasio Bocanegra ya en el inventario realizado en 1846 del primitivo Museo de Pinturas⁸⁵¹, aunque Galera Andreu la asigna a Ambrosio de Valois⁸⁵².

⁸⁴⁷ Chavero Blanco (1994): 78.

⁸⁴⁸ <http://www.elmundo.es/salud/1999/330/02291.html>

⁸⁴⁹ Ulierte Vázquez (1986): 198.

⁸⁵⁰ Torres (1677).

⁸⁵¹ Cazabán (1914): 67.

⁸⁵² Galera Andreu (2014): 182.

Erróneamente identificada como Santa Rosa de Lima –sin duda en atención a la corona de rosas que ciñe su cabeza, atributo iconográfico que comparte con la santa de Viterbo–, el hábito de franciscana clarisa que viste desmiente tal identificación y fundamenta que se trate de la tercera franciscana, que si bien no llegó a profesar como monja sí que sería representada como tal debido al elevado grado de compromiso de sus votos. No por casualidad el lienzo hace *pendant* con otro que representa a Santa Clara de Asís al que ya hemos hecho referencia. Descalza y sosteniendo un libro, la santa eleva su rostro juvenil –avejentado por la indumentaria monástica– hacia un ángel –con ciertos ecos de la plástica de Sebastián Martínez– que sobrevuela la escena y le entrega una rosa, que se suma a las que como señalábamos la coronan. Detrás de Santa Rosa se extienden un paisaje arbolado y un celaje vespertino. Comparten *Santa Clara* y *Santa Rosa* una acusada verticalidad, un colorido parduzco que acentúa las carnaciones sonrosadas de la piel y una pausable procedencia de un desamortizado cenobio franciscano.

La arquitectura de la célebre y maltratada capilla de los Benavides en el **convento de San Francisco de Baeza**, obra de Andrés de Vandelvira, ha recibido una notable atención historiográfica; sin embargo, es menor el caudal de información que manejamos sobre su programa escultórico e iconográfico, por otro lado especialmente mutilado y por ende difícil de reconstruir. En el se incluían, según testimonio de Ponz, “*en veinte y seis nichos alrededor de la Capilla otros tantos Santos de la Orden de San Francisco*”⁸⁵³. Se trata sin duda de las hornacinas alojadas en los intercolumnios de los ángulos de la capilla –veinticuatro en total, más cuatro ubicadas en el intradós del arco toral que la comunica con el resto del templo–. No sabemos si Ponz erró al contarlos o si sólo mencionó los que estaban ocupados; casi un siglo antes, el jesuita Torres describía que en “*los rincones de las quatro esquinas de los quatro arcos donde asienta esta maquina se uen entre cada esquina ocho nichos vaçios de estatura descompasada*”⁸⁵⁴ –de nuevo con un error en el cómputo, pues son seis, y no ocho–. Por tanto, la fecha de 1677 en la que Torres escribe es la datación *post quem* para la elaboración de este conjunto de esculturas –posterior a la ornamentación escultórica quinientista– de las que sólo nos resta, precisamente, la de ***Santa Rosa de Viterbo***.

⁸⁵³ Ponz (1791): 115.

⁸⁵⁴ Torres (1677): 130.



Atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra, *Santa Rosa de Viterbo*, finales siglo XVII.
Jaén, Museo de Jaén (Fotografía: www.juntadeandalucia.cultura.es).



Anónimo, *Santa Rosa de Viterbo*, siglo XVIII.
Baeza, iglesia del convento de San Francisco, capilla mayor.

Están documentadas⁸⁵⁵ varias intervenciones en la capilla –que ya presentaba daños estructurales en el siglo XVII– en 1727 y 1747, que bien podrían corresponderse con este añadido. Ubicada a gran altura, la imagen de la santa presenta una tonalidad rojiza y un modelado que nos hace pensar que está realizada en barro cocido; procedimiento más barato y rápido que la talla en piedra para completar un conjunto como éste, que sobrepasa la veintena de piezas y que además estaría especialmente protegido al ubicarse bajo una cubierta. Igualmente, la elección del barro en lugar de la piedra sería sintomática de la decadencia que la escultura pétrea acusaba en la comarca, pasado el esplendor del Quinientos que precisamente se manifiesta en la ornamentación escultórica del resto de esta capilla. Hoy a la intemperie, la imagen se encuentra muy mutilada por la climatología y la acción de las aves, de forma que ha perdido sus brazos y el objeto que en ellos sostendría –muy probablemente un Crucifijo dada la especial veneración que la santa sentía por la Pasión de Cristo–. Santa Rosa viste un hábito franciscano, anudado por cordón, pero su cabeza, de fisonomía juvenil, no la cubre toca alguna, sino que muestra sueltos sus cabellos. Una corona de rosas ciñe sus sienes y nos permite identificarla como la joven terciaria de Viterbo.

Santa Margarita de Cortona

Finalizando la nómina de santos de la Orden Tercera de Penitencia tenemos a la *“segunda Magdalena, y penitente Margarita”*⁸⁵⁶. Nacida en la ciudad umbra de Laviano en 1247, Margarita quedó huérfana de madre –su primera instructora en la piedad y las prácticas religiosas– en su niñez, casando su padre con una mujer que se mostró estricta y desapegada con la pequeña. En su juventud, Margarita, cuya belleza *“arrastraba tras de sí todos los corazones”*⁸⁵⁷ se enamora de Arsenio, un noble terrateniente de Montepulciano, con el que convivió y llegó a tener un hijo sin contraer matrimonio. Arsenio y Margarita llevaron una vida despreocupada y cómoda que, no obstante, la joven sentía en ocasiones la necesidad de reconducir con un sentido más cristiano –recordando la formación religiosa recibida de su madre– por lo que se dedicaba a la práctica de la caridad, intentando en vano

⁸⁵⁵ Rodríguez-Moñino Soriano (2000): 298.

⁸⁵⁶ San Antonio (5): 1729.

⁸⁵⁷ Wadding (1625-1654); citado por Mâle (2001): 457.

formalizar el matrimonio con su amante. Sin embargo, Arsenio fue asesinado por unos malhechores que asaltaron sus tierras, de lo que fue advertida Margarita por el perro de su compañero. Al encontrar el cadáver, Margarita decidió devolver las propiedades de Arsenio a su familia y vendió sus joyas para socorrer a los pobres, volviendo a la casa paterna con su hijo. Sin embargo, la negativa a acogerla de su madrastra la empujó a salir de allí y a dirigirse a Cortona, siguiendo la inspiración del Espíritu Santo. En esta ciudad recibió el auxilio de dos señoras nobles, que la ayudaron a cuidar de su hijo, y de los franciscanos, que la guiaron en la vida de recogimiento y penitencia que deseaba. Comenzó así una existencia entregada a la expiación, la peregrinación como asceta por los escenarios donde había vivido lujosamente y el aislamiento en lugares alejados; en la que no faltaron las experiencias extáticas, en total sintonía con la espiritualidad franciscana y su particular devoción por la Pasión de Cristo⁸⁵⁸. En 1277 ingresa como terciaria franciscana y funda un hospital en el que se atendía a enfermos pobres y a mujeres embarazadas sin recursos. Margarita falleció finalmente en olor de santidad en 1297. Su cuerpo se conservó incorrupto, y la ciudad de Cortona y su comunidad franciscana la veneraron como santa, reconociendo León X este culto en 1515 para la ciudad toscana. Sin embargo, su canonización no se produce hasta 1728 con un decreto de Benedicto XIII en el que, tal y como señala Mâle, se la definía como *“la misma imagen del arrepentimiento, fue otra santa Magdalena”*⁸⁵⁹. Previamente, Urbano VIII había aprobado la extensión de su culto a toda la orden franciscana en 1623, sin duda por el ejemplo modélico que Margarita representaba de la práctica –tan contrarreformista– de la penitencia. En 1624, un año después, Tirso de Molina dramatizaba su vida en la comedia *Quien no cae, no se levanta*, cuyo título y versos finales son elocuentes del valor otorgado al sacramento de la penitencia por parte de la espiritualidad trentina y de la ejemplaridad de la terciaria de Cortona al respecto : *“No desespere el caído / que aunque más pecados tenga / quien no cae no se levanta. / Margarita ejemplo sea”*⁸⁶⁰.

Su tardía canonización y la limitación inicial de su culto al área de Cortona explican la escasa difusión de su iconografía. Una pieza muy temprana es la tabla de altar a ella dedicada y en la que se la efigia rodeada de escenas de su vida, fechada hacia 1298 y localizada en el Museo Diocesano de Cortona. En las primeras décadas del siglo XIV, el

⁸⁵⁸ http://www.wikiwand.com/it/Margherita_da_Cortona

⁸⁵⁹ Mâle (2001): 456.

⁸⁶⁰ Hildner (2003): 70.

escultor sienés Gano di Fazio realizó su sepulcro, hoy en la basílica consagrada a Santa Margarita en la ciudad de Cortona. Con motivo de su canonización, dos escenas de su vida – el *Hallazgo del cadáver de Arsenio* y la *Extremaunción de Santa Margarita*– fueron representadas por Marco Benefial para la capilla Boccapaduli de la iglesia franciscana de Santa Maria in Aracoeli de Roma. Destaca igualmente un lienzo de Giovanni Lanfranco, el *Éxtasis de Santa Margarita de Cortona*, hacia 1623 –fecha en que se decreta la extensión de su culto a toda la orden franciscana– en el Palazzo Pitti de Florencia, pieza que responde plenamente a una de las coordenadas clave de la iconografía hagiográfica del Barroco como es la experiencia extática y sobrenatural; el mismo tema tiene una pintura de Giuseppe Maria Crespi (1701) en el Museo Diocesano de Cortona.

En época barroca, periodo de mayor desarrollo de su iconografía, ésta queda delineada tomando como referencia la práctica de la penitencia, es decir, con la presencia insoslayable de un Crucifijo, al que se añaden como elementos identificativos y singularizadores el hábito de franciscana terciaria y el perro que la advirtió del asesinato de Arsenio. Así sucedía con la imagen encargada por la Orden Tercera del convento de San Francisco de Martos en 1730, dos años después de su canonización, al escultor jienense Juan Caro, que conocemos por la documentación⁸⁶¹ *“estofada y dorada de estatura de vara y media de alto con las ynsinias que les corresponde, de un Santo Christo en la mano, y un perro y peana, segun la estampa de la imprenta”*, por tanto, dependiente como en otros tantos casos del modelo suministrado por una fuente grabada.

Las prácticas penitenciales con las que alcanza la santidad explican la presencia de **Santa Margarita de Cortona** en la sillería del coro de la **Catedral de Jaén** en el grupo de modélicas anacoretas y penitentes –junto a Santa Rosalía de Palermo, a Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca, de devoción más antigua– evidentemente escogidas por el protagonismo que la espiritualidad contrarreformista concede a la penitencia, y que potenció la secular devoción a la Magdalena y Santa María Egipciaca. Más recientes son la incorporación de Santa Rosalía de Palermo al Martiriologo Romano (1630) y la mencionada subida a los altares de la Iglesia universal de Santa Margarita, casi una década anterior a las labores de ampliación de la mencionada sillería para adaptarla al nuevo espacio coral finalizado en 1736 por José Gallego y Oviedo del Portal. Los encargados de estas intervenciones de talla, bajo la dirección del arquitecto salmantino, fueron Juan Fernández y

⁸⁶¹ Ruiz Calvente (2003): 947.

Miguel Arias, a quienes debe asignarse esta pieza. Emplazada en una ambientación salvaje definida por los árboles y el fondo rocoso –y que puede hacer referencia tanto a los parajes en los que practicaba la expiación como al bosque en el que encontró el cadáver de su amante– la santa aparece estática en el centro de la tabla, con expresión reflexiva y doliente, vestida con hábito terciario, cordón franciscano y toca de viuda, con las manos cruzadas sobre el pecho en elocuente acto de contrición y abrazando una cruz que hoy vemos mutilada⁸⁶². A su derecha, el perro que le advirtió del asesinato de su amante.



Juan Fernández y Miguel Arias, *Santa Margarita de Cortona*, ca. 1736.
Jaén, Catedral, coro (Fotografía: Miguel Ángel León Coloma).

⁸⁶² Domínguez Cubero (2012): 395.

Otros santos franciscanos documentados

Resulta evidente que las destrucciones y expolios causados fundamentalmente la Desamortización de 1836 y las Guerras de la Independencia y Civil en el patrimonio histórico religioso de la actual provincia de Jaén han menguado considerablemente la cantidad de obras presentadas en las páginas anteriores. Lo mismo cabe decir de la nómina de santos de la orden franciscana que recibieron culto en los cenobios de la orden y de los que tenemos noticias aunque no quedara vestigio alguno de sus imágenes. Para completar por tanto el panorama de la iconografía hagiográfica franciscana en el Alto Guadalquivir pasamos a reseñar los casos más representativos que hemos localizado.

De nombre Berardo, Otón, Pedro, Acursio y Adytuo, los denominados **Santos Mártires de Marruecos** fueron los primeros mártires de la orden franciscana. Originarios de Italia, fueron enviados a tierras mahometanas para difundir la fe cristiana y alcanzar el martirio si fuera preciso. Introducidos en la Sevilla islámica, las autoridades los detuvieron y deportaron a Marrakesh, donde continúan con su misión, siendo nuevamente detenidos y degollados en 1220. El martirio de estos cinco frailes fue considerado todo un timbre de gloria para los franciscanos, y el traslado y veneración pública de sus restos a Coímbra fue determinante para el ingreso en la orden de San Antonio de Padua; sin embargo, su canonización no llega hasta 1481, por el seráfico Sixto IV. Según Laín y Roxas, los Santos Martires de Marruecos fueron especialmente venerados en el Real Convento de San Francisco de Úbeda, creado tan sólo quince años después de su martirio. El cronista franciscano refiere la existencia de un *“antiquísimo cuadro de pintura”* que los representaba en el testero de la iglesia antigua del convento, *“muy consumida por la fuerza del tiempo devorador, de manera que con dificultad se distinguía su representación”*⁸⁶³ y que desapareció definitivamente durante la invasión napoleónica. Probablemente se trate del lienzo que según Torres se ubicó en el altar mayor de la iglesia conventual en la década de

⁸⁶³ Laín y Roxas (2012): 12.

1640, en agradecimiento por la ausencia de víctimas en el hundimiento de un dormitorio del convento⁸⁶⁴.

Otros mártires franciscanos, cuyo culto debió estar bastante extendido al ser los patronos de la Provincia Observante de Granada a la que pertenecía el reino de Jaén, son **San Pedro de Dueñas y San Juan de Cetina**. Córdoba el primero y aragonés el segundo, ambos se reunieron en el solitario convento de San Francisco del Monte de Córdoba, donde a iniciativa de fray Juan fueron a predicar el cristianismo a Granada. Después de ser detenidos, serán degollados en la capital del reino nazarí en 1397, siendo sus restos recuperados por comerciantes catalanes operativos en la ciudad y repartidos entre Sevilla, Córdoba y Vich. Su culto fue aprobado para toda la Cristiandad por Clemente XII en 1731. El Real Convento de San Francisco de Jaén contaba con sendos bustos relicarios que alojaban “*dos insignes Reliquias*” de ambos⁸⁶⁵, o como señala Torres, “*dos medios cuerpos Imágenes de los mismos Martyres*”⁸⁶⁶

San Benito de Palermo o *el Moro* fue un franciscano nacido en Sicilia en 1526 en una familia crisitiana descendiente de esclavos negros, lo que explicaba el oscuro color de su piel. Ermitaño durate décadas, ingresa en la orden franciscana en 1562, en la que se distingue por su sencillez y laboriosidad, alcanzado una fama de santidad que provoca que se la tribuyan varios milagros. Fallecido en 1589, su canonización no llega hasta 1807, pero la fama de santidad y los milagros que se le atribuyen ya en vida provocan una significativa expansión de su devoción, en especial entre la población negra y mulata, que por afinidades étnicas lo proclama su especial abogado. Precisamente su prestigio como taumaturgo es el origen de su culto en el Real Convento de San Francisco de Úbeda, donde fue introducido a raíz de una sequía en la que “*Sacaron todas las Imágenes de la Ciudad; y no bastando ninguna, vn deuoto del Santo, y Bienauenturado San Benedicto de Palermo, instò à que saliesse en processsion; executaronlo, y al instante se desatò el Cielo en caudalosas, y saludables plubias, con lo que se aumentò la deuocion*”⁸⁶⁷. Igualmente, las comunidades de esclavos y libertos negros existentes en la zona se agruparon en torno a su culto, fundando cofradías bajo su advocación. Es el caso de la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes –no

⁸⁶⁴ Torres (1683): 40.

⁸⁶⁵ Ximena Jurado (1652): 163.

⁸⁶⁶ Torres (1683): 66.

⁸⁶⁷ Torres (1683): 41.

aludiendo a la patrona de Sevilla, sino a la Epifanía del Señor, en la que uno de los reyes magos se considera negro—, creada en 1600 en la parroquia de San Juan de Jaén y mudándose posteriormente a la de San Ildefonso. En 1627 la cofradía es reorganizada por fray Cristóbal de Porras, moreno, que ya había fundado sendas cofradías de negros bajo la advocación del santo en los conventos de San Francisco de Baeza y Úbeda ya que *“por haber sido el santo de color morena, aunque de costumbres y alma candidísimo, los morenos tienen con el gran devoción”*⁸⁶⁸. No sin superar un enojoso pleito, Porras reorganiza la cofradía de Jaén y le añade la advocación del santo negro de Palermo.

Homónima de la célebre Santa Isabel de Hungría y con una hagiografía muy similar fue ***Santa Isabel de Portugal***. Nacida en Zaragoza en 1217 y fallecida en 1336 en Estremoz, la “rainha santa” —canonizada con motivo del Jubileo de 1625— comparte con Santa Isabel de Hungría un mismo origen regio que no le impide rechazar las vanidades del mundo, su pertenencia a la Orden Franciscana Tercera Seglar —aunque al enviudar profesa como clarisa— y episodios hagiográficos como la asistencia a los enfermos de tiña y el “milagro de las rosas” para ocultar a los ojos de su marido el rey Dinís de Portugal la caridad que iba a realizar a costa de las despendas regias. El convento de franciscanos de Andújar contaba con imagen de la santa⁸⁶⁹, que procesionó con motivo de su reciente canonización y de la de los Mártires del Japón (acaecida en 1627) en unas solemnes fiestas que celebraron la comunidad y el concejo de la ciudad en 1628.

Esta celebración de la canonización de Santa Isabel de Portugal nos lleva a hablar de los ***Mártires del Japón***. La cruenta persecución a los misioneros y cristianos del archipiélago asiático fue un episodio especialmente dramático dentro de lo que se ha dado en llamar el “siglo ibérico de Japón”⁸⁷⁰, iniciado en 1549 con la predicación de San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, y que supuso un espectacular éxito en la difusión del cristianismo en el país nipón, paralelo al desarrollo de las relaciones comerciales con España y Portugal. Sin embargo, los recelos de las autoridades ante esta occidentalización —que además de amenazar las tradiciones religiosas autóctonas se consideraba que podía poner en peligro la propia independencia territorial del Estado, dada la expansión del imperio hispánico de Felipe II— desencadenó un violento hostigamiento y represión anticristianos, iniciados en

⁸⁶⁸ Cita en Ortega Sagrista (1957): 131.

⁸⁶⁹ Montoro García (1923): 71.

⁸⁷⁰ Expresión acuñada por el historiador Antonio Cabezas García.

1587 y que tuvo uno de sus momentos álgidos en el martirio de un grupo de veintiséis cristianos formado por seis franciscanos –cuatro españoles, uno novohispano y otro hindoportugués– y de diecisiete seglares franciscanos y de tres jesuitas, todos japoneses, que fueron crucificados y alanceados en Nagasaki en 1597. Su beatificación decretada en 1627 por Urbano VIII fue especialmente celebrada por franciscanos y jesuitas, que timbraban con la gloria del martirio su esfuerzo misionero en plena Contrarreforma. En este contexto, el Convento de franciscanos de Santa Ana y el concejo de Andújar solemnizaron su subida a los altares en 1628 con unas fiestas en las que se procesionaron las imágenes de los veintitrés franciscanos⁸⁷¹ –religiosos y seglares– junto a la mencionada talla de Santa Isabel de Portugal.

⁸⁷¹ Montoro García (1923): 45-46, 70-71, 109-112.

4. La influencia de la espiritualidad franciscana en otros temas

La influencia de la espiritualidad franciscana en la iconografía de Cristo

*“Híceme hombre para ser visto de ti y a así me amaste; porque, en cierto modo, no visto e invisible en mi divinidad, no era amado”*⁸⁷². Estas líneas de la *Vitis Mystica*, de San Buenaventura, sintetizan y poetizan una de las claves de la espiritualidad franciscana, que es la atención en un Dios humano, que despierta la empatía y la compasión del devoto y que destierra el temor reverencial que lo numinoso venía despertando en los siglos del Románico. Una humanización de lo divino que, con precedentes en la espiritualidad cisterciense, hace suya el franciscanismo, determinando unos cambios en la iconografía religiosa que redundan en una caracterización más humanizada, y por tanto naturalista, de las escenas evangélicas.

Ciertamente, el franciscanismo no sólo determina estos cambios, sino que su propio nacimiento es consecuencia de unas mutaciones sociales y espirituales que demandaban un cambio análogo en la religión, y por ende en las artes, generando una retroalimentación en la que puede ser difícil dilucidar cuál es el origen, pero no sus consecuencias. Así, la observación de la naturaleza y de la realidad venía haciéndose valer, de forma lenta pero paulatina, en el arte italiano desde el siglo XI; siendo sus principales y definitivos intérpretes Pisano y Giotto, no en vano al servicio de la espiritualidad franciscana. De igual forma, la nueva concepción religiosa, más humana y sensible, de la espiritualidad franciscana, y la propia experimentación realizada por Giotto en el ciclo de la vida de San Francisco en la basílica de Asís, daría lugar a la tendencia naturalista que éste expresa en su narración del Nuevo Testamento en la capilla Scrovegni de Padua⁸⁷³.

⁸⁷² Buenaventura (1957): 731.

⁸⁷³ Thode (1993): 357.

El resultado es que los convencionalismos de la plástica bizantina, aun fuertes en su presencia, van cediendo el paso a un relato de los episodios evangélicos en el que pesan cada vez más la realidad tangible como modelo y referencia, así como la expresión de los sentimientos, ya sean de gozo o de dolor. Dos sentires en los que se recrea el “poverello” en sus devociones y en su visión de Cristo, y que condicionan el contenido y desarrollo de los múltiples libros de devoción surgidos de la espiritualidad franciscana, con la *Meditationes Vita Christi* a la cabeza, de discutida autoría pero tradicional atribución a San Buenaventura. A día de hoy, se considera que la parte dedicada a la Pasión sí habría salido “de la pluma del santo Doctor, a él se han de restituir”⁸⁷⁴.

Si se trata de expresar sentimientos tan humanos como el gozo y dolor, es ineludible que el franciscanismo se decante por los episodios de la infancia y la Pasión de Cristo, que son aquellos en los que se manifiesta de forma más evidente la humanidad del Redentor. Sin embargo –y de nuevo la retroalimentación– ésta no dejaba de ser la tendencia habitual en la iconografía del Nuevo Testamento en el siglo XIII. Ya Mâle, estudiando el desarrollo iconográfico de los Evangelios en las catedrales francesas del siglo XIII, concluía que “si dividimos la vida de Cristo en tres partes: Infancia, Vida pública, Pasión, veremos que únicamente representaron en toda su amplitud la primera y la última”⁸⁷⁵. La clave de esta selección estaría en el hecho de que la Infancia y la Pasión corresponden con los dos ciclos festivos más importantes del calendario litúrgico, respectivamente Navidad y Pascua. Además, ambos ciclos –y en especial el de Navidad– permitían honrar asociados a Cristo y a la Virgen como su Madre: “Relatar los primeros años de Jesús, ¿no es celebrar la solicitud y ternura de María, cuya protección y dulce influencia se habían extendido a toda la infancia del Hijo de Dios? ¿Qué mejor glorificación que mostrar que era indispensable entonces a la obra de la salvación y que por ella vivía y crecía el débil niño en el que descansaba la esperanza del mundo?”⁸⁷⁶.

Pero aunque la elección de los ciclos de Navidad e Infancia y de Pasión y Muerte como prioritarios no fueran una aportación original del franciscanismo, sí que lo fue el carácter humanizado que ambos adquieren en paralelo a su expansión y por tanto bajo su influencia. La *Vita seconda* de Celano asegura que San Francisco, “Con preferencia a las demás

⁸⁷⁴ Buenaventura (1957): 746.

⁸⁷⁵ Mâle (2001): 214.

⁸⁷⁶ Mâle (2001): 220.

*solemnidades, celebraba con inefable alegría la del nacimiento del niño Jesús; la llamaba fiesta de las fiestas, en la que Dios, hecho niño pequeñuelo, se crió a los pechos de madre humana. Representaba en su mente imágenes del niño, que besaba con avidez; y la compasión hacia el niño, que había penetrado en su corazón, le hacía incluso balbucear al modo de los niños. Y era este nombre para él como miel y panal en la boca*⁸⁷⁷. La vocación jubilosa de la jornada navideña se convierte en prioritaria para el “poverello”, como evidencia su respuesta ante la demanda de abstinencia formulada por un fraile al caer en una ocasión la Navidad en viernes: *“Quiero que en ese día hasta las paredes coman carne; y ya que no pueden, que a lo menos sean untadas por fuera*”⁸⁷⁸. Muy célebre es su celebración de la Nochebuena de 1223 en Greccio, que inaugura una nueva sensibilidad en la espiritual hacia la humanidad de Cristo, y en la que, predicando, se refiere a Cristo con deleite y gozo denominándole *“el Niño de Bethleem*”⁸⁷⁹; dando lugar a una práctica devota que será finalmente codificada en la legislación franciscana en 1579, siendo fray Clemente de Palermo general de la Orden⁸⁸⁰. Por tanto, no es de extrañar que la Natividad adquiera con los franciscanos un carácter más naturalista y emotivo, en el que la Virgen como madre conmovida reemplaza a la figuración altomedieval que la presenta recostada y casi ignorando a su recién nacido, que en ocasiones era atendido por sendas comadronas extraídas de fuente apócrifas; no es de extrañar tampoco la atención franciscana a la devoción del Niño Jesús, que se inserta en la iconografía de un santo tan célebre como San Antonio de Padua, y que se convierte en objeto recurrente de la piedad en los monasterios de clausura –cierto que no sólo de franciscanas clarisas–, en los que sus imágenes suplen al menos en parte las aspiraciones maternas de las monjas.

Precisamente, esta extensión de la devoción al Niño Jesús a todas las órdenes mendicantes –con lo que deja de ser un fenómeno estrictamente franciscano– sumada a las dificultades que plantea el acceso a las clausuras monásticas, hace que centremos en este análisis en las iconografías de la Pasión, la otra vertiente de la humanidad de Cristo a la que el franciscanismo dedicará una especial atención.

⁸⁷⁷ Celano (1953): 344.

⁸⁷⁸ Celano (1953): 344.

⁸⁷⁹ Celano (1953): 193.

⁸⁸⁰ Chavero Blanco (1994): 54.

La Crucifixión y la Pasión de Cristo

Es indiscutible el protagonismo central que la imagen de Cristo crucificado tiene en iconografía cristiana. Superadas las prevenciones de los tiempos paleocristianos no sólo contra las imágenes sino contra los temas pasionistas, la iconografía de la Crucifixión se convierte en recurrente e imprescindible para el arte cristiano, revelando con fidelidad las transformaciones que experimenta la espiritualidad occidental. Así, la dimensión triunfalista que asume el tema, haciendo de la cruz trono de majestad y evitando cualquier atisbo de martirio y sufrimiento, se hace patente en las primeras representaciones de la Crucifixión en los siglos IV y V, primero con la cruz desnuda a modo de emblema victorioso y luego con el cuerpo del Redentor, plasmado de forma incruenta e hierática. Incluso, e incluso revestido con una túnica que solemniza su presencia. Esta modalidad iconográfica pervive durante toda la Alta Edad Media y llega a los siglos del Románico, en los que complementa el mensaje terrible y justiciero del *Cristo Pantócrator*. De esta forma, “El arte paleocristiano, el bizantino y hasta bien entrado el románico, contempla en la Crucifixión la gloria de la Resurrección, creando el Crucifijo en Majestad”⁸⁸¹. En paralelo, el resto de escenas de la Pasión carecen de dramatismo y son más la narración de una gesta que de una tragedia. Sin embargo, de forma paulatina se irán introduciendo elementos de mayor humanización, como detalles anatómicos más realistas y una mayor expresión de dolor, que se generaliza en el arte ottoniano del siglo X. Es la apertura de la senda que conduce al *Christus patiens* o *Crucifixus dolorosus*, plenamente humano y rotundo en su descripción de la Crucifixión como cruento martirio y en la definición de un Cristo humano que se compadece del sufrimiento de los fieles y que es objeto a su vez de la compasión de los devotos y no de su temor.

La irrupción del movimiento franciscano y de su devoción hacia el Crucificado y la Pasión ocurre en ese momento de transformación de la iconografía de la crucifixión. La dimensión simbólica y triunfalista de la escena del Calvario, heredada del Románico de la Alta Edad Media, estaba perdiendo protagonismo frente a un carácter “historicista” cada vez más acentuado. La transformación se advierte en el desplazamiento de los elementos alegóricos –sol, luna, Iglesia o Sinagoga– por parte de los personajes evangélicos e

⁸⁸¹ Martínez Medina (1989): 99.

“históricos” como la Virgen, San Juan Evangelista, Santa María Magdalena, las santas mujeres o el centurión, quienes además de su protagonismo adquieren una expresividad veraz de dolor por la muerte de Cristo. Por ejemplo, la relevancia figurativa de la Madre de Dios y el Evangelista no iba más allá de la de dos elementos simétricos que equilibraban la composición plástica de la Crucifixión, mientras que a partir de este momento adquieren el valor de dos testigos dolorosos de la muerte de Cristo en la cruz. El tema se replantea como acontecimiento dramático, desarrollado en un contexto espacial y temporal concreto frente al simbolismo atemporal que lo definía en siglos anteriores; y esta dinámica tiene mucho que ver con las cruzadas, una de las grandes inquietudes de la Cristiandad en estos siglos. La lucha por la conquista latina de Jerusalén despierta el interés por los Santos Lugares y por los sucesos “históricos” de la Vida, Pasión y Muerte de Cristo que los tuvieron por escenario.

En paralelo la figura de Cristo crucificado adquiere una dimensión humana y dolorida desconocida hasta el momento, superando la impasibilidad hierática de periodos anteriores para expresar el sufrimiento real de un hombre. La práctica religiosa de la meditación, iniciada con San Bernardo de Claraval pero indudablemente sistematizada, enriquecida, potenciada y extendida por la espiritualidad franciscana, determina esta nueva realidad. Toda esta reflexión metódica sobre la Pasión propuesta por los franciscanos es el prólogo y el acicate para el gran desarrollo de los movimientos ascéticos del “otoño de la Edad Media”, cuya espiritualidad se centra en el Cristo más humano que actúa como referente para los sufrimientos individuales del fiel. Es el caso de la *Devotio moderna*, y de su ingente caudal de producción literaria, de determinante influencia sobre las artes plásticas⁸⁸².

Resulta por tanto evidente que el franciscanismo y su transformación de la espiritualidad de Occidente –que ciertamente ya venía operándose desde Clairvaux, pero que con el “poverello” alcanza su cénit– ejerce una importantísima influencia en la nueva exposición de la iconografía de Cristo Crucificado durante la Baja Edad Media, caracterizada por la humanización del Redentor, palpable en una anatomía más naturalista y en un sufrimiento más realista. El acento que ponen los hijos de San Francisco sobre la humanidad de Cristo y su predilección por una religiosidad emotiva explican esos cambios que no sólo inciden en la interpretación doliente de la Crucifixión, sino en el desarrollo iconográfico de la Pasión. La parquedad de los Evangelios, que ya había requerido de las narraciones apócrifas para satisfacer la devoción y la curiosidad de los devotos, se ve ahora complementada con la

⁸⁸² Schiller (1972): 151-152.

descripción detallada e imaginativa de la Pasión que realizan los mendicantes en sus conmovedores sermones y en sus libros de devoción, de los que el más influyente son las *Meditationes de Vita Christi*, erróneamente atribuidas a San Buenaventura pero sin duda redactadas por un franciscano para la prácticas piadosas de una monja de la orden, quizá la propia Santa Clara de Asís⁸⁸³. Las *Meditationes* inauguran una larga lista de textos similares – especialmente abundantes como señalábamos con la *Devotio Moderna*– caracterizados por un estilo persuasivo y directo, que continuamente reclama la atención del lector y que a través de una descripción rica y profunda fundamentada en experiencias reales o fácilmente imaginables y secuenciada en etapas –que consecuentemente alargan la narración más concisa y breve de los Evangelios– ofrecen un emotivo relato de la vida del Redentor –pero en especial de su Pasión– describiendo siempre a un Cristo profundamente humano: “*Mas quita vn poco los ojos de su deydad y considera lo puro ombre, verlo as vn mancebo elegante noble syn ninguno pecado ynocente mucho digno de ser amado, todo lleno de golpes y açotes lleno de sangre y de cardenales*”⁸⁸⁴. La imaginativa meditación que alentaban estos textos tuvo una doble consecuencia en la devoción pasionista y a su vez en su desarrollo iconográfico: por un lado potenció la visualización de un Cristo humano y doliente, y por otro multiplicó los temas pasionistas, introduciendo escenas no mencionadas de forma explícita en los Evangelios pero deducibles de su relato, como la caída de Cristo por tierra tras la flagelación y su penosa recogida de las vestiduras.

No sólo en esta genérica atención a la humanidad de Cristo por parte de la espiritualidad franciscana –imprescindible para entender la piedad bajomedieval, pero a su vez incardinada plenamente en ella– se funda la preferencia del franciscanismo por la Pasión de Cristo y en especial por su Crucifixión; sino que hay otros dos elementos que nos permiten profundizar en este aspecto y entender mejor los motivos de este interés. En primer lugar, la estrecha predilección por la propia imagen de Cristo Crucificado, inaugurada en la espiritualidad del propio San Francisco de Asís que encuentra en el Crucifijo el objeto imprescindible para la reflexión y el amor hacia un Dios que se hace hombre y sufre como hombre. Menudean en las hagiografías del “Poverello” los episodios en los que queda patente su intensa devoción por el Crucificado y por la Cruz. Afirma la *Legenda Maior* que “*Cristo Jesús crucificado moraba de continuo, como hacecillo de mirra, en la mente y corazón*

⁸⁸³ Freedberg (1992): 203.

⁸⁸⁴ Pseudo Buenaventura (1824): 110v.

de Francisco”⁸⁸⁵ y que desde una visión que tuvo del Redentor en la Cruz “-siempre que le venía a la mente el recuerdo de Cristo crucificado- a duras penas podía contener exteriormente las lágrimas y los gemidos”⁸⁸⁶, y es bien conocido el protagonismo del *Crocifisso* de San Damiano en el inicio de su trayectoria religiosa. En la devoción franciscana, el Cristo de la Pasión –y en especial el Crucificado– no podía por tanto seguir siendo la imagen majestuosa y simbólica heredada de la Alta Edad Media, sino el hombre dolorido de Isaías y humillado y atormentado en las calles de Jerusalén –aquella ciudad de Dios que las cruzadas convirtieron en un lugar real y físico, tan real y físico como los dolores de Cristo–. Un tipo de imagen conmovedora que recordaba a los fieles su responsabilidad en el cruento sacrificio del Inocente, ofrecido en holocausto por los pecadores, como se encargaban de repetir los sermones y libros piadosos franciscanos.



Philippe Galle, *La visión de San Damiano / La estigmatización de San Francisco*, 1588.
(Fotografía: Biblioteca Nacional de España)

San Francisco extendió con vehemencia su devoción por Cristo Crucificado a sus primeros seguidores, los que, faltos de todo en Rivo Torto y privados de libros litúrgicos y

⁸⁸⁵ Buenaventura (1953): 436.

⁸⁸⁶ Buenaventura (1953).

religiosos, “en su lugar repasaban día y noche con mirada continua el libro de la cruz de Cristo”⁸⁸⁷; los mismos que se postraban delante no sólo de los crucifijos y las cruces, sino “siempre que veían una cruz o un signo de la cruz, fuese en la tierra, en una pared, en los árboles o en las cercas de los caminos”. Pero su propia figura acabó siendo un factor de difusión de esta piedad. La conformación física y espiritual de San Francisco con Cristo Crucificado, rubricada de forma absoluta en la Estigmatización, terminó por vincular definitivamente al Cristo en la Cruz con el franciscanismo; ya que su fundador era la viva imagen del Crucificado. Se trata de una idea que vertebra la identidad franciscana y que se repite en multitud de ocasiones; por tomar un ejemplo cercano, Torres (1683) la emplea para simbolizar el beneficio espiritual que supuso para los pobladores de Martos la creación del convento de San Francisco: “milagrosamente se hallaron con la Imagen de el Salvador Iesu Christo Crucificado: pues dispuso el Cielo, se fundasse dicho Conuento para los hijos de nuestro Padre San Francisco, viua Imagen de Christo nuestro Redemptor en la tierra”⁸⁸⁸. Por otro lado, el ejemplo del “poverello” asumiendo en su carne el sufrimiento del Crucificado provocará que la piedad franciscana reclame sentir, al igual que el fundador, las llagas de Cristo en su propio cuerpo, tal y como solicita a la Virgen el texto de anhela el Stabat Mater Dolorosa del también franciscano fray Iacopone de Todi: Santa Madre, yo te ruego / que me traspases las llagas / del Crucificado en el corazón. / De tu Hijo malherido / que por mí tanto sufrió / reparte conmigo las penas⁸⁸⁹. Igualmente, la Estigmatización de San Francisco acabaría por estimular la devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo, gozando de gran éxito en la Baja Edad Media.

Si se considera el interés por los Santos Lugares que habían despertado las cruzadas como factor de la humanización de la iconografía de Cristo Crucificado en el momento de nacimiento del franciscanismo —el mismo, no lo olvidemos, de otros movimientos de renovación de la espiritualidad, algunos abocados a la herejía— no cabe duda que los hijos de San Francisco asumieron con vehemencia esa seducción, que desembocó en su presencia activa en Tierra Santa, el otro elemento que refuerza el apego seráfico por la Pasión y Muerte del Redentor. Ciertamente no hay constancia de la peregrinación a Jerusalén y Belén que se atribuye a San Francisco, atraído por las humanas huellas de Cristo en los escenarios

⁸⁸⁷ Buenaventura (1953): 400.

⁸⁸⁸ Torres (1683): 146.

⁸⁸⁹ El texto original latino reza: *Sancta mater, istud agas / Crucifixi fige plagas / Cordi meo valide / Tui nati vulnerati / Tan dignati pro me pati / Poenas mecum divide.*

de su vida, sí que está plenamente documentado el establecimiento en 1217 de la Provincia Franciscana de Tierra Santa, expresiva de la ilusión misionera del “poverello”. A finales del siglo XIII y comienzos del XIV los franciscanos consiguieron establecerse en el Santo Sepulcro y en Belén gracias a la cesión de ambos lugares por parte del sultán Al Nasir Muhammad al monarca aragonés Jaime II. En 1342 la Santa Sede confiaba a la orden franciscana la custodia de los Santos Lugares, que se mantuvo de forma efectiva con el apoyo de las coronas de Aragón y Nápoles, a las que sumó a finales del siglo XIV la corona de Castilla⁸⁹⁰. Se trataba de un momento especialmente crítico en el que, tras el fracaso en el mantenimiento de las conquistas cruzadas, no sólo Palestina seguía en manos de los musulmanes sino que los turcos amenazaban seriamente a Constantinopla y cercenaban la integridad de un Imperio Bizantino cada vez más reducido. No es de extrañar que en estas circunstancias el relato legendario de la Vera Cruz –su milagroso hallazgo en Jerusalén, su presencia triunfal en las victorias de Constantino y Heraclio–, precisamente nacido en Oriente, trascendiera la mera evocación del madero de la Redención para simbolizar la lucha triunfante del cristianismo. El ciclo de la Vera Cruz y su culto recordaban la necesidad de una nueva y definitiva cruzada contra el poder otomano y de una unión con la Iglesia Oriental que la salvara de su desaparición. Así se explica su reiterada representación en las iglesias franciscanas italianas, con ejemplos destacados como los conjuntos de Agnolo Gaddi en Santa Croce de Florencia, Cenni de Francesco en San Francesco de Volterra y Piero della Francesca en San Francesco de Arezzo –precisamente en este caso estrechamente vinculado al Concilio de Florencia de 1439, que pretendía unir las Iglesias de Occidente y Oriente–. Además de su evidente relación con la Pasión, la leyenda de la Vera Cruz testimonia para los franciscanos el sacrificio y la heroicidad de la orden en sus misiones de Tierra Santa y estimula a la definitiva recuperación de los Santos Lugares. Por tanto no es de extrañar que reforzara su ya intensa devoción por la Pasión y Crucifixión, sino que aportara a las cofradías penitenciales surgidas en el seno de la orden la advocación contundente y precisa por la que serán conocidas.

⁸⁹⁰ Contreras Miguel (1994): 266.

La *croce dipinta* italiana y las transformaciones operadas por el franciscanismo en la iconografía de la Crucifixión

Un ejemplo muy significativo de las transformaciones operadas en la iconografía de la Crucifixión a consecuencia de la espiritualidad franciscana lo tenemos en las *croce dipinte*. Se trata de una imagen de culto de gran formato, pintada sobre tabla y con forma de cruz, que representa a Cristo crucificado y que se ubicaban en los templos detrás del altar o centrando las vigas sobre el presbiterio. Son previas al nacimiento del franciscanismo, siendo un ejemplo significativo el *Crocefisso de San Damiano* que habría hablado con San Francisco. Por su concisión a la hora de representar el sacrificio de la cruz fueron especialmente demandadas por las corrientes de espiritualidad que abogaban por una mayor sobriedad y un desprendimiento de lo accesorio; de este modo, ya en la fecha de 1134 los cistercienses sólo admitían como imagen de culto en sus iglesias la *croce dipinta*⁸⁹¹. En origen la *croce dipinta* planteaba la figuración de un Cristo crucificado triunfante sobre la muerte; una intencionalidad manifiesta en sus dimensiones, en el papel marginal de las escenas pasionistas que a veces las complementan y en su propio carácter mayestático, homologable al tipo de Crucificado de la *Maestas Domini* románica.

En paralelo a los mandatos cistercienses, los Frailes Menores, cuyas Constituciones Generales de Narbona (1260) prescribían unas iglesias desprovistas de accesorios e imágenes superfluas, requirieron desde temprano este tipo de representación de Cristo en la Cruz, que se convirtió en habitual en los templos franciscanos. Surgen así los *crocifissi* o *croce dipinte* de Giunta Pisano y Cimabue para Asís, de Margaritone para Arezzo o de Bonaventura Berlinghieri para Lucca. Pero en ellos la piedad seráfica opera una serie de transformaciones. Su originaria solemnidad hierática y majestuosa y la representación de Cristo vivo ceden paso a la plasmación de un cadáver de ojos cerrados cuya cabeza se inclina destacadamente sobre el hombro derecho; su cuerpo se arquea armoniosamente, expresando de forma elegante y precisa el peso de un Jesús humanizado y muerto que ya no se ciñe con rigidez a las líneas rectas de la cruz. Incluso –y significativamente– desaparece la escena de la *Ascensión* que consuetudinariamente se mostraba en la parte superior en los

⁸⁹¹ Schiller (1972): 149.

ejemplares del siglo XII⁸⁹². El resultado es una imagen novedosa, que si bien no será exclusiva de los templos franciscanos sí que es mayoritaria en ellos, siguiendo probablemente prototipos suministrados por la propia orden como la desaparecida *croce dipinta* de Giunta Pisano⁸⁹³ para la basílica de Asís (1236). Con estos Crucifijos se pretende presentar a un hombre que a pesar de su condición divina ha sufrido y muerto realmente en la cruz; la imagen conmovedora que provocaba las amargas lágrimas de San Francisco.



Atribuido al Maestro de San Francesco, *Croce dipinta con San Francisco*, ca. 1270-1280 / Piero della Francesca, *Historias de la Vera Cruz*, 1453-1464.

Arezzo, iglesia de San Francesco (Fotografía: www.travelingtuscany.com)

Precisamente el diálogo que establecían las *croce dipinte* con las imágenes de San Francisco de Asís sobre el altar principal de las iglesias de la orden, que mostraban sus estigmas como estaba prescrito, generaba una interesante y potente confrontación entre Cristo Crucificado y el “poverello”, su más perfecto reflejo, actualizando la trascendental Estigmatización en el Alverna⁸⁹⁴. La rotunda y elocuente presencia de la *croce dipinta*, complementada con la imagen de San Francisco, desplazaba el despliegue plástico e iconográfico de los retablos y altares, considerados superfluos, y obligaba a los devotos a

⁸⁹² Schiller (1972): 150.

⁸⁹³ Jékely (2006): 23-24.

⁸⁹⁴ Belting (2009): 514.

centrarse a través de una imagen sintética y potente en la Pasión de Cristo, perfecto apoyo visual a los sermones y llamadas a la conversión de los Frailes Menores.



Maestro del Crucifijo del Borgo, *Croce dipinta o Crucificado con Santa Isabel de Hungría y San Francisco de Asís*, ca. 1250-1260. Bolonia, Pinacoteca Nazionale (Fotografía: www.wga.hu).

Elemento imprescindible en ese diálogo entre el Crucificado y San Francisco son, precisamente, las llagas de Cristo. A la del costado le dedica San Buenaventura todo un

capítulo en sus *Meditaciones de la Pasión*, centrado en el dramatismo del dolor de la Virgen ante un nuevo maltrato al cuerpo de su hijo. Y en su *Vitis Mystica* le dedica una emotiva consideración: “con la lanza del odio desgarraron las entrañas del Corazón sacratísimo, ya antes traspasado con la lanza del amor (...) Muerto es ya el Corazón de mi dulcísimo Señor Jesús, muerto está, pues que llagado; presa es de la herida del amor el Corazón del Esposo, presa de la muerte del amor” (...) “Tu corazón, ¡oh buen Jesús! es el rico tesoro, la preciosa margarita, que hemos descubierto en tu cuerpo, como en campo cavado”⁸⁹⁵ (...) “Abierto fue tu costado, para que tuviéramos entrada franca. Herido fue tu corazón, para que en aquella mística Vid pudiéramos descansar (...) y herido fue también a fin de que por la llaga visible viésemos la invisible llaga del amor”⁸⁹⁶. traspasaron as “*salutíferas efusiones de sangre*” del Redentor son objeto de meditación reiterada, “*dignísimas de continua recordación*”⁸⁹⁷.

Elemento significativo que generalizan los franciscanos en la iconografía de la Crucifixión es el uso de tres clavos, atravesando los pies de Cristo con uno sólo. Esta modalidad, tan conveniente para el Crucificado doloroso y humanizado desde el punto de vista formal y expresivo ya que obliga a una dramática torsión de las piernas, supone la rehabilitación de una tipología usada por los albigenses –al igual que la cruz en forma de *tau*, a la que haremos referencia en su momento–; San Buenaventura es claro en sus *Meditationes de Passione* cuando señala cómo “*Aquellos tres clavos sostienen todo el peso de su cuerpo*”⁸⁹⁸, al igual que el influyente Pseudo Buenaventura que describe cómo a Cristo le clavarón “*ambos pies con un durísimo clavo*”⁸⁹⁹. De esta forma, con los franciscanos el modelo de Crucificado con tres clavos no sólo supera el ostracismo al que lo había relegado la herejía, sino que se convierte en canónico, hasta el punto de que las polémicas contrarreformistas favorables a los cuatro clavos defendidas por Francisco Pacheco y basadas tanto en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia como en las prevenciones de Lucas de Tuy contra los albigenses no pasaron de ser debates eruditos sin demasiada transcendencia artística. Ello no impide que las primeras *croce dipinte* franciscanas emplearan los tres clavos ni que siglos más tarde dentro de la orden seráfica se llegara a apostar por los cuatro clavos, si nos atenemos al dictamen de un franciscano sevillano citado

⁸⁹⁵ Buenaventura (1957): 673-675.

⁸⁹⁶ Buenaventura (1957): 677.

⁸⁹⁷ Buenaventura (1957): 721.

⁸⁹⁸ Buenaventura (1957): 793.

⁸⁹⁹ Pseudo Buenaventura (1824): 276.

por Interián de Ayala con el que el tratadista justifica su predilección por esta opción iconográfica: *“Que los pies del Señor fuesen traspasados con un solo clavo, del modo que ahora lo vemos representado, moralmente hablando, es imposible, á no ser que recurramos á milagro, de que no hay en este caso ninguna necesidad. Porque es imposible (añade en el mismo lugar el Autor citado) taladrar ambos pies con un solo clavo, sin romper los huesos del un pie, ó de ambos: y no sería verdad lo que nos dixo el Profeta: No le quebrareis ningún hueso”*⁹⁰⁰.

Iconográfica y formalmente la *croce dipinta* sustituye a los Crucificados de talla en bulto redondo que por estas fechas se realizaban de forma generalizada al norte de los Alpes y que tuvieron una difusión más limitada en Italia por el escaso desarrollo de la escultura en madera hasta el Renacimiento y la pérdida de la técnica de la estatuaria en bronce de la Antigüedad, sólo recuperada en el Quattrocento. Precisamente los primeros grandes crucificados de la escultura italiana renacentista serán los realizados por Donatello en madera y en bronce con destino a sendas iglesias franciscanas, Santa Croce en Florencia y San Antonio en Padua, y estarán imbuidos de las ideas naturalistas que la espiritualidad franciscana había alentado en la plástica del Alto Renacimiento⁹⁰¹.

Con estos precedentes llegamos al siglo XVI, momento crítico y apasionante, que en el caso de España está marcado por el rebrote de las corrientes ascéticas y místicas que se produce en el seno de las observancias monásticas al final de la Edad Media, alcanzando una especial vehemencia en la Observancia franciscana –con la reforma villacreciana y la renovación del cardenal Cisneros–. Por otro, el Humanismo, que sublima al ser humano por sí mismo, al margen de lo divino⁹⁰², pero que en el caso de nuestro país no se deja seducir en profundidad por la Antigüedad clásica sino que mantiene un predominante carácter cristiano y en el que *“predomina la ascética medieval de la mortificación y el renunciamento, se subraya la miseria de la condición humana por efecto del pecado original y se menosprecia al cuerpo en favor del alma hasta muy avanzado el siglo XVI”*⁹⁰³. En consecuencia, la iconografía pasionista privilegiará lo devocional y lo emotivo y supeditará los valores plásticos a la plasmación de un Jesús humano y sufriente.

⁹⁰⁰ Interián de Ayala (1782): 214.

⁹⁰¹ Vasari, acerca del Crucificado de Donatello para Santa Croce, lo describía como un *“campesino clavado en la cruz”*. Ver Schiller (1972): 148.

⁹⁰² Gómez Piñol (1999): 63.

⁹⁰³ Gómez Piñol (1999): 63.

La presencia indirecta de la espiritualidad franciscana: la Vera Cruz y otros crucificados al margen del establecimiento de los franciscanos

Como hemos venido observando en el estudio de la iconografía hagiográfica de la orden franciscana, la práctica totalidad de las representaciones artísticas ligadas al franciscanismo que se conservan en nuestra actual provincia –o que conocemos a través de añejas fotografías– pertenecen a los siglos de la Modernidad. Nada nos queda tampoco de los Crucificados que presidirían las primeras iglesias franciscanas de Úbeda, Baeza, Jaén, Santisteban del Puerto y Beas de Segura –todas fundaciones llevadas a cabo entre los siglos XIII y XV– pero presumimos que se tratarían de imágenes del *Christus patiens*, arqueadas, expresivas y clavadas a la cruz con tres clavos.

Ya hemos hecho referencia a la predilección de la orden franciscana por la devoción a la Vera Cruz, ligada a su presencia en Tierra Santa e interpretada en una clave penitencial y triunfal, que explica que sea la advocación escogida por las cofradías penitenciales surgidas en los conventos seráficos, como sabemos extensión al ámbito secolar de sus propios valores espirituales y monásticos. Sin embargo, la presencia del culto a la Vera Cruz en la provincia de Jaén tendría un fundamento previo al establecimiento permanente de los franciscanos en el Alto Guadalquivir. Se trata de la victoria de las Navas de Tolosa, en la Sierra Morena jienense, la celeberrima batalla con rango de cruzada que ganaron las tropas de Alfonso VIII de Castilla –secundadas por las aragonesas y las navarras y por huestes venidas de otras partes de Europa– y que por su carácter trascendental en la caída de Al Andalus se revistió de un carácter sobrenatural, originando tradiciones en la senda de la leyenda de la Vera Cruz que incluían su aparición sobre el campo de batalla, análoga a la sucedida en la batalla de Puente Milvio –y en otras similares, como la portuguesa de Ourique–. De hecho, en el ciclo de historias de la Vera Cruz que para la capilla de la cofradía homónima realizó Francisco de Herrera el Viejo, se incluía la victoria de las Navas junto a las de Constantino y Heraclio. En memoria de la jornada de las Navas y dándole la precisa dimensión sacra y cultural “se estableció en la fiesta del triunfo de la cruz que celebran las iglesias de España a los 16 del mes de julio”⁹⁰⁴. Devoción que se extendería a otros puntos del Alto Guadalquivir, en

⁹⁰⁴ Salcedo de Aguirre (1614), op. cit, fol. 27 recto.

especial en áreas de la Loma oriental y del antiguo Adelantamiento de Cazorla, éste último señorío de los arzobispos de Toledo desde los tiempos de Ximénez de Rada, presente en las Navas. *“Este origen tuuieron en las Villas de el Adelantamiento de Cazorla las Hermitas de la Santa Vera-Cruz, que ay en todas: y vna de ellas fue el celebre Santuario de nuestro assunto”*⁹⁰⁵, en referencia al de Villacarrillo.

Sería por tanto un culto –por otro lado arraigada y extendida– al margen de la presencia estable y la influencia directa de la orden franciscana; pero no por ello totalmente ajeno. Sabemos de la movilidad de los franciscanos, y no sería de extrañar que sus conventos de Baeza, Úbeda, Santisteban y Beas les sirvieran de plataforma para extender su particular modo de entender la devoción a Cristo Crucificado en torno a estos santuarios de la Vera Cruz, advocación que les era tan cara. De hecho sabemos que siglos más tarde los franciscanos de Linares pondrían bajo su jurisdicción *“la dichosa tierra de las Nauas de Tolosa, en Sierra Morena, donde el Rey Don Alonso el Bueno, consiguió del Moro la gran victoria, llamada el Triumpho de la Cruz”*⁹⁰⁶ y que en esa solemnidad acudían a los parajes serranos en los que se conmemoraba la batalla a predicar y recoger limosnas. Por otro lado, la definición franciscana del Cristo humanizado y doliente que con tanto éxito paso a la iconografía bajomedieval debió hacerse patente en las primitivas imágenes que en estas ermitas de la Vera Cruz se veneraron y de las que nada sabemos.

Señalábamos la Loma y el Adelantamiento de Cazorla como las áreas de arraigo de esta devoción pionera a la Vera Cruz, siendo al respecto dos los santuarios principales en los que se asienta la devoción a Cristo Crucificado. Uno es el de la Yedra, en las cercanías de Baeza; el otro, el de la Vera Cruz, en Villacarrillo. Ambos relacionados a través de piadosas tradiciones, y a su vez, ambos con una común y especial relación con el franciscanismo; pues si bien sus orígenes no estarían directamente relacionados con la orden franciscana, sí que acabó por ser ésta la principal gestora de su culto: en el caso de Baeza, por la vinculación que se estableció entre el Santo Cristo de la Yedra con los conventos de San Francisco –y con la cofradía de la Vera Cruz en él establecida– y de San Buenaventura; en el de Villacarrillo, por el establecimiento en el santuario de la Vera Cruz de los franciscanos alcantarinos ya en el siglo XVII.

⁹⁰⁵ Escudero de la Torre (1669): 116.

⁹⁰⁶ Torres (1683): 132.



Juan de Bolaños, *Triunfo de la Santa y Vera Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*, ca. 1600.
Baeza, Ayuntamiento (Fotografía: Pedro Narváez).

Verdadero paladín de la ciudad de **Baeza** durante el Antiguo Régimen, los orígenes del **Santísimo Cristo de la Yedra** están envueltos en el misterio y el prodigio, al igual que su devoción en los siglos de la Contrarreforma. Ni Argote de Molina (1588) ni Salcedo de Aguirre (1614), que tratan sobre su culto, se atreven a identificar el origen de la talla; el primero señala que es *“un Santo Crucifijo antiguo de excelente escultura”*⁹⁰⁷ y le atribuye un milagro acaecido en 1411; en 1634, Rus Puerta relata la tradición más conocida sobre los inicios de su devoción, siendo la misma que sigue Torres (1683) al que seguiremos. Asegura ésta que, acompañando al predicador dominico San Vicente Ferrer en su misión de 1410, vino a Baeza un clérigo deudo suyo –del que no se especifica si era regular, y en este caso la orden a la que pertenecía– que acabó instalándose en la ciudad, no lejos del que luego sería emplazamiento definitivo del convento de San Francisco. El devoto clérigo se dedicaba a una vida contemplativa que completaba con el ejercicio de las artes plásticas: *“entreteniase en pintar; y toda su casa tenia llena de pinturas de los passos de la Passion de Cristo nuestro Redemptor, de que era muy deuoto: trato de entallar vn Santo Cristo, hizolo, y salio tan deuoto, como se ha referido”*⁹⁰⁸. Revelada la cercanía de su muerte, el clérigo redactó su testamento en el que insistía que la imagen se legara a la Cofradía de la Vera Cruz, radicada en San Francisco; la noche de su tránsito su casa comenzó a arder y los vecinos, sofocado el incendio, hallaron al difunto sacerdote arrodillado delante del Santo Cristo; ambos intactos; con posterioridad se atribuiría al fuego el oscurecimiento de la talla.

Siguiendo con el relato tradicional la imagen se trasladó a la capilla que tenía en el convento de San Francisco la cofradía de la Vera Cruz –lo que de ser cierto adelantaría la existencia de la cofradía baezana al siglo XV–; trasladándose por motivos que desconocemos al santuario de la Yedra, en las cercanías, escenario de una aparición mariana varios siglos antes. De su nuevo y definitivo lugar de culto el Cristo tomaría el nombre y allí su devoción *“començò à resplandecer con milagros, y marauillas”*; siendo los siglos XVI y XVII, en plena efervescencia contrarreformista, los del apogeo de su culto. No perdió sin embargo su vinculación con el convento de San Francisco; su cofradía –diferenciada de la Vera Cruz– tenía en él su sede, en la capilla de Santa Ana, agregada en 1561 a San Juan de Letrán⁹⁰⁹; y eran los franciscanos los principales encargados de su culto⁹¹⁰.

⁹⁰⁷ Argote de Molina (1866): 622.

⁹⁰⁸ Torres (1683): 70.

⁹⁰⁹ Torres (1683): 70.

⁹¹⁰ Cruz Cabrera (1999): 117-118.



Anónimo, *Santísimo Cristo de la Yedra*, siglo XV (Destruído).
Baeza, Santuario del Santísimo Cristo de la Yedra (Foto Baras, colección Narváez Olivera).

Igualmente, los recoletos de San Buenaventura, cuyo convento estaba en el camino de Baeza al santuario de la Yedra, fomentaron esta devoción y las peregrinaciones particulares que, pasando por su templo, les beneficiaban en consecuencia.

Dos son los tipos de testimonio de los que disponemos para acercarnos a la primitiva imagen del Santo Cristo. Uno, los escritos de época contrarreformista; como es habitual con lugares comunes que redundan en la capacidad de la talla para mover a devoción por su naturalismo. Ejemplar es el de Salcedo de Aguirre, que nos la describe *“de estatura natural, bien proporcionado, está tan bien acabado, tan devoto y lastimoso que a juicio de las personas graves y discretas que lo ven es una pieza de las de más devoción que se hallan en España. En la escultura está desnudo del todo (según opinión de algunos que sienten haber sido crucificado desa manera) pero por la honestidad tiene cubierta la cintura y lomos por un paño postizo de seda; la cabellera también es postiza y cae devotísima sobre el rostro. Tiene las manos, pies y piernas hinchados y todo el cuerpo acardenalado y la sangre procede de manos y pies y costado, tan bien representada que parece más ser obra natural que de arteificio; finalmente, toda la figura es tal que ninguna persona la mira sin ser provocado a gran devoción, a mucha lástima y aún horror, que hace erizar los cabellos de quien lo mira”*⁹¹¹.

El otro, las fotografías; elemento problemático pues hasta tres imágenes distintas del Crucificado se aprecian en las reproducciones anteriores de 1936, cuando el Cristo fue destruido, reemplazándolo actualmente una talla de Amadeo Ruiz Olmos. Descartadas al tratarse probablemente de tallas para la devoción particular y nada concordantes ni en estética ni en tamaño con la original, incluimos la que debe considerarse la verdadera talla del Cristo de la Yedra.

Destaca el color oscuro de la imagen, atribuido por los devotos al incendio de la casa del clérigo y sin duda consecuencia de la alteración de los barnices y del humo de las velas. Observamos que presenta los postizos que describe Salcedo de Aguirre, entre ellos el faldellín que cubría la integridad de su anatomía –aspecto que lo acerca al prototipo de Crucificado devoto y naturalista del Medievo hispano, el *Santo Cristo de Burgos*–. Lo que permiten analizar tanto los aditamentos barrocos como el oscurecimiento de la imagen es una talla primitivista en su modelado, muy medievalizante, y por tanto en sintonía con la cronología del Cuatrocientos que le asigna la tradición. Tronco y piernas se adaptan a la

⁹¹¹ Salcedo de Aguirre (1614): 23 v- 24 r.

verticalidad de la cruz, con el forzado y dramático cruce de los pies, mientras que los brazos se descuelgan del travesaño. El rostro, con barba y nariz afiladas y ojos que parecen cerrados, participa del esquematismo y la sequedad que se aprecian en el conjunto de la talla y en su sumaria definición anatómica; muy en la línea de lo que practicaba a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI el centroeuropeo Huberto Alemán en la recién conquistada Granada, en pleno proceso de cristianización. En cualquier caso, se trataba de una imagen doliente en clara sintonía con la espiritualidad franciscana y como vemos relacionada con ésta y con la advocación de la Vera Cruz; no habría que descartar por ello que el patronazgo de la Vera Cruz en las cercanas localidades de Begíjar y Lupión irradiese de la devoción a este Santo Cristo, tan fomentada por los franciscanos.

La tradición, que como señalábamos vincula los orígenes devocionales de la Vera Cruz en **Villacarrillo** con la memoria de las Navas de Tolosa, en cambio pone en relación la imagen del **Santísimo Cristo de la Vera Cruz** con el famoso y venerado Cristo de la Yedra baezano. Tras la misión de San Vicente Ferrer en Baeza en 1411, nuestro conocido clérigo *“deudo suyo, de gran virtud”*⁹¹² había quedado, como sabemos, en la ciudad entregándose a la devoción y a las artes plásticas, siempre con tema pietista. En sus realizaciones artísticas, el clérigo tenía como aprendiz a un joven llamado Bernabé, natural de Villacarrillo, que le pidió la hechura de un Crucificado para la ermita de la Vera Cruz de su pueblo. Una vez terminada fue trasladada devotamente desde Baeza a Villacarrillo, en una piadosa manifestación que los devotos aprovecharon para rogar por las lluvias –que lógicamente se sucedieron, iniciándose así el prestigio de la imagen–. La misma tradición, recogida por Escudero de la Torre (1669) afirmaba que *“el deuoto Escultor, que no quisiera auer enagenado prenda tan marauillosa (...) se puso a labrar otra para su consuelo”* que sería la del Santo Cristo de la Yedra⁹¹³, y el haberlo legado a la cofradía de la Vera Cruz de Baeza había sido *“por dexarlo en casa de el Titulo de el primero”*⁹¹⁴, es decir, del de Villacarrillo. La imagen pasó a presidir la ermita de la Vera Cruz, en la que fundan convento los franciscanos alcantarinos en 1667; fenómeno análogo al que sucede en Lopera, en cuya ermita de la Magdalena, centro de veneración a una devota imagen del Cristo de la Vera Cruz *“de cuya piedad estava toda aquella Comarca my beneficiada”*⁹¹⁵, fundan también los alcantarinos

⁹¹² Escudero de la Torre (1669): 117.

⁹¹³ Escudero de la Torres (1669): 124-126.

⁹¹⁴ Escudero de la Torres (1669): 124-126.

⁹¹⁵ Jesús María (1724): 617.

convento en 1631. El siglo XVII el momento del apogeo de su devoción, relatando el licenciado Escudero de la Torre y el cronista franciscano fray Ginés García Alcaraz⁹¹⁶ numerosos milagros y prodigios atribuidos a la imagen, que presidía devota procesión penitencial el Jueves Santo. Prodigios de los que también se hace eco Ximénez Patón, empleando el renovado fervor por la Santa Cruz y el Crucificado para hacer un alegato a favor de la expulsión de los moriscos decretada en 1609 y por ende de la pureza racial y religiosa: “quien no sabe las marauillas que en estos años ha obrado Dios por el Santo Cristo de Villacarrillo, tambien en este Obispado (...) Pintarse labrarse, y ponerse con tanto ornato Lamparas, deuocion tantas Cruces en tantos cantones, plaças, calles, que es sino que Fulget Crucis Misterium; para confundir a los que de su virtud dudaban, no creyan su santidad, y lo tenían por cosa de burla, quien eran estos? Ello se està dicho que eran los Moriscos, Mahometanos, hereges, cismaticos que entre nosotros teniamos, los mayores enemigos del pueblo Christiano, que expelió nuestro Christianisimo, y Catolicissimo Rey Don Felipe Tercero”⁹¹⁷.

Su cofradía, que habría sido fundada en 1419, celebraba junto al concejo la solemnidad del Santo Cristo “en la anual festiuidad de el Triunfo de la Santa Cruz”⁹¹⁸, es decir, en la memoria de la victoria de las Navas, mudándose en 1561 a la fiesta de la Exaltación en septiembre, “tiempo mas oportuno y desocupado” al haber finalizado la cosecha veraniega del cereal. Tras la Desamortización la venerada imagen pasa a la parroquia de la Asunción, donde es destruida en 1936, siendo reemplazada tras la Guerra Civil por una talla de Jacinto Higuera que en muy poco recuerda a la primitiva.

Siendo como era la antigua imagen obra del mismo creador del Cristo de la Yedra, forzosamente habían de tener un parentesco formal –como lo tuvieron desde el punto de vista milagroso, habiendo salido ambos de tan fervorosas manos–. En ello incide Escudero de la Torre, afirmando que el Cristo de Villacarrillo y el de la Yedra “son muy parecidos en la escultura, y colorido: si bien en el de nuestro assunto, parece puso mas estudioso cuidado: y viniendo a su descripción, es este Santo Crucifixo de la altura de vn hombre de buena proporción, de algo mas de dos varas, todo desnudo, con una tohalla blanca, que por la honestidad le ciñe, que oy se tapa con preciosos Sudarios (...). Tiene con gran primor, y

⁹¹⁶ Escudero de la Torre (1669): 113-208 / García Alcaraz (1761):

⁹¹⁷ Ximénez Patón (1624): fols. 77 verso y 79 recto.

⁹¹⁸ Escudero de la Torre (1669): 129.

cuidado executado el estar desnudo: su color cerúleo, a que parece haya ayudado el tiempo con demonstracion de algunos cardenales: las piernas algo hinchadas, las heridas frescas, la sangre natural, lo muerto al viuo, los ojos cerrados, las zejas tiradas, la barba partida, y todo marauillosamente obrado, aunque tiene cabello proprio su escultura, que partido en crenchas, cae por los ombros, y espalda a lo Nazareno: ponenle otras de pelo natural, que deuotamente le cubre el rostro, el qual es tan perfecto y deuoto, que nadie le mira, sin que le prouoque a vn temor reuerente y medroso espanto”⁹¹⁹.

Evidentemente se trata de un relato plenamente incardinado en los valores de la Contrarreforma, que le hacen incidir en el realismo de la talla y en el impacto devocional de las huellas de su cruento martirio, así como en su riguroso parecido con la apariencia del propio Jesucristo, ya que “es en todo parecido este Retrato a la descripcion, que de su original, hizieron Ponciopilato, Presidente de Iudea, Lentulo, virrey de Palestina, que le vieron: y la que nos refieren Santa Brigida en sus reuenaciones, y Niceforo Calixto en sus obras: que todo lo deuio de ver, y considerar su Artifice, como hombre docto y Santo”⁹²⁰. Significativo testimonio de la teoría artística contrarreformista que describía y exigía artistas devotos y piadosos.

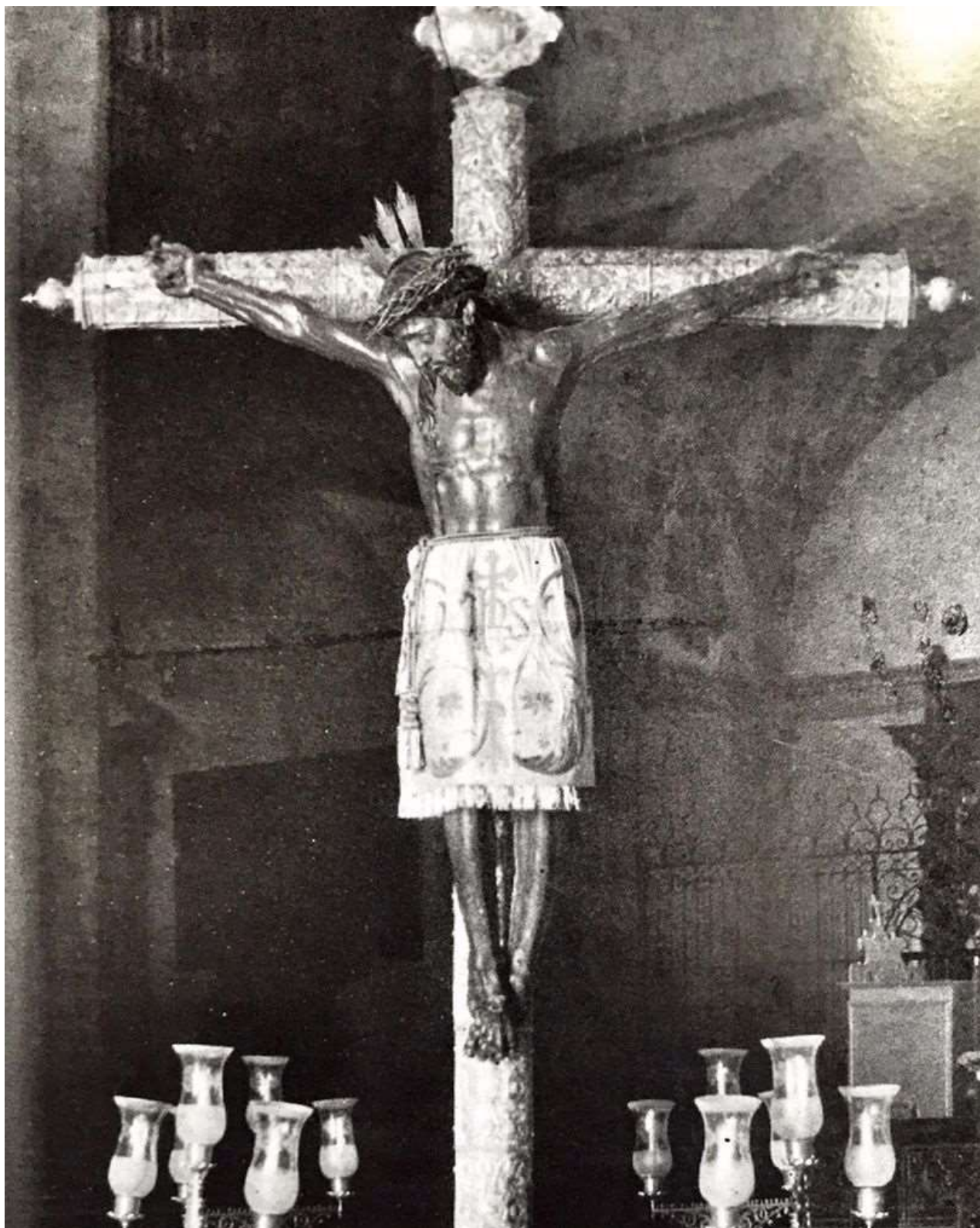
Las fotografías que conservamos de la imagen –en las que se completa con postizos barrocos como faldellín y cabellera natural, que dificultan su estudio y nos condicionan para el dramatismo como las descripciones del periodo, y se presenta sobre una fastuosa cruz de plata– nos revelan una obra muy interesante, a la que bien se pueden aplicar las entusiastas descripciones que lo “*con tanto cuidado, como oy se reconoce en su perfecta simetría, bien executada anatomía, y entendido dibujo, todo tan natural, que puede ser estudio de los primores de el Arte*”⁹²¹. Difiere profundamente, no obstante, del parecido que se le afirmaba con respecto al Cristo de la Yedra baezano. El Santo Cristo de Villacarrillo es una imagen que a pesar de los resabios goticistas resulta más clásica, lo que se nos reconoce en las líneas antes señaladas sobre la buena praxis de su artífice. Se ha adscrito al gótico humanista practicado en el siglo XV, datación que se acomodaría a la cronología que le asigna la tradición⁹²².

⁹¹⁹ Escudero de la Torre (1669): 127-128.

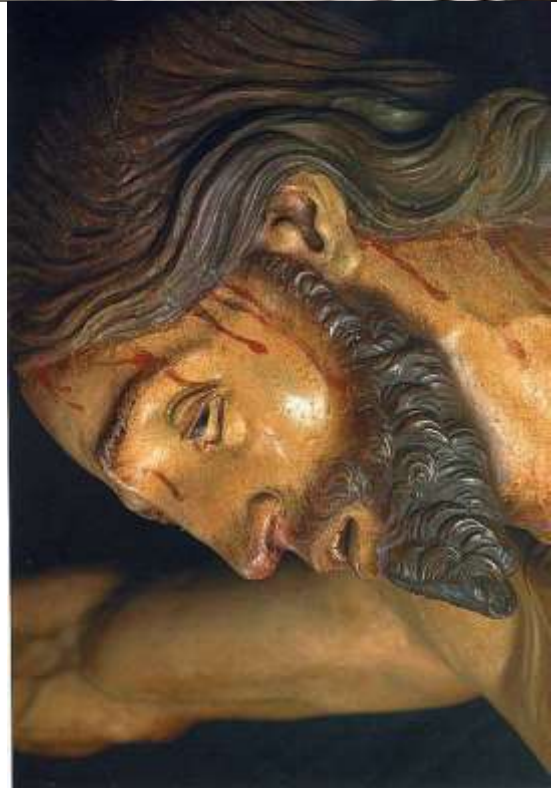
⁹²⁰ Escudero de la Torre (1669): 129.

⁹²¹ Escudero de la Torre (1669): 118.

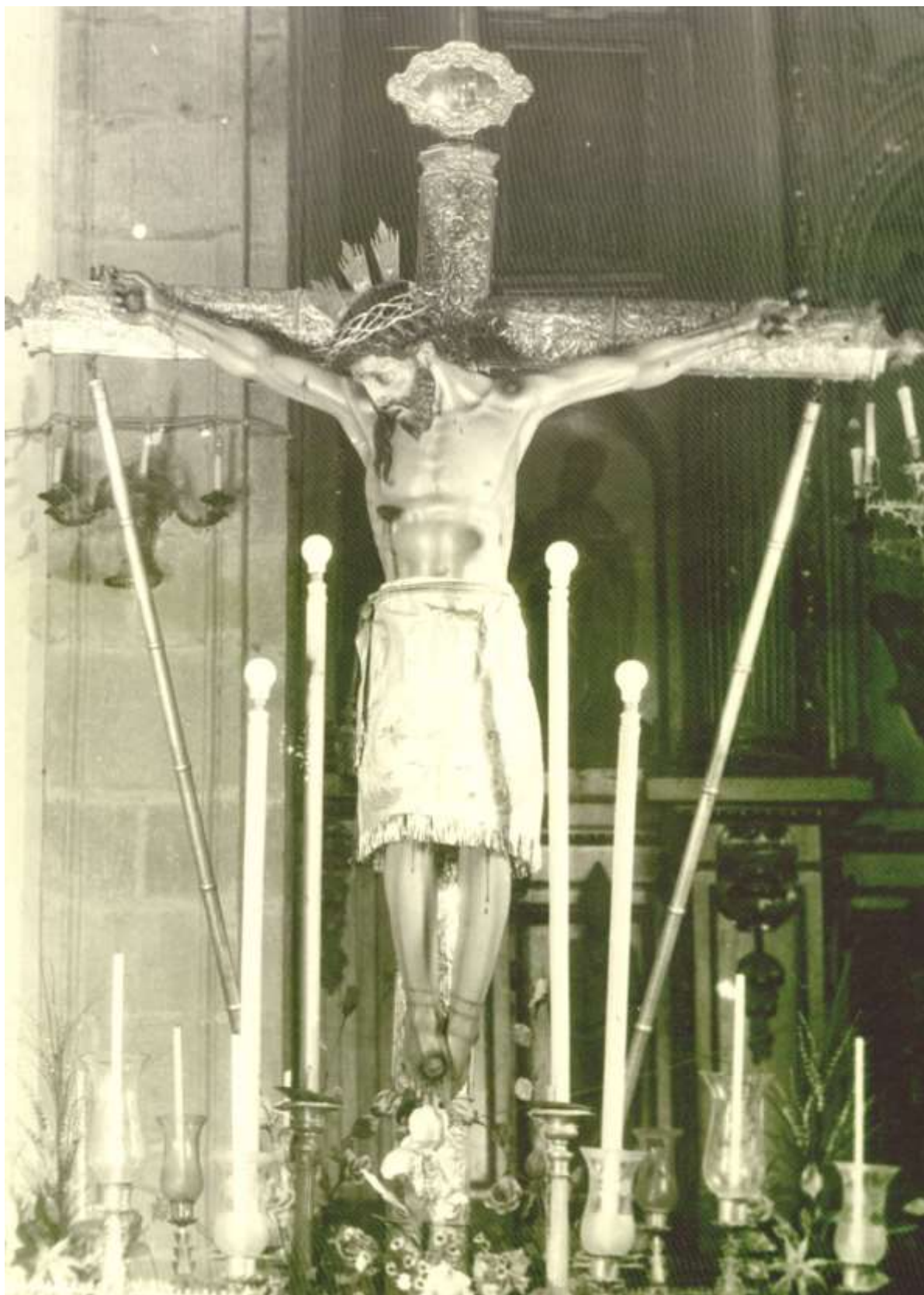
⁹²² Domínguez Cubero (2009) págs. 39-40.



Anónimo, Santísimo Cristo de la Vera Cruz, siglo XVI (destruido).
Villacarrillo, iglesia parroquial de la Asunción (Fotografía: villacultura2.blogspot.com.es).



Anónimo, *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, siglo XVI, detalles (destruido). Villacarrillo, iglesia parroquial de la Asunción (Fotografías cedidas por Ramón Rubiales García del Valle) / Iacopo Torni "Florentino" o Jerónimo Quijano: *Santísimo Cristo de la Misericordia*, detalle. Granada, monasterio de la Concepción (Fotografía: laalacenadelasideas.blogspot.com.es).



Anónimo, Santísimo Cristo de la Vera Cruz, siglo XVI (destruido).
Villacarrillo, iglesia parroquial de la Asunción (Fotografías cedidas por Ramón Rubiales García del Valle).

Consideramos por nuestra parte que su datación es más reciente, ya propia del Quinientos, perteneciendo a la estatuaria practicada en Jaén en el segundo cuarto del siglo XVI, cuando la tradición expresiva y doliente de aliento nórdico se ve enriquecida, gracias a la influencia de Iacopo Torni o Florentino y de Jerónimo Quijano, por un clasicismo italianizante que, inundado de la elocuencia dolorosa laocontiana, sintoniza perfectamente con el patetismo remanente del Medievo. Una combinación de la que es ejemplo singularísimo el célebre *Cristo de San Agustín* de Granada –hoy en la iglesia del monasterio del Santo Ángel– cuya autoría viene oscilando entre ambos maestro, y cuya influencia pensamos se aprecia en el Cristo de Villacarrillo.

Ciertamente el espíritu que domina al Cristo de Villacarrillo es trágico, con evidentes elementos goticistas como la consuetudinaria doble guedeja trenzada que enmarca su rostro a su derecha, vencido hacia ese lado de manera que se nos presenta de perfil, o la profunda apertura de la llaga en el costado. Idealizada y elegante, a pesar del dolor, es la faz del Santo Cristo de Villacarrillo, con una barba que se antoja bien trabajada y una expresión en la que el sufrimiento patente en sus ojos entornados y boca entreabierta es compatible con una sutil dulzura, la de la víctima que al fin descansa tras el martirio. La cabellera, echada hacia la espalda, facilita la visión del rostro y deja al descubierto la oreja. La corona de espina, trenzada, está tallada formando parte del bloque de la cabeza. También la anatomía, a pesar de cierta impericia en las proporciones, revela apego al desnudo masculino tal y como lo entiende el clasicismo, con afán descriptivo en el volumen muscular.

De forma similar, el Crucificado no cuelga con el dramatismo del Gótico abriendo los brazos, sino que éstos están casi paralelos al travesaño de la cruz, e igualmente el tronco y las extremidades inferiores evitan el teatral dinamismo medieval. Las manos sí se flexionan. El resultado es una imagen del Crucificado en la que el protagonismo de lo patético no evita la manifestación de cierta serenidad clasicista. Es interesante recordar, por otro lado, que se trataba de una imagen tallada completamente al desnudo –como el antes mencionado *Cristo de San Agustín*– lo que, si bien se ha señalado como una pervivencia de lo italiano⁹²³, más bien deriva del prototipo que le sirve de modelo y que en cierta forma influye en el planteamiento del *Christus patiens* en España: el Santo Cristo de Burgos, vinculado a los agustinos.

⁹²³ López-Guadalupe Muñoz (2009): 293.



Anónimo, *Santísimo Cristo de la Misericordia*, siglo XVI (destruido).
Jódar, iglesia del antiguo hospital de la Misericordia o de Santa Isabel de Hungría
(Fotografía cedida por Ildefonso Alcalá Moreno)

Más que con el Cristo de la Yedra, las características formales del Cristo de Villacarrillo lo acercan al **Santísimo Cristo de la Misericordia** de Jódar. Coinciden ambos en el planteamiento de los brazos extendidos de forma casi paralela al travesaño de la cruz y en el rostro vencido de perfil, enmarcado por la doble guedeja entrelazada pero despejado con la cabellera hacia atrás, revelando la oreja al espectador. Existen diferencias entre ellos, como el tratamiento de la anatomía, más sumario y menos cuidado en el de Jódar, o su patetismo expresivo más acusado, que incrementa el rictus agonizante en la boca y en los ojos entreabiertos.

Los orígenes que la tradición le atribuye son, como es habitual, legendarios e inverosímiles: se trataría de una imagen visigótica, convenientemente oculta a la llegada de los musulmanes y descubierta en el siglo XIV en la cercana y despoblada villa de Xandulilla. La talla se venera en la iglesia del antiguo hospital de la Misericordia, advocación adoptada por el Cristo en el siglo XVII y derivada de su asistencia caritativa desarrollada por la cofradía que lo regentaba y daba culto a la imagen. En el Setecientos cuando la devoción al Santo Cristo arraiga con más fuerza en Jódar y comienza a ser considerado “patrón” y “especial tutelar de la villa”; en paralelo a las obras de remozamiento que experimenta su iglesia, sufragadas con las numerosas mandas testamentarias de sus devotos⁹²⁴. La realidad histórica⁹²⁵, en cambio, lo incardina plenamente en la espiritualidad franciscana. Así, los inicios de este hospital están en una fundación asistencial y monástica promovida en el testamento de María de Guzmán, suegra del señor de Jódar (1523). Su materialización comienza en 1527 con la tercera franciscana Juana García, quien consigue bula pontificia y agregación a la basílica lateranense para la creación de este convento, hospital y cofradía de la Orden Tercera de San Francisco –con la particularidad de ser doble, es decir, de admitir indistintamente a monjas y frailes– y puesto bajo la más que conveniente advocación de Santa Isabel de Hungría, la ejemplar y caritativa tercera franciscana. Eximido por estos privilegios papales de rendir cuentas a las autoridades eclesiásticas locales y diocesanas, el proyecto fundacional debió de contar con muchas presiones en su contra, a las que suma las prevenciones contra las formas de vida monástica franciscana no observantes que culminan en la reducción de las comunidades franciscanas de Castilla a la Observancia conseguida por Felipe II. Ese motivo, unido a la carencia de apoyos económicos, provocaría el fracaso de la

⁹²⁴ Alcalá Moreno (1994): 125-139.

⁹²⁵ Alcalá Moreno (en prensa). Agradecemos profundamente su colaboración.

fundación y su transformación en un hospital, posiblemente atendido por una comunidad de beatas que también se extingue ante la presión de las jerarquías eclesiásticas –el mismo apremio que había estimulado en otros lugares la conversión de los beaterios en monasterios de clausura–, cediendo el paso a la cofradía de la Misericordia.

Si bien las primeras noticias del Cristo de la Misericordia son del siglo XVII, la imagen ya debía existir en el templo en el siglo XVI, y en torno a ella se celebrarían las fiestas de la Invenición y Exaltación de la Santa Cruz, destacadas en el calendario litúrgico de la iglesia de Santa Isabel. Probablemente se trate del “árbol de la santa beracruz” que se menciona en el testamento de Juana García (1552). Desde luego la antigua talla tiene todos los estilemas propios de la escultura del Crucificado en el segundo cuarto del siglo XVI. Magro en su descripción anatómica, se advierte la influencia del patetismo de Quijano en el dramatismo del rostro –bastante mejor conseguido que el resto del cuerpo– y en la forma de cerrar las manos. Similar al Cristo de Villacarrillo es el tratamiento de la cabeza, con los ojos y la boca entreabiertos, la cabellera hacia atrás dejando ver la oreja y el trenzado de la doble guedeja sobre el pecho. En definitiva, un nuevo ejemplo de la difusión del patetismo laocontiano a partir de las formas renacientes de Torni y Quijano. Perdido en 1936, hoy lo sustituye una imagen de los valencianos Rausell y Llorens.

Volviendo a Villacarrillo, la misma devoción a la Vera Cruz, derivada de la memoria del Triunfo en las Navas y cristalizada en torno a una imagen de Cristo Crucificado, se haría presente en las vecinas poblaciones de Iznatoraf y Villanueva del Arzobispo. Las primeras noticias que tenemos al respecto en Villanueva son de 1575, acerca de un hospital de la Vera Cruz, cuya capilla es el origen de la actual ermita de ese nombre; en el siglo XVII consta la existencia de una cofradía de la Santa Vera Cruz y Sangre que radica en él y que procesionaba el Jueves Santo.

Al contrario que en Villacarrillo, donde la presencia directa franciscana es posterior, en Villanueva sí que existía desde 1503 una comunidad de beatas dependientes del convento de franciscanos de Beas de Segura, regularizada hacia 1580 como monasterio de franciscanas clarisas y puesta su glesia bajo la advocación de San Francisco. Las noticias de un auto sacramental escenificado en la iglesia de las clarisas en 1738 para allegar fondos destinados a la restauración de la iglesia de la Vera Cruz testimonia, aunque de forma tardía, la relación entre la comunidad monástica y la cofradía, que vemos surge en un templo distinto al de San Francisco.



Anónimo, *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, siglo XVI (destruido).
Villanueva del Arzobispo, iglesia de la Vera Cruz (Fotografía cedida por Manuel López Fernández).

Muy probablemente se deba a las prevenciones contra el establecimiento de cofradías en las iglesias de los monasterios de clausura; pero es más que probable que la

presencia de los franciscanos de Beas que atendían a la comunidad villanovense fomentara la creación de la corporación penitencial; sin descartar igualmente la irradiación de la devoción desde el santuario de Villacarrillo.

Contamos afortunadamente con una fotografía en la que el Cristo aparece despojado de gran parte de los aditamentos propios de la piedad barroca y que nos permite apreciar plenamente sus valores escultóricos. Desde el punto de vista anatómico, elementos de carácter más expresionista y medieval como la cruenta policromía atenta a heridas y regueros de sangre y el dramático cruce de los pies –y su tamaño algo desproporcionado– no deben distraernos de un tratamiento del desnudo propio del Renacimiento, como delata la descripción de la musculatura en su generoso tórax.

Vencida a la derecha, la cabeza concentra la doliente carga expresiva, enfatizada por el hematoma en la mejilla, que revela tanto la bofetada de Malco en la casa de Anás como, simbólicamente, el beso de la traición de Judas. La barba es bífida y afilada, con boca entreabierta y ojos semicerrados; muy influidos por el dramatismo de Quijano en el *Cristo de San Agustín*. No podemos apreciar el tratamiento de la cabellera, oculta por una postiza, ni la existencia o no de corona de espinas tallada; pero sí vemos la consuetudinaria gedeja doble trenzada. Todos estos rasgos estilísticos nos permiten afirmar que nos encontramos ante una obra anterior a las primeras noticas existentes sobre la Vera Cruz en Villanueva, que son de 1575; probablemente de mediados de la centuria, lo que explicaría el clasicismo del desnudo a pesar de la pervivencia de lo patético en la policromía y en especial el rostro.

El Cristo se ancla a una cruz arbórea y de nudos, que además de su evidente significación como patíbulo revela el simbolismo de la vitalidad vegetal de la Vera Cruz; aunque para las festividades se sustituyó, como en Villacarrillo, por una triunfal realizada en plata en 1899, que se conserva y que actualmente emplea la talla de Mariano Benlliure que reemplaza al Crucificado destruido.

Con menos datos contamos acerca de la antigua imagen del ***Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Iznatoraf***, perteneciente al Adelantamiento de Cazorla desde 1252. De nuevo se le da un origen legendario al origen de su devoción, vinculándolo a la toma castellana de la inexpugnable villa –lograda no obstante por capitulación en 1235–.



Anónimo, *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, siglo XVI (destruido).
Iznatoraf, ermita de la Vera Cruz (Fotografía: jaendesdemiatalaya.blogspot.com.es)

La actual ermita en la que se venera es del siglo XVIII, y aunque las fiestas patronales en su honor se celebran en septiembre, también procesiona en Semana Santa⁹²⁶, por lo que no hay que descartar que su cofradía –cuyos primeros estatutos conocidos son ya tardíos, de 1883– tuviera inicialmente carácter penitencial, como las de las vecinas poblaciones de Villacarrillo y Villanueva del Arzobispo.

La fotografía de la disponemos no es de gran calidad y además presenta al Cristo con todo los aditamentos postizos añadidos en el Barroco –dosel, vela con el Sol y la Luna, amplio faldellín y peluca postiza– con la que la aproximación a sus valores escultóricos se hace especialmente difícil. Sin embargo, podemos apreciar que los brazos se descuelgan más que en las otras imágenes de la comarca que estamos tratando, y que la anatomía es objeto de la atención del artífice, que describe la musculatura del pecho y de los brazos. Igualmente, el rostro presenta una barba especialmente poblada, lo que a primera vista le da un cierto aire primitivista, propio de los primeros artistas plásticos de la América hispana –como el Cristo de los Temblores de Cuzco–. Sin embargo, han desaparecido del rostro los dramáticos ojos y boca entreabiertos. Sería por tanto una imagen perteneciente a un momento más avanzado del siglo XVI, probablemente la mitad del siglo, aunque resuelto con arcaísmo.

La presencia directa de la espiritualidad franciscana: la Vera Cruz en las cofradías nacidas en conventos de la orden franciscana

El siguiente grupo de Crucificados está más claramente definido en cuanto a su relación con la espiritualidad franciscana, pues se trata de las imágenes titulares encargadas por las cofradías de la Vera Cruz nacidas en varios conventos de la orden. Las reglas de la cofradía de Jaén, de 1541 –momento de su fundación– señalan que el cortejo de disciplinantes y hermanos de luz que sacaban a la calle el Jueves Santo estaría presidido por la imagen del Crucificado “*de estatura natural*”⁹²⁷ y portada en andas. Los estatutos de la Vera Cruz de Baeza, de 1555 –aunque la cofradía es anterior, de 1540– señalan que su

⁹²⁶ Datos tomados de <http://jaendesdemiatatalaya.blogspot.com.es/2016/09/la-devocion-al-santisimo-cristo-de-la.html>

⁹²⁷ Tomado de Ortega Sagrista (1968): 19.

procesión la cerraría “una deuota ymagen de vn crucifixo con las mas veneraçion que ser pudiere”⁹²⁸.

Se ha señalado la forma en las que, nacidas en el seno de la misma orden, compartiendo la misma advocación y con unos fines y prácticas devotas similares, las cofradías penitenciales ligadas a conventos fueron trasvasando sus reglas de una a otra, sirviendo de modelo la pionera al resto. El mismo fenómeno de mimetismo se da con las insignias e imágenes, que encargan al mismo escultor, extendiendo así en paralelo al modelo de piedad unas mismas pautas estéticas. Así sucede con las cofradías de la Cruz de Santa Elena o de Jesús Nazareno, nacidas en los conventos de carmelitas descalzos, repitiendo la dinámica que años antes –al ser las primeras– observamos en las de la Vera Cruz.

No consta la autoría de la talla de la desaparecida imagen del **Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Jaén**, al que popularmente se conocía como *Señor del Trueno* por la benéfica tormenta que desencadenó en una procesión de rogativas por la sequía allá por 1825, y que fue venerado desde los tiempos fundacionales por su cofradía en el Real Convento de San Francisco hasta que con la Desamortización pasa a la iglesia de San Ildefonso, donde es destruido en la Guerra Civil.

Sí sabemos que de su policromía se encarga el pintor Lucas Quiterio en 1541, quien se compromete a darle “encarnación muy al natural de hombre difunto y el paño todo de oro bruñido dado en cima blanco y esgrafiado y a la redonda del paño una oropiesa dada de carmesí fino e barnizada e los enveses del mismo paño azul fino y la corona ha de ser verde sobre plata y las letras de negro”⁹²⁹.

Lo contratado con Quiterio nos revela una imagen muy cuidada desde el punto de vista estético y simbólico, incluyendo la presencia del verde –probablemente también en la cruz– que nos testimonia la dimensión alegórica de la Vera Cruz como árbol vivo de la Redención. Desconocemos el texto de las “*letras de negro*”, probablemente una jaculatoria pasionista, pero en cualquier caso el contrato nos evidencia que los postizos que porta el Cristo en las fotografías conservadas son un añadido del Barroco.

La reiteración de encargos a Juan de Reolid de imágenes del Crucificado para cofradías de la Vera Cruz siguiendo al de Jaén que estudiamos permite asignarle éste, cabeza de la serie y referencia para el resto –como las reglas y prácticas penitenciales–.

⁹²⁸ Transcrito en Rodríguez-Moñino Soriano / Cruz Cabrera / Cruz Martínez (1997): 1596.

⁹²⁹ Tomado de Domínguez Cubero (2008): 120.



Juan de Reolid, *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, 1541 (destruido).
Jaén, iglesia de San Ildefonso (Fotografía: jaendesdemiatalaya.blogspot.com.es).

Activo durante el segundo tercio del siglo XVI y coetáneo de las grandes empresas arquitectónicas de Vandelvira y Castillo en el Alto Guadalquivir, el polifacético Reolid –escultor, retablista y urbanista– deja una extensa obra –lamentablemente menguada– en paralelo a la brillantez de la edilicia del Renacimiento en Jaén. A tenor de lo conservado, la praxis de Reolid supone la implantación de una estética clasicista en la que a veces se presenta el recuerdo del patetismo de Quijano y en otras ocasiones se adapta al manierismo de la segunda mitad del Quinientos.

Reolid ya había practicado la iconografía de Cristo Crucificado anteriormente (1539) en al menos una ocasión (1539) para un particular de Baeza. El Cristo de la Vera Cruz de Jaén presenta una anatomía descrita con interés en el tórax, cuya volumetría deriva de la multiplicidad de puntos de vista a los que se presta como imagen procesional. Su cabeza cae hacia la derecha, en sintonía con la tradición, pero en lo que se adivina de su rostro se aprecia un alejamiento de arcaísmo patéticos y una apuesta por la serenidad más clásica; desde luego, clásico se nos antoja el perfil que presenta la fotografía que adjuntamos. De tamaño natural, todas las fotografías que conservamos repiten el mismo ángulo de visión. En ellas se aprecia un tórax de volumen acusado, recalcando los varios puntos de vista posibles en una imagen planteada para procesionar, y para destacar en la procesión.

En 1545, pocos años después de la realización de la imagen de Jaén, Juan de Reolid es requerido por la cofradía de la Sangre de **Linares**, con policromía de Miguel Sánchez, un **Cristo crucificado** “de madera de nogal del tamaño y fechura de uno que tiene la Cofradia de la Santa Vera Cruz de esta dicha cibdad (Jaén) como el grande y pintado y dorado”⁹³⁰. La presencia franciscana en Linares data de 1554, con la fundación del convento de San Francisco a iniciativa de los vecinos de la localidad; probablemente, los franciscanos de la cercana Baeza realizarían misiones en Linares –que perteneció al alfoz baezano hasta 1565– y en ellas extenderían sus prácticas devotas, fomentando seguramente la creación de esta cofradía de la Sangre –advocación con la que también se denominaba a las cofradías de la Vera Cruz– a imitación de la homónima establecida en San Francisco de Baeza en 1540. Práctica de mimesis con respecto a las devociones baezanas que se repite en otros momentos en Linares, como vemos en la bendición que imparte la imagen de Jesús Nazareno –análoga a la del Jesús del Paso de Baeza– o más recientemente en la creación a finales del siglo XIX de la cofradía de Jesús del Rescate, por un grupo de albañiles baezanos

⁹³⁰ Domínguez Cubero (1995): 157.

que traen con ellos la devoción arraigada en el antiguo convento de los Trinitarios Descalzos de su ciudad.

El siguiente ***Cristo de la Vera Cruz*** es el realizado para la hermandad homónima de **Torres**, localidad del señorío de Francisco de los Cobos ubicada en Sierra Mágina. No consta la existencia de una comunidad franciscana estable en la villa, por lo que su fundación se debería al mimetismo con respecto a la cofradía de Jaén –a la que se acude como referencia a la hora de ejecutar la factura de su titular–, fomentado por la probable actividad de misiones franciscanas.

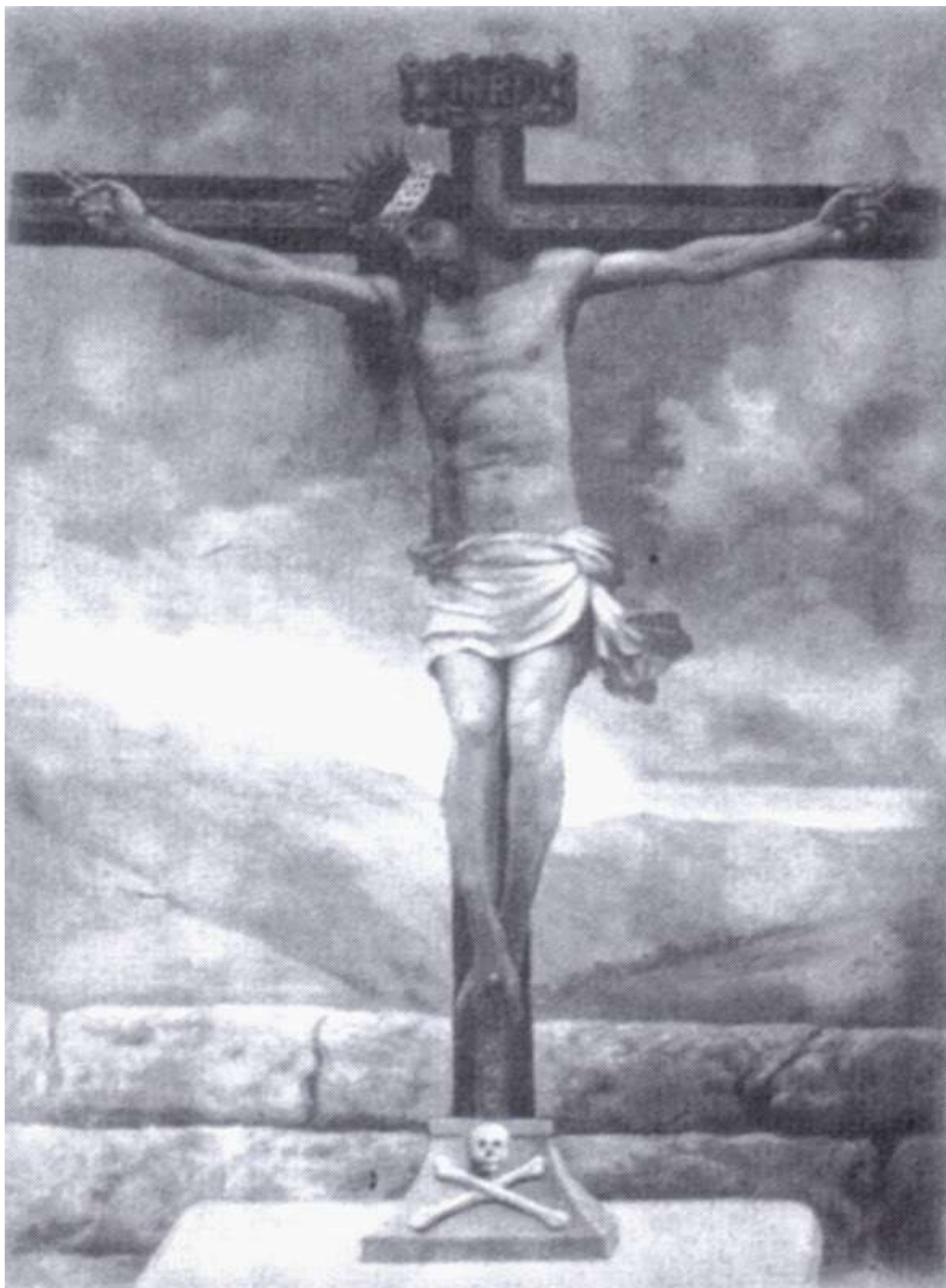
El concierto entre Reolid y la cofradía de Torres es de 1554 y en él se demanda al escultor una imagen del Crucificado “puesto en su cruz con su diadema en la cabeza y rayos, en lo baxo puesto un monte Calvario con su calavera y güesos, y el dicho Calvario puesto en un tablero a manera de andas para que se pueda llevar el dho crucifijo en los hombros” y pintado y dorado como “el de la cofradía de la Vera-Cruz desta ciudad”, es decir, Jaén⁹³¹.

Aunque retocada, se conserva una fotografía frontal, en la que aparece sin las enaguillas que visten otros Crucificados similares; aunque el nudo y vuelo del perizoma tallado del Cristo revela que nunca recibió tal aditamento. Se aprecia una imagen que participa del clasicismo idealizado que se intuía en el Cristo de la Vera Cruz de Jaén; con una anatomía equilibrada correctamente descrita y parquedad en la sangre. En el rostro, vencido, se rechaza el patetismo a favor de la serenidad.

El parecido con el Cristo de Jaén es, como exigía el contrato, notable hasta en detalles como la forma de cerrar las manos; aunque se separa de su modelo en las diagonal de los brazos, menos acusada y por tanto acercándose al travesaño de la cruz en Torres. A los pies, una sencilla peana troncopiramidal con la calavera de Adán y dos tibias cruzadas, que pensamos es el recuerdo del Calvario contratado con Reolid y que se perdería para adaptar la imagen a un nuevo soporte procesional.

Como complemento para analizar estos Crucificados añadimos el relieve de la *Crucifixión* existente en la bóveda del crucero de la antigua iglesia conventual de los dominicos de La Guardia de Jaén, concertado por Juan de Reolid junto al resto de escenas pasionistas que la acompañan en 1556. Quince años separan estos relieves pétreos del Crucificado de la Vera Cruz de Jaén –y dos del de Torres– pero a lo largo de ellos el maestro ha ido repitiendo el modelo a instancias de sus comitentes.

⁹³¹ Tomado de Domínguez Cubero (1995): 157-158.



Juan de Reolid, *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, 1554 (destruido).
Torres, iglesia de Santo Domingo de Guzmán (Fotografía: jaendesdemiatalaya.blogspot.com.es).



Juan de Reolid, *Crucifixión*, 1556.
La Guardia de Jaén, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción
(antigua iglesia del convento de Santa María Magdalena de la Cruz).

Por tanto no debe extrañarnos que el Cristo de La Guardia perviva la praxis de sus imágenes de la Vera Cruz. Concede un destacado protagonismo por su ubicación central y tamaño al cráneo de Adán, referencia no sólo a la etimología del topónimo del Calvario sino a la dimensión redentora del sacrificio de la Cruz, que además se reviste de la ineludible truculencia de la cercanía de la muerte, y que vemos solicitada en el contrato del *Cristo de la Vera Cruz* de Torres. Igualmente se aprecian en él la serenidad y la idealización que hemos visto en las fotografías de Jaén y Torres, aunque la adaptación al marco obligue en el relieve de La Guardia a flexionar las piernas del Crucificado, que veíamos rectas en los ejemplares anteriores.

Quizá la más notable de las aportaciones de estas desaparecidas imágenes del Cristo de la Vera Cruz de Reolid es su propio protagonismo en la paraliturgia procesional, por tamaño y por calidad artística, y que nos informa del temprano desarrollo de la imagen procesional a demanda de las cofradías penitenciales jienenses.

Es un lugar común señalar que en las primeras procesiones de las cofradías penitenciales –y como venimos señalando son las pineras las de la Vera Cruz– las imágenes aún carecían del rol central del que gozarán a partir del último tercio del Quinientos, con la génesis y primer desarrollo de la imaginería procesional por cuya primacía han competido en singular debate historiográfico Granada y Sevilla⁹³². Por el contrario, “los protagonistas de aquellas primitivas procesiones no eran las imágenes sagradas, sino los hermanos. Tal vez esa sea la cualidad más importante de las cofradías de la Vera Cruz, que sin embargo suele pasarse por alto. Al fomentar la imitación por encima de la contemplación, el protagonismo reside en el cuerpo de la cofradía”, es decir, en la práctica penitencial de los flagelantes. En consecuencia, “Las imágenes pasaban a un segundo plano (...) Lo de menos era la imagen; lo importante era la corporación peregrina y sufriente bajo el signo de la cruz”⁹³³.

De hecho, si comparamos las dimensiones y características de imágenes similares coetáneas a las de Reolid, como el Cristo de la cofradía de la Vera Cruz de Sevilla –relacionado con Antón Vázquez y con Roque de Balduque y fechado hacia 1540–, nos encontramos con una talla que no sólo es más insistente en el mantenimiento del patetismo gótico, sino que presenta un tamaño menor que hacía que en origen no procesionara sobre andas, sino portada por un sacerdote con la ayuda de dos hermanos. Así, la regla de la Vera Cruz de Sevilla (según la transcripción de 1631) indica que en la procesión del Jueves Santo se sacaría “un Crucifijo grande en su cruz el qual Crucifixo no pueda lleuar ninguna persona que sea lega saluo Ecclesiastico el qual uaya uestido con su camisa negra, y a los lados los Cofrades que fueren señalados y nombrados”⁹³⁴. Lo mismo sucede con el Cristo de la Vera Cruz de Alcalá del Río, ya de mediados del Quinientos y adscrito a Roque de Balduque, que si bien más renaciente mantiene las dimensiones reducidas; o los de Lebrija –también relacionado con Balduque–, Umbrete, Gerena o Coria del Río. Se repite en ellos el pequeño formato, pues, siguiendo a la Vera Cruz de Sevilla, “de la que se hizo en esta ciudad, tomaron ejemplo e imitación todos los demás pueblos y ciudades vecinas, de manera que en todos, grandes y pequeños, hay esta devoción”⁹³⁵, según señalaba el abad Gordillo en 1638. Por el contrario, cuatro hermanos eran precisos al menos para portar las andas en las que iba “una cruz grande en la que iba un Cristo crucificado grande, de bulto, casi al natural en altura y

⁹³² Sobre este tema, Romero Torres (2007): 69.

⁹³³ López-Guadalupe Muñoz / López-Guadalupe Muñoz (2002): 62-64.

⁹³⁴ Regla Vera Cruz

⁹³⁵ Tomado de Sánchez Herrero (¿1993?) 74.

grandeza”⁹³⁶, según acta del discurrir de la cofradía de la Vera Cruz de Mancha Real en 1597. Igualmente, y en las reglas de la cofradía de Valdepeñas de Jaén, aprobadas en 1620 y basadas en la jienenses se requieren *“Cuatro, cinco, seis o siete, o los que más fueren menester para llevar las andas del Crucifijo”*⁹³⁷. Y como veíamos, los Cristos de Reolid no sólo ahondaban en la novedosa estética renaciente, sino en un refinamiento formal que obligaba al cuidado de la policromía.

En su definición del Crucificado para las cofradías franciscanas de la Vera Cruz, Reolid supone la superación del patetismo medieval y la asunción de un clasicismo idealizado. En este sentido, el jienense participa de la senda estética de su tiempo, adelantándose incluso a la “belleza estoica”⁹³⁸ que consagrará Pablo de Rojas. Pero incluso esa transformación está plenamente incardinada en la reflexión franciscana sobre el sacrificio de la Cruz. Así, el mismo San Buenaventura que reclamaba la atención del devoto a las heridas y la sangre que afeaban al más bello de los hijos de los hombres, recordaba en la *Vitis Mystica* que la ruina física del Redentor en la Pasión no aminoraba, sino que engrandecía, su hermosura espiritual: *“Mas en el deshonor externo conservó la belleza y el decoro interiores. No desmayes, pues, a vista de sus tribulaciones; los hombres, que sólo reparan en las apariencias, vieron sobre la cruz `al más hermoso de los hijos de los hombres sin rastro de gracia y hermosura’, su rostro casi despreciable y casi deforme su posición; mas de esta deformidad de nuestro Redentor salió el precio de nuestra nobleza”*⁹³⁹. Una belleza moral que, retomando el concepto de lo bello en la Antigüedad clásica, no podía sino expresarse a través de la belleza física.

Más allá de la Vera Cruz: otros Crucificados en la órbita del franciscanismo

El *Calvario* de la **iglesia de la Magdalena de Jaén**, conocido como ***Cristo del Corpus*** por haber presidido la capilla de la cofradía del Corpus Christi, es una de las piezas más emblemáticas de la escultura jienense del siglo XVI. Realizada hacia 1525 y asignada a

⁹³⁶ Transcripción en Ortega Sagrista (1964): 79.

⁹³⁷ Tomado de Valdivia Castro (1994): 87.

⁹³⁸ Expresión tomada de Miguel Ángel León Coloma.

⁹³⁹ Buenaventura (1957): 693-695.

Jerónimo Quijano⁹⁴⁰, el conjunto sintetiza magistralmente la tradición plástica medievalizante con las novedades estéticas italianizantes. La obra, que ha sufrido mutilaciones a lo largo de los siglos que sólo nos han dejado la escena central de la Crucifixión, ha sido tradicionalmente elogiada por la crítica, que ha alabado su factura, “con excelentes estatuas en relieve cuyas cabezas y ropajes me parecieron excelentes”⁹⁴¹, como señalaba Francisco de Zamora en 1796. Entre las mutilaciones experimentadas por la pieza, destaca la pérdida del escudo franciscano de las Cinco Llagas, que delata su vinculación con la espiritualidad y fuentes literarias seráficas, que se aprecia en el tratamiento iconográfico del tema, y con las que Quijano debió estar familiarizado ya que trabajó para la orden en varias ocasiones⁹⁴²

El centro de la escena presenta a Cristo crucificado muerto, sereno y clasicista desde el punto de vista formal a pesar de su rostro laocontiano, en una cruz que precisamente tiene forma de *tau* franciscana. El logrado estudio anatómico del desnudo no debe distraernos del protagonismo que tiene las llagas, en especial la del costado, bien abierta como una boca sufriente, derramando en abundancia la sangre de la Redención. Precisamente, la espiritualidad franciscana, al considerar las Llagas tanto del Redentor como del “poverello”, venía señalando la del costado como la más importante, la más reveladora del amor supremo y excesivo que había provocado tanto el sacrificio redentor de Jesucristo como la conformidad con él de Francisco⁹⁴³, rubricada en la Estigmatización.

De franjas horizontales y partícipe de la exquisita policromía del conjunto, el paño de pureza del Cristo está en perfecta sintonía formal con los textiles que visten las santas mujeres que rodean la cruz; en este sentido es elocuente de nuevo el Pseudo Buenaventura que señala que al desnudar a Cristo en el Calvario “no le dejaron ni los paños de la honestidad” y que la Virgen hubo de envolver “su desnudez con el velo de su cabeza”⁹⁴⁴. “ni aun los paños vergonzosos le dejaron. Dase priesa la Madre, y acércase al Hijo, le abraza y le cubre desde la cintura con el velo de su cabeza”⁹⁴⁵.

En cuanto a la cruz, si bien está mutilada en los extremos para adecuarla a una hornacina más estrecha, es inconfundible su forma de *tau* franciscana.

⁹⁴⁰ GÓMEZ MORENO

⁹⁴¹ Eisman Lasaga (2002): 74.

⁹⁴² Domínguez Cubero (2008): 97.

⁹⁴³ Treffers (1998): 150.

⁹⁴⁴ Buenaventura (1957): 791.

⁹⁴⁵ Pseudo Buenaventura (1824): 274.



Jerónimo Quijano, Cristo del Corpus, ca. 1525.
Jaén, iglesia de la Magdalena (Fotografía: jaendesdemiatalaya.blogspot.com.es)

Se trata de símbolo bíblico, que a su vez tendría el fundamento historicista de responder a la forma de la cruz usada por los romanos para la pena capital, cuyos orígenes están en Ezequiel 9,3-6: *«Yahvéh llamó entonces al hombre vestido de lino que tenía la cartera de escribano a la cintura, y le dijo: "Recorre la ciudad, Jerusalén, y marca una tau en la frente de los hombres que gimen y lloran por todas las abominaciones que se cometen en ella". Y a los otros oí que les dijo: "Recorred la ciudad detrás de él y herid. No tengáis piedad, no perdonéis; matad a viejos, jóvenes, doncellas, niños y mujeres hasta que no quede uno.*

Pero no toquéis a quien lleve la tau en la frente. Empezad por mi santuario"». Esta visión veterotestamentaria sería citada por Inocencio III en el IV Concilio de Letrán, identificando como los señalados con la tau a aquellos que lucharan en las cruzadas, o contra la herejía, o contra sus propios errores con el propósito firme de reformar su vida. El pontífice señaló en este mismo Concilio lo siguiente acerca de la tau: "Tau es la última letra del alfabeto hebreo, y tiene la forma de cruz, como era la cruz antes que le pusieran encima la inscripción de Pilato. Tau es el signo que se lleva en la frente cuando el esplendor de la cruz se manifiesta en toda nuestra conducta, cuando, como dice el Apóstol, se crucifica la carne con sus vicios y pecados. Entonces se afirma: Yo no quiero gloriarme en ninguna otra cosa, si no en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por el cual el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo (...) Sed, pues, los paladines de la Tau y de la Cruz!".

San Francisco, presente en el mencionado Concilio, debió adoptar en ese momento este símbolo, ya conocido en su época al identificar a la Orden de San Antonio Abad, y lo usó desde entonces como un signo devoto con el que impartía la bendición, firmaba sus documentos y marcaba las paredes. La tau usada por San Francisco responde por tanto a un doble simbolismo: identifica a los elegidos, pero también es la propia cruz de Cristo. En la tau presente en el pergamino de la *Bendición a Fray León*, trazada por el propio santo, se observa como la línea vertical arranca de una cabeza humana, el cráneo que desde tiempos medievales simboliza la tumba de Adán sobre la que legendariamente se habría alzado la cruz del Redentor⁹⁴⁶. Esta adopción de la tau por San Francisco supuso, como en el caso de los tres clavos, su redención, ya que la herejía valdense también había asumido ambos elementos⁹⁴⁷.

En torno al eje de simetría que marca la figura protagonista del Crucificado se desarrolla el drama del Calvario, con un contraste maniqueo entre la compasión y la fiereza, que parte en gran medida de los textos de meditación del Pseudo Buenaventura, testimoniando su influencia sobre las artes plásticas. A la derecha, las santas mujeres y el evangelista San Juan que o bien auxilian a la Virgen, desmayada de dolor, o bien se vuelven hacia Cristo, como hace la Magdalena arrodillada que abraza el madero desde el lado opuesto.

⁹⁴⁶ <http://www.fratefrancesco.org/esp/signos/tau.htm>

⁹⁴⁷ Thode (1993): 375.



Jerónimo Quijano, *Cristo del Corpus*, ca. 1525
(fotografía previa a 1936, con el escudo franciscano de las Cinco Llagas al pie de la cruz).
Jaén, iglesia de la Magdalena (Fotografía: jaendesdemiatlaya.blogspot.com.es).

Es toda una transcripción visual del influyente Pseudo Buenaventura: “Estaban cerca de la cruz con nuestra Señora San Juan, la Magdalena y dos primas de nuestra Señora, que eran María la de Jacobo y María Salomé, y tal vez otras, todas la cuales, mayormente la Magdalena su amada discípula, lloraban muy amargamente, y no podían consolarse al ver á su amado Señor y Maestro. Se compadecían de nuestro Señor y de nuestra Señora, y se renovaban muchas veces el dolor en sí mismas, porque siempre se acrecentaba la Pasion de su Señor, ó en hechos, ó en palabras de desprecio”⁹⁴⁸. Destaca el patético desmayo de la Virgen, que subraya su protagonismo corredentor e incrementa el dramatismo de la escena. Sin base evangélica, se hizo muy popular en la plástica bajomedieval al plasmar de forma muy directa y convincente las ideas de la *Compassio* y *Corredentio* de la Madre de Dios, hallando sus fuentes en la literatura ascética del periodo, con el Pseudo Buenaventura. Sin embargo, la ortodoxia trentina lo elimina por indecoroso y por no responder con exactitud a la cita evangélica que recalcaba la presencia de María en pie. Ya la *Leyenda dorada* censura esta iconografía: “No estaba tendida en tierra, no estaba sentada; estaba en pie, pero no encorvada, sino gallardamente erguida. Yacen tendidos en tierra los que tropiezan y caen al suelo, es decir, los que pecan de obra. Están sentados los que, aunque no pequen de obra, pecan interiormente mediante actos de consentimiento, o sea, con el pensamiento, con la intención”⁹⁴⁹.

Como señalábamos, el Pseudo Buenaventura describe que la Virgen “estaba absorta y como insensible, casi exánime”⁹⁵⁰ “yazia sobre la tierra como muerta, à causa de los dolores, penas, y tristezas, que sin algun alivio se aumentavan en ella”⁹⁵¹. Igualmente pregunta al devoto en su *Contemplación* “¿Has visto cuantas veces se ha desmayado hoy nuestra Señora? Tantas veces sin duda, cuando veia que se preparaba, ó se hacia contra su hijo alguna novedad”⁹⁵². Una de ellas, el momento de la lanzada; “Entonces la Madre, casi muerta, cayó en los brazos de la Magdalena”; escena que la dramática apertura de la llaga del costado y la presencia del soldado lancero, posiblemente Longinos, nos hacen deducir que acaba de producirse.

⁹⁴⁸ Pseudo Buenaventura (1824): 279.

⁹⁴⁹ Vorágine (1982): 960.

⁹⁵⁰ Buenaventura (1957): 797.

⁹⁵¹ Buenaventura (1659): 190.

⁹⁵² Pseudo Buenaventura (1824): 286.

Ciertamente la Magdalena no aparece ni sosteniendo a la Virgen desfallecida ni en el lado de los dolientes, sino en el de los pecadores. Esta ubicación, que por otro lado la singulariza convenientemente al ser realizada la obra para un templo bajo su advocación, nos recuerda la presencia en las *croce dipinte* franciscanas de los fieles al pie de Cristo crucificado arrodillados al pie de la cruz; siguiendo el modelo del *Crucifijo* de Giunta Pisano en el que aparecía el hermano Elías y las múltiples versiones posteriores con San Francisco. Es muy expresivo el dolor de la Magdalena, que se agarra a la cruz, “porque estar separada de vos, no me puedo persuadir de poder sufrirlo”⁹⁵³. Tras la santa, la soldadesca, de furiosas y groseras facciones que participan del realismo caricaturesco que contagia las artes europeas desde el norte, manifestando la maldad y la insensibilidad hacia la injusta muerte del Redentor. Sólo escapa a esta zafia caracterización el soldado lancero, cuya melancólica figuración lo emplaza, a pesar de su ubicación, en el lado de los dolientes por la muerte de Cristo; su identificación oscilaría entre Longinos, “soberbio y malo por entonces, pero despues convertido y hecho mártir”⁹⁵⁴; o el centurión, que “A esta voz clamorosa se convirtió el centurion que estaba allí, y dijo: Verdaderamente era este hijo de Dios, porque los demas hombres cuando mueren no⁹⁵⁵ pueden dar tan grande y recia voz como la dio nuestro Señor, y por esta causa creyó en él”⁹⁵⁶.

En la iglesia del **Real Monasterio de Santa Clara de Jaén** se encuentra la imagen del **Santísimo Cristo de las Misericordias**. Popularmente conocido como el *Cristo de Bambú*, al parecer por unas cañas que tenía adheridas a la cruz, esta denominación –que también podría deberse a las marcas en paralelo de los azotes que caracterizan su policromía, como si hubieran sido dados con cañas– dieron lugar a la leyenda que lo hacía procedente de Indias y realizado en caña⁹⁵⁷. La talla se veneró en un altar del coro alto del monasterio hasta la posguerra, cuando después de ser incautado por las autoridades republicanas para salvarlo del vandalismo de las milicias no es restablecido a la clausura, sino que comienza a recibir culto público. Así, la Congregación de la Vera Cruz lo adopta en la Semana Santa de 1942 como improvisado titular, hasta que en 1946 la Cofradía de los Estudiantes lo convierte en su imagen titular y comienza a procesionarlo el Lunes Santo.

⁹⁵³ Buenaventura (1659).

⁹⁵⁴ Pseudo Buenaventura (1824): 285.

⁹⁵⁵ Pseudo Buenaventura (1824): 281.

⁹⁵⁶ Pseudo Buenaventura (1824): 282.

⁹⁵⁷ Cazabán (1930): 338.



Atribuido a Salvador de Cuellar, Santísimo Cristo de las Misericordias, último tercio del siglo XVI.
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara.

No se trata sin embargo, a pesar de su tamaño, de una imagen concebida para ser procesionada –lo que se deduce de su volumen plano–, sino para ser venerada en un altar y a escasa altura –tal y como lo estaba en la clausura de las clarisas–. Nos encontramos ante una obra de gran interés y belleza, caracterizado por un modelado suave que Domínguez Cubero encuadra en la estética manierista. Ciertamente mantiene resabios medievales, como la gruesa y trenzada corona de espinas tallada en el bloque de la cabeza, o los azotes pareados que se reparten por toda su anatomía. También participa de la tradición con su cabeza vencida, con la oreja descubierta como practicaba Reolid y las guedejas entrecruzadas que alcanzan el pecho. Pero el afilado rictus de este Cristo muerto se aminora notablemente con una expresión dulce y melancólica, y el tratamiento anatómico es estilizado y mórbido. El paño de pureza, tan adherido al cuerpo que no pretende sino evidenciar el volumen de las caderas y muslos del Crucificado, está ricamente policromado con motivos naturalistas y geométricos de variados colores; se completa con el airoso vuelo de las tiras sobrantes. La autoría de la imagen, que en su momento se asignó a Juan Bautista Vázquez el Viejo, la vincula Domínguez Cubero a Salvador de Cuéllar el Menor, activo en el último tercio del siglo XVI, fundándose no sólo en sus caracteres estilísticos, sino en la particular ubicación de la llaga del costado, en el centro de éste y bajo la vertical del hombro⁹⁵⁸.

Preciosista en su acabado y en su policromía y plano en su volumen, ambas características evidencian su originaria ubicación en un altar no demasiado elevado y cercano a la mirada del devoto, ya fuera aquel del coro alto de Santa Clara en el que se encontraba hasta la Guerra Civil o cualquier otro del cenobio –o incluso de fuera de él–. De esta forma cobran todo su sentido las pormenorizadas y reiterativas marcas paralelas de los azotes, en evidente sintonía con la devoción pasionista hacia las llagas, heridas y sangre de Cristo, que eran piadosamente enumeradas en los textos de meditación y en las visiones místicas. El cuerpo del Crucificado era de esta forma un verdadero libro en su descripción de los cruentos tormentos padecidos, formulados, eso sí, sobre las páginas de una anatomía elegante y estilizada, como correspondería a aquel que BUSCAR / HISTORIA DEL CUERPO

Igualmente, está en plena sintonía con el franciscanismo la oferta de comunicación y reflexión que plantea la cercanía de este Cristo; propia de una orden cuyo fundador, que experimenta la llamada a la conversión en su diálogo con el *Crocifisso* de San Damiano,

⁹⁵⁸ Domínguez Cubero (2008): 191-196.

señalaba a sus seguidores a Cristo en la cruz como el más completo libro de devoción. “He aquí a Jesús crucificado y extendido en la cruz, de tal modo que pueden contarse todos sus huesos, como Él mismo se queja por el Profeta. Corren por todas partes ríos de su sacratísima sangre que fluye de aquellas grandes heridas, y de tal manera está oprimido que no puede mover sino la cabeza. Aquellos tres clavos sostienen todo el peso de su cuerpo; sufre dolores acerbísimos, y está en una aflicción superior a cuanto se pueda decir ni pensar”⁹⁵⁹.



Atribuido a Antonio Sánchez (fondo), anónimo (Crucificado), Calvario, último tercio del siglo XVI.
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara, Casa de los Sin Techo.

En su antigua ubicación del coro alto, el Cristo de las Misericordias se ubicaba en el altar formando la escena del Calvario flanqueado por las figuraciones pictóricas de la Dolorosa y de San Juan Evangelista. Al margen de si la talla del Crucificado se hizo para ese altar, desde luego no fue extraña en el siglo XVI la representación de esta escena combinando la escultura para el Cristo y la pintura para las figuras acompañantes, la ambientación espacial y el fondo. En el propio monasterio de las clarisas de Jaén se localizan sendas escenas similares; ambas en la parte del cenobio que hay alberga la ***Casa de los Sin Techo***.

⁹⁵⁹ Buenaventura (1957): 793.

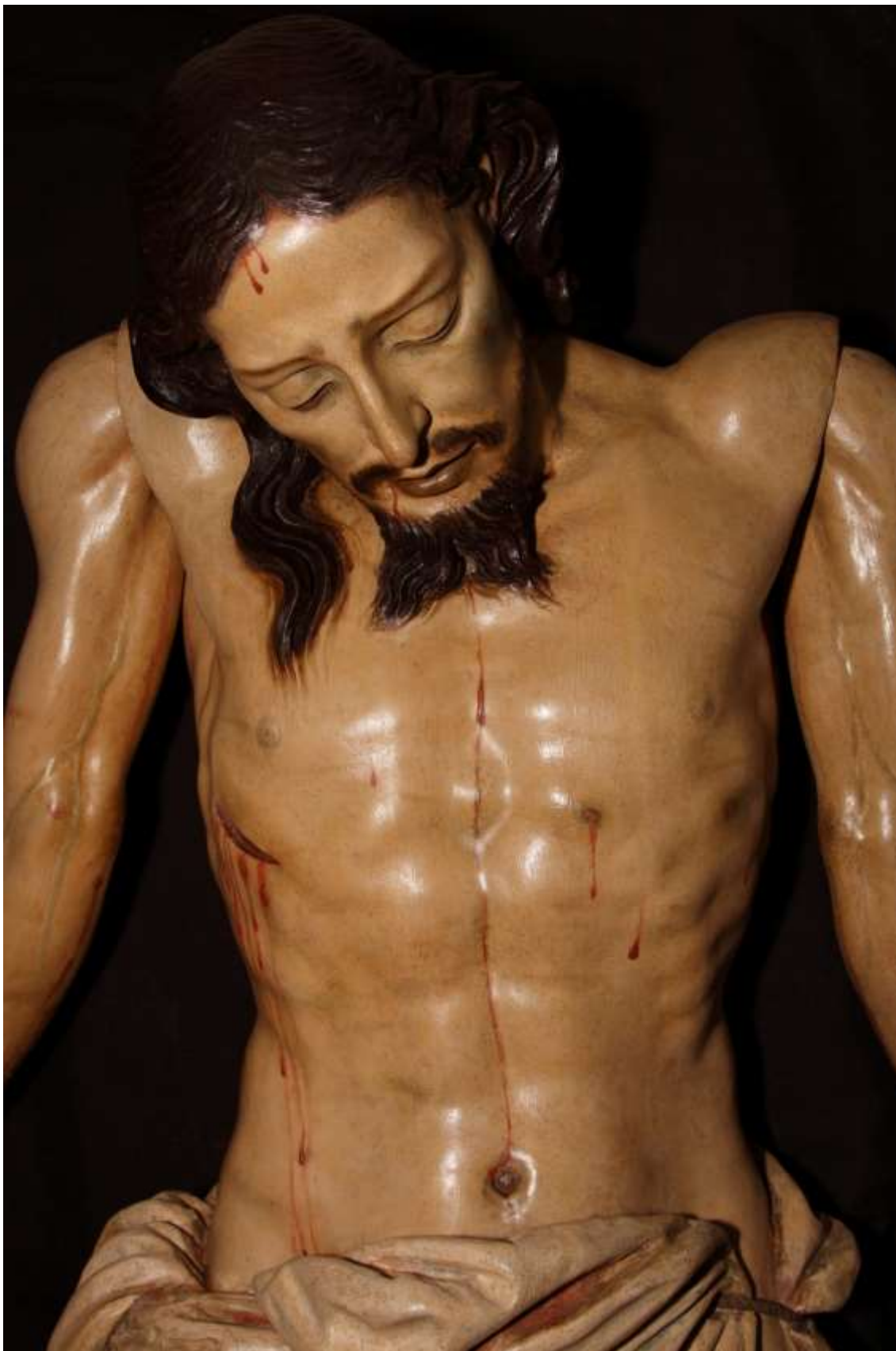


Atribuido a Antonio Sánchez, *Calvario*, último tercio del siglo XVI.
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara, Casa de los Sin Techo.

Una de ellas se conserva fragmentariamente; habiendo perdido toda la mitad inferior de la escena. En un arcosolio se aprecia un celaje crepuscular y borrasco en el que se recorta la figuración de **Cristo Crucificado**, afín a la estética romanista y caracterizado por los mismos azotes en paralelo del Cristo de las Misericordias. Es una imagen pictórica, pero sustituye a un ejemplar escultórico, como se ha comprobado en la restauración a la que fue sometido y como también evidencia la divergencia de calidad con respecto al fondo, de factura superior como se advierte en la destreza con la que se han representado el cielo y el árbol que ambientan la escena. Imposible de recuperar la mitad inferior del conjunto, en ella figuraban San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, en una clásica asociación de los dos fundadores⁹⁶⁰.

En el **Calvario** situado en la capilla de la Casa de los Sin Techo sí se ha conservado el fondo pictórico completo, pero no la imagen de talla del Crucificado. El cielo crepuscular y nublado domina la ambientación, en la que se incluye la habitual representación clasicista de Jerusalén –con su Templo planteado a la manera de Bramante–; las estilizadas y delicadas representaciones de la Virgen y de San Juan, con su expresivo dolor, incrementan el patetismo del conjunto, mutilado por la ausencia del Crucificado. Ambas obras se relacionan con Antonio Sánchez, que se dedicó a la pintura mural y que fue el más acreditado intérprete de las formas rafaelescas en Jaén. Como en el caso de la talla del *Cristo de las Misericordias*, nos interesa destacar la vocación de estos Calvarios a la piedad e incluso a la privada práctica de la penitencia, destacando como lo hacen las marcas del flagelo sobre la piel del Crucificado, en lo que podría ser toda una invitación al penitente a repetir en su carne el número de azotes del Redentor. La iglesia del antiguo convento de Santa María Magdalena de La Guardia de Jaén, de dominicos, tiene un mural similar que es más elocuente al respecto: el clásico arcosolio en que albergaba la talla del Crucificado –hoy perdida– sobre un dramático celaje, que incluye los simbólicos sol y luna, y flanqueándolo, las figuraciones pictóricas de Santo Domingo de Guzmán y San Jerónimo, ambos arrodillados y dirigiendo su mirada al Cristo mientras se penitencian severamente –respectivamente con unas disciplinas y una piedra– haciendo que mane en abundancia la sangre de la espalda del primero y del pecho del segundo; en una clara invitación a hacer lo propio.

⁹⁶⁰ Agradecemos la información facilitada al respecto por José Domínguez Cubero, que además trata sobre estas obras (2008): 175.



Atribuido a José de Mora, *Cristo Yacente* —antes *Cristo Crucificado*—, segundo tercio del siglo XVII. Alcaudete, iglesia del Carmen (Fotografía: José Luis Ojeda Navío).

La **iglesia del Carmen de Alcaudete**, del antiguo convento de carmelitas descalzos de Nuestra Señora de la Encarnación conserva una destacable talla de **Cristo Yacente**. Allí llega con la Desamortización, procedente del convento de San Francisco en cuya capilla mayor se veneraba originariamente como Cristo Crucificado. Sus brazos articulados permitían realizar la ceremonia del Desclavamiento o Descendimiento en el Viernes Santo, a la que asistía “innumerable concurso, y luego sale la procession del entierro, que es de las principales de la Villa”⁹⁶¹ y que organizaba la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, radicada en el monasterio de Santa Clara, donde se desarrollaba la ceremonia. Así nos informa Torres (1683), quien destaca que para la mencionada ceremonia “se labrò el mismo año de 1680, vn sumptuoso y rico sepulcro”⁹⁶².

La cofradía encargada de su culto y de la ceremonia era la de Nuestra Señora de la Soledad, radicada en el monasterio de Santa Clara, Eran la clarisas las que se encargaban de aderezar la imagen de la procesión, y en esos menesteres “se llegó a la Sagrada Imagen Sor Ana Iurado (que oy viue) pusso sus espaldas en los pies del Santo Crucifixo, buscando remedio à grandes dolores, que en estas padeçia; y apenas le tocaron, quando todo el cuerpo de la Religiosa se cubrió de vn copioso sudor, y quedó sin dolor alguno, siendo à todos manifiesto el milagro”⁹⁶³. Por tanto, el prodigio –complemento de lo más idóneo para la piedad barroca– aureolaba a la imagen, lo mismo que al Nazareno que veneraban los carmelitas de Alcaudete, cuya fama de milagroso se promueve también en el Seiscientos –con evidentes beneficios para sus respectivas cofradías y comunidades monásticas–.

En la imagen de Alcaudete son evidentes los rasgos estilísticos de José de Mora y su círculo, que desde Granada se irradia con éxito a Jaén, aún con más insistencia en localidades cercanas como Alcaudete –también de origen granadino, pero de finales del Quinientos, era el *Nazareno* aludido, así como el *San Elías*, afortunadamente conservado, del círculo de Mena–. Fisonomía y tratamiento de la anatomía son plenamente deudores de Mora, con facciones finas y melancólicas e idealización estética y escaso dramatismo en el cuerpo; la calidad de la factura lo acerca bastante al maestro bastetano, que podría ser su autor. En cuanto a la cronología, desconocemos si la realización de la urna sepulcral en 1680 incluyó también la imagen del Cristo, lo que no parece probable dado que Torres habla de la

⁹⁶¹ Torres (1683): 432.

⁹⁶² Torres (1683): 111.

⁹⁶³ Torres (1683): 111-112.

talla como si fuera anterior y señala que su culto en San Francisco es “*De mucha antigüedad*”. Al respecto, la web de la cofradía de la Humildad, que actualmente mantiene el culto de la imagen, señala que fue encargada a Bernardo de Mora en 1660 por Benito García Calvo de Cáceres⁹⁶⁴, quien tenía el patronato de la capilla mayor de San Francisco –cedido por los Señores de Alcaudete– en la que recordemos se veneraba la imagen del Cristo⁹⁶⁵.

Procedente del Real Convento de San Francisco de Jaén se venera en la iglesia de San Bartolomé la conocida imagen del **Santísimo Cristo de la Expiración**. Tradicional y erróneamente⁹⁶⁶ atribuido a Martínez Montañés –tal y como ha sucedido con toda obra imaginera de calidad–, pasó a ser identificado como el Crucificado que existía en la capilla de los Orbaneja del convento franciscano, hasta que Ortega Sagrista planteó muy acertadamente, a la vista de un documento de 1762 y basándose por su cronología y semejanzas estilísticas, la autoría de José de Medina (1709-1783). Desde entonces es unánime el reconocimiento de esta atribución por la crítica especializada.

La emblemática y valiosa talla, de las mejores aportaciones realizadas en nuestra provincia a la iconografía del Crucificado, es una elegante reinterpretación del célebre Crucifijo realizado por Miguel Ángel para Vittoria Colonna, al que Medina aporta sus estilemas de elegancia y dulzura, con una anatomía estilizada y escasamente dramática y un rostro en el que, aparte de participar de la fisonomía habitual de sus obras, el *quid divinum* supera a la expresión de la agonía.

El citado documento de 1762 es una concordia entre los franciscanos y la Congregación del Santísimo Cristo de la Expiración, radicada en su convento y propietaria de la imagen, a la que rendía culto en el segundo domingo de mayo. Era por tanto ajena a las celebraciones de la Semana Santa, a las que se incorporó el Cristo en 1888 ya en San Bartolomé, reorganizándose la cofradía como penitencial y procesionando el Jueves Santo. Pero antes de que la Desamortización lo obligara a abandonar San Francisco, la imagen se veneraba en la capilla de San Diego de Alcalá sita en la iglesia del Real Convento, donde era flanqueada por las tallas del Arcángel San Miguel –gran devoción de los seráficos– y de San Diego de Alcalá⁹⁶⁷.

⁹⁶⁴ Redactado por Clemente Maíllo Hernández en <http://www.humildadalcaudete.es/pagina2.html>

⁹⁶⁵ Torres (1683): 110-111.

⁹⁶⁶ Atribución errónea de la que ya advierte Romero de Torres (1913): 255, vol 1.

⁹⁶⁷ Domínguez Cubero (2008): 371.



Atribuido a José de Medina, Santísimo Cristo de la Expiración, ca. 1761-1762.
Jaén, iglesia de San Bartolomé.

No tendría sentido detenernos en exceso en el estudio formal y estilístico de esta conocida imagen, pero sí que transcribimos la mencionada concordia –en la que la cofradía evidencia su propiedad sobre ésta– que la describe: “su estatura de dos varas y dos dedos, su simetría y serena muestra, el rostro aguileño, su elebacion al cielo, los labios cárdenos y despegados, el color claro, y rojo, matizado el cuerpo con gotas de sangre, los ojos aviertos, la cruz de quatro brazos de color esmeralda redonda con nudos desgarrados, imitando al Sol en el color, para que en todo tiempo conste que dicha sagrada imagen con su corona de juncos de plata, y potencias, y la cruz verde”⁹⁶⁸.

Vemos cómo en una cronología tan avanzada se mantiene vivo el simbolismo del cromatismo de la cruz –que no es la hoy conservada–. De nuevo el verde, que las cofradías franciscanas de la Vera Cruz hicieron suyo, y que reclamaba el simbolismo del madero como árbol vivo y origen de la Redención, apoyado en textos de la espiritualidad seráfica que oponen “el madero seco desdichado de los Judios” frente “al verde de Jesv Christo”⁹⁶⁹.

En efecto, la profunda reflexión de San Buenaventura sobre la cruz, identificada como Árbol de la Vida, colmado de frutos para el deleite espiritual de los fieles, es la rúbrica de este simbolismo, cuyas raíces son no obstante anteriores: las leyendas altomedievales que narraban que la madera de la Vera Cruz procedía de un árbol del Paraíso, y la propia liturgia, que en el prefacio de la solemnidad de la Santa Cruz, señala que “Tú has puesto la salvación del género humano en el árbol de la Cruz, para que donde tuvo origen la muerte, de allí resurgiera la vida, y el que venció en un árbol, muera en un árbol vencido por Cristo nuestro Señor”⁹⁷⁰. Divisa de vitalidad y florecimiento que se haría más pertinente en la solemnidad anual del Cristo, que se celebraba en el mayo primaveral.

No termina el cromatismo de la talla con el verde de la cruz, sino que el sudario aparece anudado por una cinta azul. Al respecto propone Domínguez Cubero que el verde del madero y el azul de la cinta podrían hacer referencia a las virtudes de la Esperanza y la Pureza⁹⁷¹. Por nuestra parte, pensamos que el azul es independiente del simbolismo cromático de la cruz, recordándonos los colores de la Inmaculada Concepción, la gran devoción mariana de la Contrarreforma hispánica y de la propia orden franciscana; quizá,

⁹⁶⁸ Citado por Domínguez Cubero (2009): 371.

⁹⁶⁹ Buenaventura (1659): 170.

⁹⁷⁰ Schiller (1972): 133-134.

⁹⁷¹ Domínguez Cubero (2008): 381.

con esa alusión mariana, se recordaría el relato de la Pasión de San Buenaventura que describe a la Virgen cubriendo la desnudez de Cristo en el Calvario con su propio velo.



Anónimo, Cristo del Calvario, finales del siglo XVIII.
Jaén, ermita del Calvario (Fotografía: Francisco Miguel Merino Laguna, www.redjaen.es).

La última de las imágenes a la que haremos referencia es el **Cristo crucificado** que preside la **ermita del Calvario** de **Jaén**. Este sencillo templo es la última de las catorce

estaciones de un Vía Crucis levantado por la Orden Tercera seglar de San Francisco, cuyas primeras noticias son la licencia solicitada al Concejo de la ciudad en 1659 para “*hacer y disponer extramuros una vía sacra*”, aunque la ermita no se construye hasta 1726. En la segunda mitad del siglo XVIII este Vía Crucis y su ermita gozaban de fama y devoción, notablemente incrementadas en el Ochocientos posiblemente al aumentar el tránsito de fieles por la cercanía del cementerio de San Eufrasio.

El Cristo que preside la ermita es una pieza bien resuelta de finales del siglo XVIII e incluso comienzos del XIX, muy clasicista en su estudio anatómico y parco de expresividad, puesto en relación con artistas que materializaron los retablos academicistas de la Catedral⁹⁷². Se ubica flanqueado por dos cruces pétreas desnudas más pequeñas, alusivas a las de los dos ladrones, y que junto a una Dolorosa de candelero completan la recreación del Calvario. La propia elección de la piedra como material nos señala la apuesta decidida por un clasicismo de raíz antigua. Testimonio interesante, promovido por la piedad franciscana, de la vigencia de las prácticas piadosas en torno a la Pasión de Cristo, aunque su lenguaje formal aminore notablemente su dramatismo y capacidad de conmover.

Otras iconografías de la Pasión

Con toda la centralidad que el franciscanismo concedió a la Crucifixión, no se abstuvo por ello de prestar su atención a todos los penosos episodios previos, pues como afirmaba el Pseudo Buenaventura “pienso que valen mucho para mover á compasion, y aun para mover afectos”⁹⁷³, y de los que destacaremos los temas de la Flagelación y posterior recogida de las vestiduras, y el Ecce Homo.

Se considera que la difusión de la iconografía de la Flagelación en Italia durante el Duecento y Trecento está vinculada a las prácticas de piedad de los franciscanos, que recurrían a los azotes en sus prácticas penitenciales, orientadas por la *Imitatio Christi* que San Francisco había llevado a grado sumo, no ya por sus ásperas penitencias, sino por su Estigmatización⁹⁷⁴. Esta circunstancia reforzaría la paulatina divulgación de la escena narrativa de los azotes en la imagen descriptiva de Cristo en la Columna, verdadera

⁹⁷² Domínguez Cubero (2008): 407.

⁹⁷³ Pseudo Buenaventura (1824): 273.

⁹⁷⁴ Schiller (1972): 67.

Andachtsbild sintética de todo el relato pasionista. Un ejemplo significativo y temprano de esta utilización por parte de la espiritualidad franciscana del tema de la Flagelación lo tenemos en la *cruz procesional* del Maestro de la Croce de Gubbio, realizada hacia 1290 para la Confraternità dei Disciplinati de San Francesco de Perugia⁹⁷⁵; en ella, el Cristo atado a la columna es un reclamo a los integrantes de la cofradía a practicar la disciplina.



Maestro de la Croce di Gubbio, *Cruz procesional*, verso y reverso, ca. 1290.
Perugia. Galleria Nazionale dell'Umbria (Fotografía: www.clponline.it).

Se trata de la misma práctica penitencial que colectivamente realizaban los hermanos de las cofradías de la Vera Cruz; explícitamente, en las reglas de la Vera Cruz de la villa riojana de Muro de Cameros –fundada en 1548– se menciona explícitamente la vocación a imitar a Cristo en el misterio de la flagelación: “Por quanto este nuestro santo ayuntamiento es para imitar en algo a la passion de nuestro señor Jesuchristo y para pensar en su santa

⁹⁷⁵ http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_15685

passion que por nosotros sufrio entre los quales tormentos que el sintió fue atado a una columna que fue gravemente azotado, por tanto ordenamos (...) que hagan una procession el jueves santo (...) en la qual (...) los disciplinantes (...) siguen la passion de Christo”⁹⁷⁶.

Lógicamente, las *Meditationes Vita Christi* del Pseudo Buenaventura atienden a la escena con su habitual narrativa conmovedora: “Ya está desnudo el mancebo más hermoso y vergonzoso de todos los hombres. Recibe en aquella carne sin mancilla, tierna, inocentísima y muy hermosa, que era flor de toda carne y de toda naturaleza humana, muy duros y dolorosos azotes de mano de aquellos sucios y viles sayones. Corre de toda parte del cuerpo su sangre real, y crece y corre una sobre otra, haciéndose uno sobre otro espesos los cardenales. Se ve llaga sobre llaga, hasta que cansados ya los que le atormentaban, y los que miraban, fue mandado soltar. La columna á la que fue atado muestra las señales de la sangre, según se contiene en las historias. Considera todo esto con atencion y por gran espacio de tiempo. Si aqui no tienes compasion del Señor, piensa que tienes corazon de piedra. Entonces se cumplió lo que habia dicho el profeta Isaías: Vímosle y no tenia vista de hombre, y tuvímosle casi por leproso y abatido de Dios”⁹⁷⁷. La belleza de Dios hecho hombre y los acervos golpes de los azotes serán los dos elementos que los artistas, en función del momento estético y de los objetivos de su obra, prioricen en su tratamiento del tema.

De la orden franciscana procede también una interesante reflexión sobre la dimensión sintética y simbólica de la escena de la Flagelación, en la que fray Francisco Ortiz Arias considera que “Pylato le mando açotar: para dexar a los santos, y a todos los demas fieles, materia y moituo de gra deuocion; y de poder considerar cosas altas y profundas, que ninguno de los demas tormentos, me parece las tiene tanto, fuera de la crucifixión y rotura del costado”⁹⁷⁸.

No ha de extrañar por tanto que, en función de sus posibilidades económicas, las cofradías de la Vera Cruz acaben por incorporar a sus cortejos procesionales la talla de Cristo en la columna, generalmente como imagen descriptiva –es decir, aislada y sin personajes secundarios–. La imagen del Redentor recibiendo los azotes resultaba más eficaz y directa que el Crucificado como reclamo a la *Imitatio Christi* de los cofrades en su disciplina. Ya las cofradías de Jesús Nazareno habían logrado una simbiosis perfecta entre la iconografía de su

⁹⁷⁶ Transcrito en Labarga García ():

⁹⁷⁷ Pseudo Buenaventura (1824): 266.

⁹⁷⁸ Ortiz Arias (1578): 193 v.

imagen titular y la penitencia de sus hermanos que lo acompañaban cargando cruces sobre los hombros. Es cierto que también los animaba la vocación “enciclopédica” como narración completa de la Pasión que perseguían las cofradías de la Vera Cruz. Pero tenemos un testimonio precioso en Escudero de la Torre (1669) cuando señala la nueva imagen del *Cristo atado a la columna* que encargó él mismo al granadino Bernardo de Mora en 1663 para reemplazar al Crucificado en la procesión del Jueves Santo de la cofradía de la Vera Cruz de Villacarrillo: además de proteger al venerado Santo Cristo de “las incomodidades de el tiempo, en Procession tan larga”, considera que la nueva talla “con mas propiedad (sic) se saca en esta Procession de disciplina”⁹⁷⁹.

Es igualmente el caso, en 1626, de la cofradía de la Vera Cruz de Porcuna, que encarga a Sebastián de Solís la hechura de un Cristo atado a la columna para procesionar⁹⁸⁰. También incorporarán esta iconografía las cofradías de Jaén y de Linares; ésta última, en 1724, era conocida como cofradía de Jesús de la Columna, advocación que llega a desplazar durante el Setecientos a la originaria⁹⁸¹.

Muy posiblemente, la imagen del *Cristo de la Columna* existente hasta 1936 en la iglesia de la Asunción de **Beas de Segura** proceda del convento que los franciscanos tenían en la villa. Morales (1918), que da noticia sobre ella, después de señalar la tradición que afirmaba que quedó intacta en el incendio de la parroquia de la villa provocado durante la invasión napoleónica, continúa afirmando que “No hay escritos ni nada más dice la tradición popular respecto a la bien tallada imagen”⁹⁸².

Atribuida por León Coloma a Alonso de Mena⁹⁸³, la imagen participa de los rasgos formales propios del granadino, siendo un ejemplo significativo del tratamiento del tema que asume Mena. Usando la tipología del fuste bajo –particularmente extendida en la Contrarreforma por la veracidad como reliquia que se atribuía a la columna venerada en Santa Prassede de Roma y por sus posibilidades expresivas–, el maestro granadino incrementa el patetismo de la escena al obligar a la flexión de las piernas de Cristo, sustrayéndole cualquier tipo de apoyo, lo que unido al dramatismo de la policromía y de la expresión genera una imagen conmovedora de un Jesús “casi por leproso y abatido de Dios”.

⁹⁷⁹ Escudero de la Torre (1669): 130.

⁹⁸⁰ Ulierte Vázquez (1986): 97.

⁹⁸¹ Ortega Sagrista (1977): 35-36.

⁹⁸² Morales (1918): 188.

⁹⁸³ León Coloma (Ministro del Cielo): 253.



Alonso de Mena, *Cristo en la columna*, segundo tercio del siglo XVII (desaparecido).
Beas de Segura, iglesia de la Asunción (Fotografía: Don Lope de Sosa).

Mena plantea en varias ocasiones esta figuración, como en su *Cristo de la Columna* para la cofradía de la Vera Cruz del convento de franciscanos de Priego de Córdoba (ca. 1640), pero en su versión para Beas aumentó notablemente el efectismo patético, a tenor de la fotografía conservada. Quizá esa teatralidad explique la cierta dureza con la que en su

momento se expresó un crítico sobre ella: “Separadamente, ni la línea, ni la expresión anatómica, ni la pintura –con ser lo más artístico que en detalle tiene– pueden llevarnos a catalogarla como obra de gran mérito. En conjunto, en visión integral de esos elementos; así es como únicamente llegamos a sentir emoción”⁹⁸⁴.

En cuanto al tratamiento narrativo de la escena, ajeno a la tipología procesional, tenemos un ejemplo destacado en el lienzo de la **Flagelación** del **Real Monasterio de Santa Clara** de **Úbeda**. Sigue con fidelidad una exitosa composición del flamenco Gerard Seghers para la iglesia de San Miguel de Gante, varias veces llevada a la estampa por Lucas Vorsterman I, Cornelis Galle I y Gaspar Huybrechts y que ha servido de inspiración –total o parcialmente– a diversos maestros hispánicos del barroco como Zurbarán, Alonso Cano, Mateo Cerezo, Josefa de Óbidos y a gran número de artistas anónimos. Cristo marca una potente diagonal en el lienzo, agrupándose en la mitad derecha de la composición los sayones; en un segundo plano se sitúan sanedritas de atavío orientalizante en la línea del *atrezzo* del Teatro de los Misterios. Una sintética pero completa puesta en escena de la Flagelación tal y como desde el siglo XIV se había sido sistematizado por el arte occidental partiendo de las propuestas del sienés Duccio⁹⁸⁵.

El cruel tormento de los azotes aún no ha comenzado, ya que los verdugos se afanan en atar las manos de Cristo a la columna –de tipología baja, fiel a la reliquia venerada en Roma– y en preparar las ramas espinosas con las que golpearán las espaldas del Redentor. Por tanto, el protagonismo de la escena lo tiene la idealizada y luminosa anatomía de Cristo, limpia de sangre y de heridas.

En este sentido, recuerda poderosamente la narración de San Buenaventura en sus *Meditaciones de la Pasión*: “Ya está el Señor despojado de sus vestiduras y atado a la columna, le azotan de diversas maneras. El, mancebo el más bien formado, cubierto de modestia, ‘el más hermoso de los hijos de los hombres’ estaba en pie, desnudo, en presencia de todos aquellos que lo rodeaban. Aquella carne inocentísima y delicada, purísima y hermosísima, recibe los más crueles y dolorosos azotes que le dan aquellos infames y viles sayones. Aquella flor de toda carne y de toda la naturaleza humana, se cubre de cardenales y de heridas”⁹⁸⁶.

⁹⁸⁴ Morales (1918): 188.

⁹⁸⁵ Schiller (1972): 68.

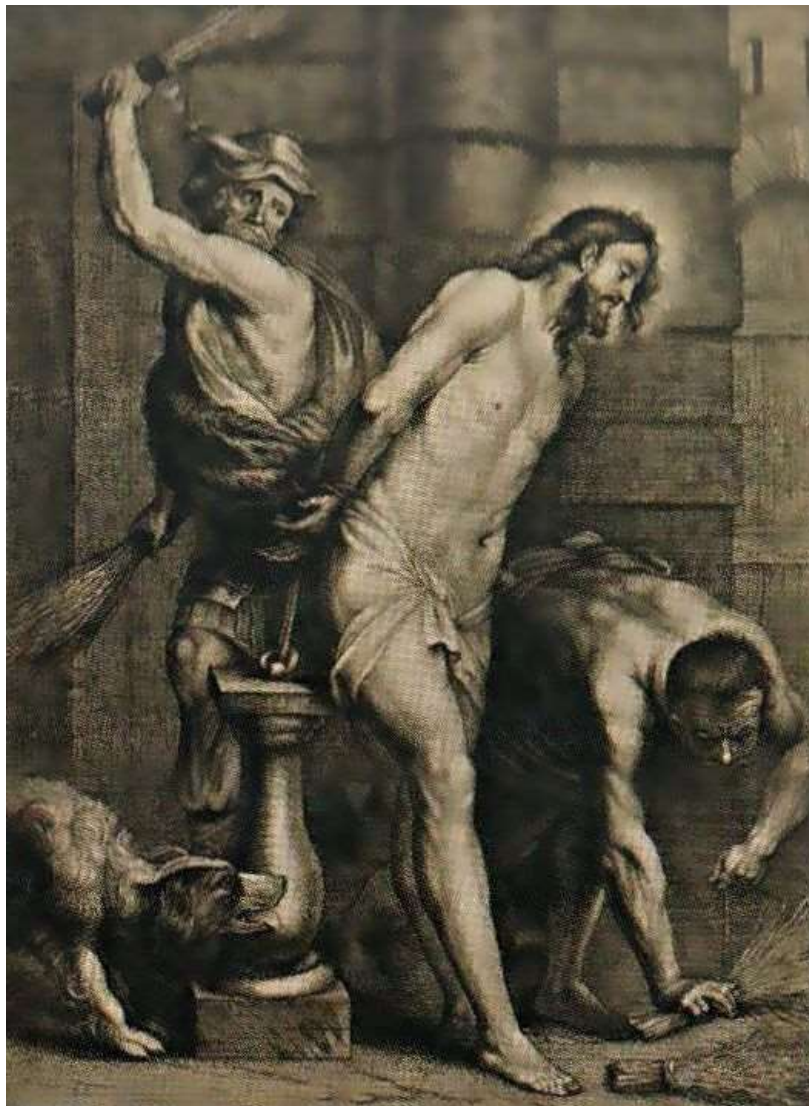
⁹⁸⁶ Amorós / Aperribay / Oromí (1946): 779.



Atribuido a Juan de Sevilla, *Flagelación*, último tercio del siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.

Ciertamente aún no ha comenzado el suplicio en el lienzo que nos ocupa, pero la belleza idealizada del desnudo de Cristo está en plena sintonía tanto con la descripción de San Buenaventura como los modelos figurativos de Alonso Cano, en cuya órbita pensamos se encuentran éste y otros dos lienzos de tema pasionista pertenecientes a las clarisas de Úbeda, y que adscribimos a Juan de Sevilla por sus paralelismos formales con su *Jesús de la*

Vía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada⁹⁸⁷. Idealización física del Hijo de Dios que será recurrente en la literatura devota franciscana, que asume de esta manera la identificación griega de lo bello y lo bueno, ya presente en San Anselmo, en quien se apoya fray Francisco Ortiz Arias para asegurar que la Virgen esperaba que Cristo obtuviera en el momento de la flagelación la indulgencia de los verdugos “por la grande hermosura de su cuerpo, y proporción de todos los miembros: pues viendo desnudo tan lindo hombre, que sola ella le auia visto, no podia ninguno querer afeár la hermosura y belleza, de toda la naturaleza humana”⁹⁸⁸



Cornelis Galle, sobre Gerard Seghers, *Flagelación*.

Tomado de García Luque (2015): 146.

⁹⁸⁷ Quesada Quesada (en prensa).

⁹⁸⁸ Ortiz Arias (1578): 198 v.

Un ejemplo muy significativo de las transformaciones y diversificación que la literatura devota medieval introdujo en la iconografía pasionista, siempre guiada por la franciscana consideración de Cristo como hombre doliente, es la escena en la que, después de ser azotado, éste recoge sus vestiduras desperdigadas por el suelo. Un acontecimiento que no es relatado en los parcos Evangelios, que sólo mencionan la flagelación, pero que además de verosímil era claramente atractivo desde el punto de vista devocional.

El tema lo desarrolla el Pseudo Buenaventura en sus *Meditationes Vita Christi*: “Desatado pues ya nuestro Señor de la columna, le traen así desnudo y azotado por la casa buscando sus vestiduras, que habían esparcido los que le desnudaron. Mírale afligido y temblando de frío, que según dice el Evangelio, le hacía entonces muy grande (...) Mírale ahora con atención, y considera su estado en todos estos hechos para que tengas compasión de él dentro de tu corazón, y juntamente padezcas. Aparta un poco la vista de su deidad, y considérale como puro hombre, y le verás joven, hermoso, noble, sin ningún pecado, inocente, muy digno de ser amado, y grande amador nuestro: todo lleno de golpes y azotes, de sangre y de cardenales, y como anda cogiendo por tierra sus vestiduras echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escarneciendo del Señor, como si fuese el más bajo de todos, ó un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muévete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió a presencia de todos. Vuelve después a considerar la deidad, y contempla aquella inmensa, eterna é incomprensible magestad de Rey de reyes cómo se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza y pudor, como si fuese un hombre muy vil, ó como siervo comprado, puesto bajo el señorío y mando de aquellos inhumanos, y como si fuera corregido y castigado por algún pecado gravísimo. Mira también con grande y suma atención su humildad profunda, admírala mucho, imítala y confórmate con ella. Compadeciéndote mucho en estas consideraciones, puedes contemplar cómo el Señor atado a la columna fué cruelmente azotado y atormentado, y cómo volviéndose a vestir, le sacaron fuera por no alargar su cruel y horrible muerte”⁹⁸⁹.

El texto, muy persuasivo, genera en el devoto una imagen mental especialmente emotiva y aleccionadora. Por un lado insiste en el contraste entre la belleza del Jesús humano y joven y la sanguinaria huella sobre su cuerpo de los crudelísimos azotes; por otro,

⁹⁸⁹ Pseudo Buenaventura (1824): 267-271.

nos plantea a todo un Dios que se rebaja literalmente a arrastrarse por el suelo, poniendo su majestuosa pero dolorida faz muy cerca de la del pecador que lo contempla –ya sea en su imaginación o en las plasmaciones plásticas del tema– y que le plantea una ejemplarizante *Imitatio Christi* al prescribir que le siga en su humildad –virtud por otro lado especialmente franciscana–.

Por ese motivo la escena será recreada en otros muchos libros de meditación, especialmente franciscanos, pero también jesuitas y de otras religiones; y siendo objeto de atención por los más diversos artistas plásticos –Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, José de Mora, Andrés de Carvajal o Luis Salvador Carmona– que plantean el tema de las más diversas maneras en el abanico de posibles posiciones para la figura de Cristo que va desde presentarlo de pie aunque un poco encorvado para recoger sus prendas a totalmente abatido y humillado en el suelo⁹⁹⁰.

Se viene considerando como uno de los primeros planteamientos escultóricos del tema la desaparecida imagen del **Señor de la Humildad de Alcalá la Real**, de Alonso de Mena, siendo al menos pionera en el ámbito granadino⁹⁹¹, aunque con precedentes sevillanos⁹⁹² como el también desaparecido –e ignoto en su configuración– *Cristo de la Púrpura* de la cofradía de Azotes y Columna⁹⁹³, que ya existía en 1612.

La imagen, reemplazada hoy por una talla del granadino José Gabriel Martín Simón, es titular de una cofradía de penitencia ya existente en 1641 y radicada en la **iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación**, de franciscanos terceros regulares, por lo que la espiritualidad seráfica debió ser inspiradora en su definición iconográfica, alternativa a los consuetudinarios Varón de Dolores sedente o Ecce Homo erguido relacionados con esta advocación; por otro lado Mena era conocido de los terceros alcalaínos, para quienes había realizado en 1620 un *San Francisco de Asís*⁹⁹⁴ del que no tenemos documento gráfico alguno.

Cristo aparece en pie aunque flexionando las piernas para coger del suelo sus vestiduras con una de sus manos, mientras que la otra se extiende como preparándose para una inminente caída por el agotamiento.

⁹⁹⁰ Sobre este tema, Fernández Paradas / Sánchez Guzmán (2012).

⁹⁹¹ León Coloma (Ministro): 249-250.

⁹⁹² Fernández Paradas / Sánchez Guzmán (2012): 62.

⁹⁹³ Hoy más conocida como de las Cigarreras.

⁹⁹⁴ Gila Medina (2015): 30.



Alonso de Mena, *Señor de la Humildad*, ca. 1640 (destruido).
Alcalá la Real, iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación (Fotografía: Don Lope de Sosa).



Alonso de Mena, *Señor de la Humildad*, ca. 1640 (destruido).
Alcalá la Real, iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación (Fotografía: Don Lope de Sosa).



Anónimo, *El Santo Christo de la Vmildad qve esta en el Conbento de Nª Sª de la Consolacion de ciudad de Alcala la Real*, siglo XVIII. (Fotografía: <http://nazarenodelarrabal.blogspot.com.es>)

Esta posición, claramente inestable, genera una imagen conmovedora y lastimosa sin recurrir a mostrar a Cristo en el suelo, lo que en estos momentos de génesis plástica del

tema y en plena efervescencia trentina, podría ser considerado indecoroso, como sostiene Pacheco al señalar “la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura”⁹⁹⁵.

Destaca el hecho de presentar la cabeza coronada de espinas, por lo que es posible que el momento narrativo aludido sería el de la segunda flagelación que aparece en algunas vidas de Cristo ente la sentencia a muerte y el camino hacia el Calvario⁹⁹⁶. Sin duda la imagen arraigó en la devoción de los alcalaínos, como lo demuestran el interesante “trampantojo a lo divino” dieciochesco que la efigia y que salió a subasta en Barcelona en 2014.

La **iglesia del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo** conserva un ejemplar pictórico –muy estropeado desgraciadamente– de esta iconografía que muestra la superación de las prevenciones que en nombre del decoro se hacían a la representación del Redentor caído en tierra.

Este ***Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación***, fechable en el siglo XVII, se ubicaba originariamente en el coro bajo del cenobio. Deriva de una una estampa de Balthasar Lawers, fechada entre 1630 y 1650 y que se basa en una composición original de Seghers, y que junto a otra muy similar abierta por Cornellis Galle hacia 1640, sirvieron de referencia para el desarrollo pictórico y escultórico del tema⁹⁹⁷.

La posición de Cristo es especialmente fiel a esta fuente grabada, y como en ésta, la ausencia de personajes secundarios y de elementos ambientales que pudieran distraer la atención del devoto –más allá de la columna y del haz de ramas usados para los azotes, que en el lienzo se cambia de ubicación con respecto a la estampa– contribuye a la generación de una emotiva *Andachtsbild* vehementemente destinada a conmover al devoto y a invitarle a la reflexión y la reparación, si fuera necesario con el derramamiento de la propia sangre.

Enfatiza este objetivo la pintura de Villacarrillo con el recurso de la tristísima expresión de Cristo y la intensa hemorragia de su espalda; no en vano, delante de ella la comunidad de monjas franciscanas de Santa Isabel realizaba sus disciplinas penitenciales. Aún, en la parte superior del marco, se aprecian las anillas de la barra de cortina que habitualmente cubría la pintura, mostrándose sólo para el momento de la disciplina⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ Pacheco (1990): 300. .

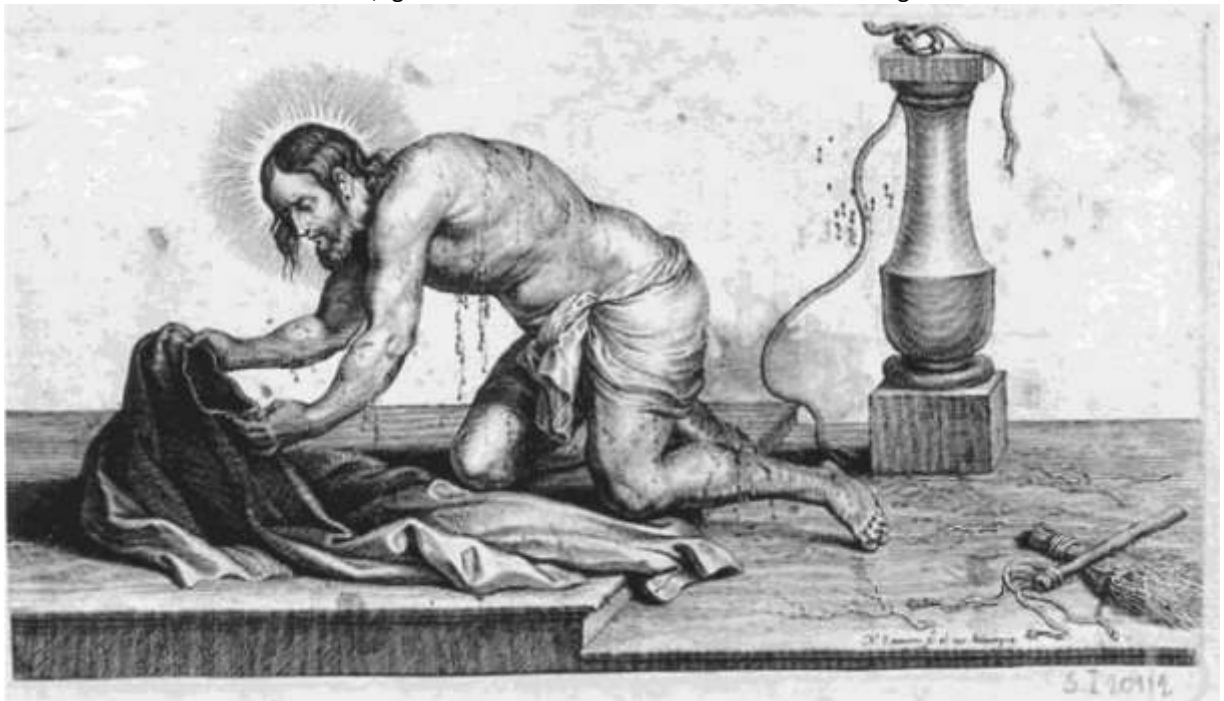
⁹⁹⁶ Fernández Paradas / Sánchez Guzmán (2012): 63.

⁹⁹⁷ Fernández Paradas / Sánchez Guzmán (2012): 48-52.

⁹⁹⁸ Rubiales García del Valle (2013): 13.



Anónimo, *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*, siglo XVII.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.



Balthasar Lauwers, *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*, ca. 1630-1650.
(Fotografía: Fernández Paradas / Sánchez Guzmán, 2012)



Círculo de Pablo de Rojas, *Santísimo Cristo de la Humildad*, segunda mitad del siglo XVI (destruido).
Alcaudete, iglesia de San Pedro (Fotografía: www.humildadalcaudete.es).

Quizá una de las *Andachtsbild* más exitosas en su vocación como imagen descriptiva y sintética de la Pasión es la genéricamente conocida como Cristo de Humildad y Paciencia, que en realidad parte de dos momentos narrativos de la Pasión totalmente diversos como

son la burla en el Pretorio tras la coronación de espinas y la espera de Cristo, ya despojado de sus vestiduras, en el Calvario a ser crucificado. Ambos comparten la figuración del Redentor sentado y semidesnudo, por lo que sus diferencias radican en los atributos que lo acompañan; así, la clámide púrpura, la corona de espinas y la caña a modo de ridículo cetro en las manos identifican al primero, mientras que la ausencia de todos estos elementos y el asiento en una roca alusiva al Gólgota define al segundo.

Convenientemente emancipadas las dos modalidades de su contexto narrativo, la soledad en la que presentan a Cristo injuriado y abatido potencia especialmente su capacidad emotiva y comunicativa con el devoto, al que forzosamente ha de conmover la directa exposición de los estragos físicos y del dolor moral de un Redentor plenamente humanizado. En este sentido, es paradigmática su suscripción de la espiritualidad franciscana, en la dimensión humana de la figura de Cristo que ésta reivindica.

La imagen del **Señor de la Humildad** de **Alcaudete** ejemplifica la primera modalidad iconográfica. Se trata de una talla procesional, titular de la cofradía penitencial homónima que formaba parte de una congregación más amplia con la advocación de la Vera Cruz, que sumaba a su carácter expiatorio fines asistenciales con el mantenimiento de un hospital, y que nace fuera de la influencia directa del franciscanismo en la villa. En cambio, la cofradía de la Humildad sí que nace en el convento de San Francisco de Alcaudete, en el que se veneraba su imagen; Torres (1683) señala que “esta milagrosa Imagen ha obrado algunos portentos”⁹⁹⁹. Con la Desamortización pasa a la iglesia de San Pedro, donde es destruida en la Guerra Civil; actualmente la sustituye una talla de José Navas Parejo.

Sedente y maniatado, los aderezos que la revisten, recreando la escena del escarnio y dotándolo del naturalismo demandado por la religiosidad barroca, limitan el análisis estético a la cabeza, cubierta además de cabellera postiza. En su tratamiento, la característica forma de la barba y de los ojos, el deseo de idealización y el dolor melancólico que expresa lo acercan a la producción de Pablo de Rojas, en cuyo círculo pensamos que debe situarse esta talla. En este sentido, son notables los paralelismos que presenta su rostro con el del *Cristo de la Coronación de Espinas* de la iglesia de San Ildefonso de Granada, relacionado con el entorno de Rojas¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ Torres (1683): 112.

¹⁰⁰⁰ López-Guadalupe Muñoz (2015) 183-186.

Aún más conmovedor y humano resulta el segundo tipo iconográfico, generado y particularmente difundido en Centroeuropa a mediados del siglo XIV y denominado *Christus im Elend*. De ella participa el destruido **Señor de la Humildad** que fue titular de la cofradía de la Vera Cruz de Linares y cuya iconografía recupera hoy una talla del sevillano Manuel Hernández León.

Cristo aparece sentado, en lo que originariamente sería una piedra del Calvario y en la fotografía se aprecia como un sencillo escaño; espera la crucifixión en una melancólica y saturnina posición: la cabeza vencida, la mirada baja y la mejilla apoyada en la mano –el consuetudinario gesto del abatimiento, la reflexión y la melancolía– reclamando la mirada del devoto como reclama San Buenaventura: “Mira á nuestro Señor cómo está avergonzado, callando con paciencia á todo, con su rostro mirando al suelo, y tenle grande compasión”¹⁰⁰¹. Formalmente, el tipo deriva de la iconografía de Job en el muladar, que como emblema de la extrema paciencia además prefigura bíblicamente esta imagen¹⁰⁰².

Ausente del lacónico relato que hacen los Evangelios de los momentos previos a la crucifixión, la figuración deriva del interés de la meditación pasionista bajomedieval por fragmentar el drama de la Pasión en episodios llenos de significado y emotividad. Sin embargo, no es San Buenaventura el más explícito en esta escena, que reclama el muladar del Job cuando señala que el encierro subterráneo de Cristo en el Calvario: “le echaron en una Cisterna, entretanto que se preparava la Cruz (...) le sacaron furiosamente de la Cisterna, arrastrándole con la cadena (...) y despues le desnudaron tercera vez renovando aun mas su llagas, de suerte que estando desnudo parecía como hombre desollado. O muy delicado JESVS. O buen JESVS. O muy excelente y hermoso JESVS. Que parece ahora tu elegante y hermoso rostro? O muy benigno JESVS, quando tu Pasion fue vergonçosa y contentible, estando puesto todo desnudo”¹⁰⁰³.

La imagen linarense, de anatomía sumariamente tratada y rostro conmovedor, reclama una datación en el ecuador del siglo XVI, cercana a la fundación de la cofradía de la Vera Cruz (que oscila entre 1545 y 1554). Se trata de una obra local, de un artífice no demasiado aventajado, probablemente jienense o baezano.

¹⁰⁰¹ Pseudo Buenaventura (1824): 261-262.

¹⁰⁰² Schiller (1972): 85.

¹⁰⁰³ Buenaventura (1659): 164-165.



Anónimo, *Señor de la Humildad*, mediados del siglo XVI (Destruído).
Linares, iglesia de Santa María la Mayor (Fotografía: Archivo de la hermandad de la Vera Cruz de Linares)



Hans Leinberger, *Christus im Elend*, ca. 1525.
Berlín, Bode-Museum (Fotografía: Wikimedia Commons).

Participa plenamente no obstante de la tradición iconográfica formulada para este tema en toda Europa. Así lo vemos en el *Christus im Elend* de Hans Leinberger (ca. 1525) del Bode-Museum de Berlín, procedente al parecer de un convento franciscano. En ambos casos, el referente clásico del *Torso Belvedere* es la pauta para la posición de Cristo, aunque en la imagen linarense la rotundidad anatómica se transforma en un tratamiento magro y de escasa profundidad.



Atribuido a Juan de Sevilla, *Cristo esperando la crucifixión*, último tercio del siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.

Una versión pictórica del tema y con una cierta tendencia narrativa –a pesar del planteamiento descriptivo y sintético de la escena– la tenemos en el lienzo que representa a ***Cristo esperando la crucifixión*** del Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda, perteneciente

a una serie de temas pasionistas de la que ya hemos visto la *Flagelación* y que situamos en el entorno del granadino Juan de Sevilla. La imagen sedente de Cristo, que mira al devoto con una evidente intencionalidad persuasiva, se complementa con la figura de un sayón agujereando la cruz, que además de equilibrar la composición enfatiza la resignación y paciencia de la víctima. En este sentido, la acción del verdugo sintetiza el relato del Pseudo Buenaventura: “Mira pues con los ojos del corazon cómo unos hincan la cruz, otros preparan los clavos y los martillos”¹⁰⁰⁴; mientras que la actitud pasiva de Cristo mantiene la mencionada hegemonía de lo descriptivo en esta iconografía. En el cielo, un discreto rompimiento de gloria presenta a sendos ángeles venerando al Redentor.

De la literatura devocional franciscana parte una fragmentación más de los preparativos de la crucifixión, que es la oración de Cristo antes de ser crucificado. En sus *Loores del Dignissimo Lugar de Calvario*, fray Antonio de Aranda imagina cómo Cristo “con singulares bendiciones acompañadas de intimos dolores, bendixo y consagro aquel madero donde desde a poco auia de sacrificar a si mesmo, hecho por nosotros sacrificio y hostia muy agradable al padre celestial, con olor tan suaue que uenciesse toda la corrupcion de nuestros pecados porque estando ansi orando al padre le hizo offrenda de todo lo que desde su encarnacion hasta allí auia por nosotros padecido”¹⁰⁰⁵. Es toda una rúbrica de la agonía en Getsemaní que, aumentando ostensiblemente las injurias físicas de Cristo con respecto al Huerto de los Olivos, incrementa igualmente la aceptación del sacrificio redentor y a su vez genera una potente imagen descriptiva y sintética de la Pasión, “de todo lo que desde su encarnacion hasta allí auia por nosotros padecido”.

Hábilmente descrita en sus célebres *Ecce Homo* en barro por los hermanos García¹⁰⁰⁶ y por Pedro Roldán en su *Cristo de la Caridad* del hospital homónimo de Sevilla –con el precedente plástico del frontispicio de la *Gran Pasión* de Alberto Durero–, esta emotiva iconografía emanada del franciscanismo generó una imagen procesional para la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Jaén, radicada en el Real Convento de San Francisco. Así, en 1631, Juan de España –maestro escultor que sólo conocemos documentalmente al haberse perdido o no estar identificada la totalidad de su producción– concertaba con Diego Ruiz Serrano y Juan de Zafra, cofrades de la Soledad, la imagen de “Nuestro Señor Jesucristo de la

¹⁰⁰⁴ Pseudo Buenaventura (1824): 274.

¹⁰⁰⁵ Aranda (1551): fol 13, r-v.

¹⁰⁰⁶ Citado en García Luque (2015): 206.

Humildad, de cuando le llevaban a crucificar al pie del Calvario, con la cruz tendida porque la quieren enclavar, muy sangriento, desnudo, hincado de rodillas, los brazos cruzados y humillado a la cruz como dicho es. Y la cruz tendida en unas parihuelas, grande y de color parda. Y la hechura de Cristo de la estatura de un hombre”¹⁰⁰⁷. La apelación a la abundancia de sangre es indicativa del dramatismo exigido al escultor para excitar la devoción de los fieles, siendo un recurso que enfatizaría la ya de por sí enorme emotividad que debía tener la imagen.

También, aunque de forma más puntual, se desarrolló la iconografía de Jesús Nazareno. A pesar de la difusión que hacen los franciscanos del Vía Crucis, esta advocación fue escogida preferentemente por carmelitas descalzos y por dominicos, que la pusieron como titular pasionista de sus cofradías de la Cruz de Santa Elena –Baeza, Jaén, Mancha Real, Alcaudete– y del Dulce Nombre –Úbeda, Alcalá la Real, Torredonjimeno–. No obstante y aunque de forma excepcional, también está presente en cofradías nacidas en conventos franciscanos.

Es el caso de la Vera Cruz de Baeza, que en sus reglas de 1555 ya señala la presencia en su cortejo procesional de “*vna semejança de Christo con la cruz a cuestras*”¹⁰⁰⁸ y que por su fecha, anterior a la fundación de las cofradías nazarenas en el último tercio del siglo XVI, debió ser la más antigua de las imágenes procesionales del Nazareno en el Alto Guadalquivir; sin embargo, la talla que llegó hasta la Guerra Civil era de factura más reciente. Igualmente, la Vera Cruz de Andújar contó desde los inicios del siglo XVII, cuando ya estaba establecida en el convento de los franciscanos, con una imagen procesional de Jesús Nazareno¹⁰⁰⁹.

En el convento de San Francisco de Linares se fundaría en 1601 la cofradía de Jesús Nazareno, de la que formaba parte “la Nobleza de la mayor parte de la República”¹⁰¹⁰. Su imagen titular, destruida en 1936 y reemplazada sucesivamente por tallas de Juan Martínez Cerrilio y de Víctor de los Ríos, se nos antoja por sus formas cercana a la producción de Sebastián de Solís, coetáneo de la fecha fundacional e intérprete de esta iconografía para las cofradías nazarenas de Jaén y Mancha Real. Se trataba de una talla complementada con todos los postizos propios de la religiosidad barroca –túnica bordada, cabellera natural, corona de espinas–.

¹⁰⁰⁷ López Molina (2002): 115.

¹⁰⁰⁸ Transcrito en Rodríguez-Moñino Soriano / Cruz Cabrera / Cruz Martínez (1997): 1596.

¹⁰⁰⁹ Moreno Almenara (1998): 54-55.

¹⁰¹⁰ Torres (1683): 131.



Círculo de Sebastián de Solís, inicios del siglo XVII, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (destruido).
Linares, iglesia del convento de San Francisco.

Tal y como viene siendo habitual en el planteamiento del tema en la imaginería procesional, la imagen condensaba tanto la dimensión narrativa del Camino del Calvario como la descriptiva y simbólica del mandado evangélico de tomar la propia cruz y seguir a Cristo. En este sentido de *Imitatio Christi*, no debe extrañarnos que, sin orillar su especial devoción por el Crucificado, los franciscanos también fomentaran el culto a Cristo con la cruz a cuestas, asociándolo a San Francisco como ejemplo máximo de seguimiento de Cristo; igualmente, fueron impulsores destacados de la devoción al Vía Crucis. En el caso del nacimiento de la cofradía del Nazareno en el convento de franciscanos de Linares –que por otro lado no es exclusivo, como vemos en la homónima cofradía nacida en el cenobio seráfico de Priego de Córdoba en 1593– se añade el hecho de que la Vera Cruz, que seguramente había sido creada en el mismo convento, se había trasladado a la parroquia de Santa María en el intervalo de tiempo en que los frailes abandonaron Linares por la insalubridad de su casa.

La imagen estaba articulada, impartiendo la bendición en su salida procesional de la mañana del Viernes Santo, recordándonos en este sentido la ceremonia del Paso que se desarrollaba en torno a la imagen del Nazareno en Baeza, la ciudad a cuyo alfoz perteneció Linares hasta 1565 y cuyas devociones religiosas tanto influyeron en las de la villa linarense. Según Federico Sánchez Ramírez, siendo Pablo de Olavide superintendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena acudía a la procesión del Nazareno de Linares y para ésta compuso unas coplas que empezaban diciendo “Venid al Calvario / venid almas tiernas / venid y veréis / divinas finezas”¹⁰¹¹ en las que realizaba una pormenorizada y didáctica descripción del Camino del Calvario basada en las tradiciones y recursos de los textos de meditación (interpelación al fiel, caídas, intervención de la Verónica...). Se trata de un dato que trasciende la anécdota, pues revela a un Olavide interesado por una práctica piadosa tradicional y de notable carácter tardobarroco; precisamente el tipo de religiosidad que combatía el pensamiento ilustrado.

Finalizamos con la **Fuente de la Vida**, la obra que cierra el ciclo pasionista del **Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda** y que atribuimos a Juan de Sevilla, siendo especialmente evidente en ella el “método canesco”. Bastante peculiar desde el punto de vista iconográfico en el contexto del patrimonio plástico giennense, revela la persistencia del espíritu de la Edad Media y de la predilección por la alegoría en el arte de la

¹⁰¹¹ Sánchez Ramírez ():

Contrarreforma¹⁰¹². Se trata de un tema que, a partir de diversos precedentes como los ciervos abrevando en la fuente de la vida, de época paleocristiana¹⁰¹³, tiene su principal fundamento en iconografía pasionista del Cristo Varón de Dolores y en la devoción medieval a las llagas y sangre del Redentor, difundida especialmente por los franciscanos y los dominicos. De hecho el franciscanismo otorgó una especial atención a la Sangre del Redentor, como lo testimonian la espiritualidad de Pedro de Juan Olivi y de Santa Ángela de Foligno, y la controversia vivida en el siglo XV entre franciscanos y dominicos sobre la presencia de la divinidad en la sangre derramada por Cristo¹⁰¹⁴. Es en el siglo XIV cuando se originan los temas del “Lagar Místico” y “Cristo pisando las uvas”; que originariamente aludían tanto a la profecía del Juicio Final en Isaías 63, 1-6, como a la alegoría de la Viña de Dios en Mateo, 21, 35-45. El propio San Buenaventura emplea este simbolismo en su *Vitis mystica*, en la que identifica a Cristo con una vid y propone su sangre como argumento de meditación. Con la Contrarreforma, el tema adquiere además un inequívoco carácter eucarístico.

El lienzo ubetense presenta a Cristo en pie y desnudo en el centro de una fuente; su bella cabeza, coronada de espinas, nimbada de luces y aureolada de querubes, se gira melancólica y serena hacia el vaso de la fuente, lleno de la divina sangre que mana de sus manos y pies llagados y de la herida del costado. La crudeza de esta sangre que mana generosa de las cinco llagas no llega a turbar el bello estudio anatómico del Redentor, incruento por la ausencia de otras heridas aparte de las mencionadas y rotundamente clásico y estilizado, en sintonía con el canon de Lisipo.

La fuente, evoca en cierto modo una pila bautismal; al respecto es preciso recordar el rico simbolismo de las llagas de Cristo, en especial de la del costado, como fuentes de la salvación a través de dos importantes sacramentos: la eucaristía, pero también el bautismo, por la sangre y el agua que brotan de la lanzada¹⁰¹⁵. Se ubica entre dos cuidadosos setos, imagen del Paraíso –perdido por el pecado original y recuperado por el precio de la sangre del Nuevo Adán que es Cristo– que aquí se pretende plasmar.

¹⁰¹² Mâle (2001): 313-360.

¹⁰¹³ Anguita Herrador (2001): 79-86.

¹⁰¹⁴ Sánchez Herrero / Pérez González (1999): 1442.

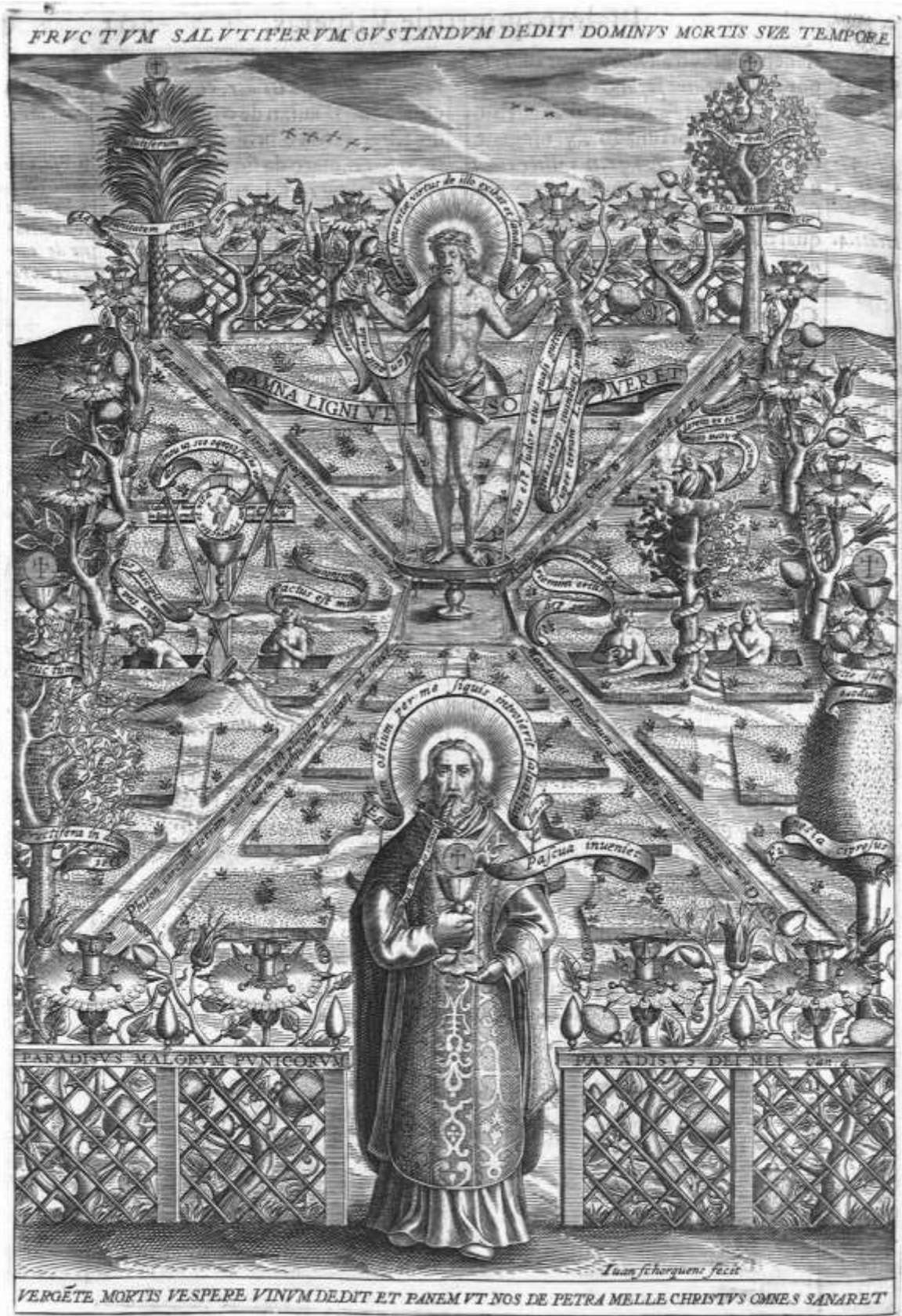
¹⁰¹⁵ Mâle (2002): 223.



Atribuido a Juan de Sevilla, *Fuente de la Vida*, último tercio del siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara.



Schelte a Bolswert, *Cristo llenando la fuente de la Redención con su sangre*, segundo tercio del siglo XVII (Fotografía: Biblioteca Nacional de España).



Juan Schorquens, estampa sexta de la *Psalmody Eucharistica*, 1622.
(Fotografía: Biblioteca de la Universidad de Sevilla).

Este paraíso nos recuerda las siguientes líneas de la *Vitis Mystica*, en las que San Buenaventura exhorta al devoto: “Penetra, pues, ¡oh alma!, en este paraíso, mas delicioso que todos los jardines, ahora por la meditación –no puedes de otro modo– (...). Arroyos de sangre vierten las flores ya de un lado, ya de otro (...). En todas partes hemos de buscar la devoción, la gracia de la compunción lacrimosa; de ambos lados hemos de considerar cuán crueles fueron las heridas de los clavos, la rotura de las venas, el quebranto de los huesos en las manos del Artífice del cielo y de la tierra (...). Dichosa tú si, admitida dentro de las llagas de Cristo –ensangrentadas flores de nuestro florido y ameno paraíso–, lograras verte enteramente libre del estrépito del mundo y de los asaltos de las tentaciones (...). De igual modo se han de visitar los pies del Señor, no menos lastimados y doloridos que las manos. Atravesados y perforados, derraman sangre a torrentes y están en sangre bañados”¹⁰¹⁶.

Por las avenidas del Paraíso avanzan seis santas con porte aristocrático y elegantemente vestidas, que “*han lavado sus ropas en la sangre del Cordero*”, como reza el Apocalipsis. De ellas podemos identificar a Inés, Lucía, Catalina y Casilda¹⁰¹⁷, estando en evidente sintonía con los tipos difundidos por el taller de Francisco de Zurbarán –serie para el Hospital de la Sangre de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes–.

Consagradas al servicio de Cristo, al que ofrecen su virginidad, todas comparten una belleza espiritual, correspondida con unas gracias físicas que desata la concupiscencia de poderosos pretendientes a los que rechazan, viéndose abocadas a un cruento martirio. Su premio es su privilegiada participación en la Redención obtenida con la sangre. Son las mismas vírgenes coronadas que en el momento de la muerte de Santa Clara, entran en su celda y la cubren con un manto dorado, las mártires romanas cuyo culto potencia la Contrarreforma, para las que el siglo XVII tuvo “una ternura muy particular (...)” y el que “Se gustaba reunir a las vírgenes mártires, hacer una guirnalda de estas bellas flores de Roma”¹⁰¹⁸. En este sentido, es evidente su dimensión como *exempla* para las franciscanas clarisas del monasterio de Úbeda.

La composición y el tema tiene notables paralelismos con una estampa de Juan Schorquens que forma parte de la *Psalmodia Eucharistica*, de Melchor Prieto, publicada en

¹⁰¹⁶ Amorós / Aperribay / Oromí (1946): 729.

¹⁰¹⁷ Bueno Ortega (2000): 380.

¹⁰¹⁸ Mâle (2001): 142-143.

Madrid en 1622, y que se convertiría en un notabilísimo referente iconográfico¹⁰¹⁹, muy eficaz para los objetivos contrarreformistas, al presentar visualmente el misterio de la Eucaristía siguiendo el hilo conductor del oficio del Corpus Christi. En concreto, la estampa que nos interesa, la sexta, presenta a Cristo, también desnudo a la manera de un Varón de Dolores, en el centro del jardín del Paraíso, sobre un surtidor que recoge la sangre de sus llagas¹⁰²⁰; se trata de una imagen recurrente ésta de la fuente de la vida en medio del Edén, difundida tanto en la Baja Edad Media (*La Fuente de la Gracia*, escuela de Van Eyck, Museo Nacional del Prado de Madrid) como en el Barroco (estampa de la Cuarta Morada en las *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las Siete Moradas de Santa Teresa careadas con la Noche Oscura del B. Fr. Juan de la Cruz*, de fray Juan de Roxas y Auxa, publicada en 1677). Con respecto a la estampa de Schorquens, el jardín edénico se ha simplificado, eliminando los motivos pasionistas y sacramentales y sustituyendo a Adán y Eva por las santas mártires. En cuanto a la figuración de Cristo, sigue con fidelidad una estampa de Schelte a Bolswert, del segundo tercio del siglo XVII, bien conocido en Granada, y que sirve también fue usada como modelo para la pila que aparece en un coetáneo y anónimo lienzo de Ánimas de la iglesia de Santa María de la Alhambra.

La influencia de la espiritualidad franciscana en la iconografía de la Virgen

Entendida como *Sedes sapientiae* en los siglos del románico, el culto a la Virgen se incrementa a lo largo del siglo XII como preámbulo del gran y pleno desarrollo de la iconografía y la devoción marianas que se da en el siglo XIII –el siglo de la implantación del Ángelus, del Oficio de la Virgen y de las grandes catedrales puestas bajo advocación mariana, como recuerda Mâle¹⁰²¹—. El respeto y el amor caballerescos por la mujer y la influencia oriental introducida por las cruzadas se han identificado como factores sociales que contribuyeron a alimentar esta veneración por la Virgen. En los reinos ibéricos, María es la

¹⁰¹⁹ El ejemplo más significativo de la fortuna iconográfica de esta serie es la estampa del *Lagar Místico*, trasladada al lienzo en varias ocasiones, como por ejemplo en la pintura conservada en la iglesia de San Isidoro de Úbeda, procedente del Real Convento de la Santísima Trinidad.

¹⁰²⁰ Sebastián (1981): 161-172.

¹⁰²¹ Mâle (2001): 264.

ineludible “*Socia belli*” de las campañas de las Reconquista, y su devoción y presencia se usa para consolidar el avance cristiano, presidiendo tanto las sedes colegiales y episcopales y las parroquias más significativas como las ermitas rurales. Todo este auge mariano coincide con la génesis e implantación de las dos grandes órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos –y de mercedarios, carmelitas o servitas– que serán considerados “verdaderos caballeros de la Virgen”¹⁰²² al incorporar activamente su devoción dentro de su espiritualidad. No en vano, la identificación de María como intermediaria siempre dispuesta a tomar parte por los humanos sufrientes la hacía especialmente afín al elemento humano tan característico de la espiritualidad franciscana.

La devoción mariana está muy presente en la hagiografía de San Francisco, quien “*amaba con indecible afecto a la Madre del Señor Jesús, por ser ella la que ha convertido en hermano nuestro al Señor de la majestad y por haber nosotros alcanzado misericordia mediante ella*”¹⁰²³. En el momento de crear su orden insistió “con continuos gemidos ante aquella que engendró al Verbo lleno de gracia y de verdad en que se dignara ser su abogada”¹⁰²⁴. Igualmente, “movido por la ferviente devoción que sentía hacia la Señora del mundo”¹⁰²⁵ reconstruye la capilla de la Porciúncula, dedicada a Santa María de los Ángeles; lugar que amó “con preferencia a todos los demás del mundo (...) como una mansión muy querida de la Virgen”¹⁰²⁶. La veneración de la Virgen es para San Francisco inseparable de la veneración a Cristo y muy especialmente de la consideración de su pobreza: “Frecuentemente evocaba -no sin lágrimas- la pobreza de Cristo Jesús y de su madre; y como fruto de sus reflexiones afirmaba ser la pobreza la reina de las virtudes, pues con tal prestancia había resplandecido en el Rey de los reyes y en la Reina, su madre”¹⁰²⁷.

Esta devoción mariana, que no deja de ser signo de los tiempos como hemos visto, se extiende en el franciscanismo. Así, en la línea de los *Sermones* de San Bernardo y del *De Laudibus beatae Mariae* atribuido a San Alberto Magno, el *Speculum beatae Mariae* atribuido a San Buenaventura abunda en poéticas metáforas sobre las dones y virtudes de la Virgen – que se traducen en la belleza de su fisonomía– cimentadas en el Antiguo Testamento y destinadas a alabar su figura. Entre ellas, y a pesar de la continua asociación de la pobreza

¹⁰²² Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid, Encuentro, 2001, pág. 264.

¹⁰²³ *Legenda maior* Guerra, pág. 437.

¹⁰²⁴ LM

¹⁰²⁵ LM

¹⁰²⁶ LM

¹⁰²⁷ LM

evangélica con la de María, no deja de aparecer su realeza¹⁰²⁸, que ya veíamos en San Francisco; dignidad ineludible en el repertorio iconográfico de las grandes catedrales góticas francesas, generalmente puestas bajo su advocación. Una áulica y solemne categoría del todo compatible con su humano carácter de *Mater amabilis* que sonríe a su Hijo con ternura.

En consecuencia, el franciscanismo, desde sus orígenes, tuvo un lugar de privilegio para la piedad mariana. Desde 1269, San Buenaventura decretó que las campanas de los templos franciscanos tocaran todas las tardes para señalar el rezo del *Ave María*, y el breviario franciscano tiene en el culto a la Virgen una de sus características más importantes. Igualmente, uno de los más importantes ejercicios de piedad de la orden franciscana está dedicado a la Virgen: la corona franciscana, en su doble vertiente gozosa y dolorosa.

Además de la consideración de su belleza y su regia dignidad, las experiencias, tan humanas, de las alegrías de Belén y de los dolores del Calvario, van a ser las predilectas en la reflexión piadosa del franciscanismo y en la consecuente iconografía mariana ligada a su espiritualidad. Las *Meditationes Vita Christi* del Pseudo Buenaventura conceden una especial atención a María tanto en el gozo del nacimiento e infancia del Redentor como en el sufrimiento de la Pasión, en la que aparece como activa corredentora, estando “*ella suspendida con su Hijo en la cruz*”¹⁰²⁹. Un especial peso va a tener en este sentido la devoción franciscana a la Dolorosa, de la que es un ejemplo muy significativo e influyente el poema *Stabat Mater Dolorosa*. Obra del franciscano fray Jacopone de Todi –pero durante mucho tiempo atribuido a San Buenaventura, lo que además de incrementar su prestigio favoreció su difusión¹⁰³⁰—.

Pero si hay que destacar dos devociones marianas especialmente representativas del franciscanismo, y en las que habremos de detenernos con mayor profundidad, estas son las de la Inmaculada Concepción y la de la Divina Pastora. La primera, tomada como principal causa mariana del franciscanismo y exitosamente asumida por todos los estamentos sociales, lo que incrementa el prestigio de los seráficos; la segunda, nacida en el seno de la reforma capuchina y consolidada como seña de identidad de este grupo franciscano.

¹⁰²⁸ Mâle (2001): 265.

¹⁰²⁹ Buenaventura (1957): 789.

¹⁰³⁰ Schiller (1972): 152.



Anónimo, *Nuestra Señora de la Peña*, titular del desaparecido convento de Santa María de la Peña de Segura de la Sierra, inicios del siglo XIV. Segura de la Sierra, iglesia de Santa María del Collado /
Juan de Arrabal, *Nuestra Señora de los Dolores*, finales del siglo XVIII (Destruída). Alcalá la Real, iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación (Fotografía: jaendesdemiatalaya.blogspot.com.es)

La Inmaculada

La creencia en la concepción inmaculada de la Virgen tiene sus orígenes en la devoción mariana de la Iglesia oriental y según parece llegó a Occidente con los monjes que huyeron de Bizancio en el siglo IX a raíz de la querella iconoclasta¹⁰³¹. Acogida exitosamente en la espiritualidad occidental y ajena inicialmente a cualquier tipo de polémicas, la intención del cabildo eclesiástico de Lyon en el siglo 1128 de institucionalizar la fiesta de la Inmaculada en su diócesis desencadenó una prolongada controversia cuyos efectos fueron a la larga, por un lado, la difusión de esta devoción en el seno del catolicismo, y por otro, la definitiva toma de posición de la orden franciscana en su defensa, iniciándose en ella un

¹⁰³¹ Las principales fuentes para la evolución histórica e iconográfica del tema a las que hemos recurrido son Stratton (1988) / Lázaro Damas (2001) / Gómez-Moreno Calera (2013).

fervor concepcionista de tal intensidad que acabaría por identificarla con la veneración de la Inmaculada, que *“se suponía común a todos los religiosos de la religión franciscana”*¹⁰³².

El debate originado en Lyon desencadenó el sólido y vehemente rechazo a la creencia concepcionista de prestigiosos intelectuales eclesiásticos que argumentaron que iba en contra de las enseñanzas de la Iglesia acerca del principio de la Redención universal de Cristo –y de la universalidad del pecado original–, al eximir a su madre. Es la posición adoptada por San Bernardo –particularmente indignado por considerar que honrar la concepción de María era como venerar el coito de sus padres–, de San Alberto Magno, Pedro Lombardo y Santo Tomás de Aquino, pero inicialmente también de franciscanos como Alejandro de Hales o San Buenaventura, que no la estimaba creencia conveniente¹⁰³³.

En abierta rebeldía con esta aversión, la creencia inmaculista fue defendida desde posiciones intelectuales no más endeble, siendo la más brillante la del franciscano Juan Duns Scoto. En su tercera estancia en la Sorbona a comienzos del siglo XIV, Duns Scoto se posicionó, siguiendo la tradición inglesa, a favor de la creencia en la Inmaculada Concepción de María; en el fundamento de su argumentación estaba su oposición al principio aristotélico que asignaba a los padres el papel activo y a la madre el pasivo en la concepción de los hijos, y en la idea de que la predestinación de María para convertirla en Madre de Dios obligaba a convertirla en criatura de suma perfección y absoluta y plena dotación de todas la gracias, inalcanzable para ninguna otra criatura ni terrena ni celeste. Su tesis, que consistía en la idea de la redención preventiva –es decir, que María fue preservada del pecado, entre otros motivos porque era posible y conveniente para Dios hacerlo; y que tal preservación no sólo no iba en demérito de la Redención obrada por Cristo, sino que lo revelaba como Perfectísimo Redentor– la defendió en una disputa pública que la tradición asegura brillante y que determinó el definitivo compromiso del franciscanismo con la causa. Un gran logro de Scoto, además de su propia argumentación, fue su capacidad de abrir en la Universidad parisina una corriente de opinión “inmaculista”, opuesta a la doctrina oficial, que de hecho marginó al escocés y provocó que éste hubiera de exiliarse, al considerarse herética su apología. Paradójicamente, la Sorbona acabaría por establecer como obligatorio el voto de creencia y defensa de la Inmaculada Concepción para sus profesores y alumnos en 1497.

¹⁰³² Laín y Roxas (2012): 105.

¹⁰³³ Lázaro Damas (2007): 434-435.

Los franciscanos asumieron la doctrina concepcionista oponiéndola a la causa “maculista” que, de forma genérica, defendían los dominicos apoyándose en las de Santo Tomás de Aquino. “En una época en la que la Iglesia se preguntaba aún si María había escapado al pecado original, los discípulos de san Francisco nunca dudaron en proclamar su Inmaculada Concepción, y uno de los suyos, Duns Scoto, se convirtió en su defensor en la Universidad de París. En todas las épocas la Orden había representado a la Virgen como una creación particular de Dios, como una obra maestra de pureza ávida de toda la eternidad, como una Eva que no hubiese pecado”¹⁰³⁴. Este posicionamiento, llamado la “opinión escotista”, sería mantenido el franciscanismo y durante los siglos XIV y XV por coetáneos y sucesores de Duns Scoto. Entre los primeros debe citarse a Raimundo Llullio, que extiende la creencia en la Corona de Aragón; entre los segundos, fray Guillermo de Nottingham o fray Pedro Auriol. Sus argumentos se enfrentan abiertamente a la “opinión tomista” que sostienen los dominicos, dando lugar a pugnas como la relatada en la Leyenda dorada, sostenida en 1409 por el franciscano Juan de Rueda con el Inquisidor General del Aragón, que acusaba al primero de afirmaciones eran “perniciosas y heréticas” al defender la creencia en la Inmaculada en un sermón en Gerona. Después de convocar al franciscano y al inquisidor a una controversia pública, el rey Martín el Humano coronó con sus manos como triunfador a fray Juan, quien desfiló victorioso precedido de un solemne y festivo bando en el que se prohibía, a partir de ese momento, opinión contraria a la causa inmaculista en la Corona aragonesa¹⁰³⁵.

Ya en el siglo XV, la polémica sobre la Inmaculada adquiere un especial matiz al desarrollarse en paralelo y en relación con la denominada “Querella de las Mujeres” en la que los objetos de debate eran la valía, el derecho a la educación y la visibilidad social e histórica del género femenino. Quizá ese fue uno de los motivos por los que la reina Isabel la Católica –ya de por sí tan afecta al franciscanismo– y de su círculo de damas de la Corte apoyaron al concepcionismo, al ejercer a través de él una defensa práctica y simbólica de las posibilidades de la mujer en la sociedad. En ese entorno y bajo esas premisas se desarrollan la Orden de la Inmaculada Concepción, instituida por Santa Beatriz de Silva, planteada como “una forma de expresarse en el mundo, de crear y desarrollar nuevos valores a favor de las

¹⁰³⁴ Mâle (2001): 458.

¹⁰³⁵ Vorágine (1982): 860.

mujeres”¹⁰³⁶ y que desde 1494 queda adscrita a los franciscanos, o el discurso de la *Vita Christi* de la clarisa Isabel de Villena, que establece un protagonismo a María en su Concepción sin mácula en el que llega a poner en discusión la cronología cristocéntrica de la historia de la salvación. Si el doble consentimiento de la Virgen en la Encarnación y en el sacrificio redentor del Hijo le otorgaba un protagonismo decisivo en el plan de salvación universal, el reconocimiento de su Inmaculada Concepción concedía a María un carácter semidivino, el ser más perfecto después del propio Cristo. El resultado a su vez enfatizaba la línea femenina de la genealogía del Redentor, dando a Santa Ana un protagonismo devocional destacado y cristalizando en esa segunda trinidad que es la iconografía de Anna Selbdrit. No es por ello de extrañar que los franciscanos acabaran por difundir especialmente la veneración de Santa Ana, “a quien nuestra piedad considera circulo de oro, que contiene a Maria Santissima con Iesus en los brazos”¹⁰³⁷.

Por otra parte, en el siglo XV la causa “inmaculista” obtuvo importantes logros como la aprobación de la celebración oficial de la fiesta en el concilio de Basilea de 1439 o el establecimiento de la liturgia de su celebración con la bula *Cum praeclsa* (1476), del franciscano Sixto IV. Igualmente, el mundo universitario se suma a la defensa del dogma, como ya hemos visto con el juramento decretado por la Sorbona, que también adoptan las universidades de Colonia y Maguncia.

La convulsa situación generada por la Reforma protestante en la Iglesia no favoreció precisamente a la causa concepcionista, ya que la urgencia por definir con claridad la doctrina católica en Trento desaconsejaba profundizar en aspectos polémicos como éste que no contaban con el consenso de toda la Iglesia. Esto explica la respuesta tibia y poco comprometida que obtienen tanto de los papas como de los reyes españoles a quienes pedían el carácter dogmático para el concepcionismo en la segunda mitad del siglo XVI; sintomática es la prohibición de Paulo IV en 1570 de mantener discusiones públicas sobre el asunto. Sin embargo, la piedad emotiva y mariana que emana de la Contrarreforma acaba estimulando la entusiasta adhesión a la opinión inmaculista por parte del pueblo y de diversos prelados, que se suman al pionero posicionamiento de franciscanos y de otras órdenes –jesuitas, mercedarios y carmelitas– y a su vehemente cruzada concepcionista, en conjunta y abierta oposición a los dominicos.

¹⁰³⁶ Graña Cid (2003): 21.

¹⁰³⁷ Torres (1683): 112-113.

Llegamos de esta forma al siglo XVII, en el que la defensa de creencia concepcionista adquiere una especial intensidad y sobre todo extensión, al contagiarse como veíamos a amplios sectores sociales y al ser asumida por la Monarquía Hispánica como verdadero asunto de Estado en el que se jugaba el prestigio del Imperio casi como en los campos de batalla de Flandes o Centroeuropa; no en vano, la devoción a la Inmaculada, resumía “dos de los grandes temas teológicos en litigio con los reformadores protestantes: el pecado y el lugar de María en la historia de la salvación”¹⁰³⁸. Con el precedente de la excitación que supusieron los contenidos doctrinales favorables a la Inmaculada recogidos en los libros plúmbeos del Sacromonte granadino en 1595, en 1613 se desataron en Sevilla las llamadas “guerras marianas” a raíz de la airada respuesta provocada por un sermón dominico que negaba la pura concepción de la Virgen. La causa inmaculista asume un carácter masivo y plebiscitario, con juramentos concepcionistas en cabildos, universidades y todo tipo de instituciones, que contagia finalmente a la Corona, asumiendo ésta el rol de demandante de su defensa en Roma. Un entusiasmo que no pierde vista la influencia del franciscanismo; en el capítulo general de la Observancia convocado en Salamanca en 1618 el provincial granadino fray Juan Ramírez de Lara sostuvo la conclusión de que “Cualquier católico que diere la vida por lo práctico y especulativo de esta verdad, la Virgen Santa María fue concebida sin pecado original, será verdadero mártir”¹⁰³⁹. En 1616, Felipe III establece una Real Junta –convocada con posterioridad varias veces–; un año después, Paulo V decretaba la prohibición de expresar opiniones favorables a la concepción en pecado de la Virgen. Recién heredado el trono en 1621, Felipe IV solicitará la definición dogmática, respondiendo Gregorio XV con una decretal en la que se prohibición de Paulo V se extiende a las opiniones escritas y a las conversaciones privadas. No era ni mucho menos la definición dogmática solicitada, demandado, pero fue entendido como todo un triunfo de la causa concepcionista; en ese mismo año, la orden franciscana establecía el patronazgo de la Inmaculada Concepción. En 1624, Urbano VIII –quien se negaba a la definición dogmática– establece la Religión Militar de la Limpia Concepción, orden militar dirigida por los franciscanos; pero en 1644 prohibió el uso del término “inmaculada” para referirse a la concepción de la Virgen, lo que provocó el rechazo de la Corona española y de los franciscanos, que prepararon una sólida y voluminosa respuesta en un libro, *Armamentarium Seraphicum el Regestum*

¹⁰³⁸ Martínez Medina (1989): 268.

¹⁰³⁹ Laín y Roxas (2012): 373.

universale tuendo titulo Immaculatae Conceptionis, publicado en Madrid en 1649. Desde 1650, la Tercera Orden Regular de San Francisco en Andalucía estableció en 1650 la obligatoriedad de jurar la defensa de la creencia en la Inmaculada Concepción, añadiendo reglamentariamente en 1652 que en la oración *Sacrosantae*, perteneciente al oficio que rezaban los terceros, se añadieran las palabras “*absque peccato originali conceptae*” –sin pecado concebida–¹⁰⁴⁰. Coetáneamente, sucesivas legaciones fueron enviadas a Roma para tratar el asunto con los diversos papas que se sucedían, muchas con franciscanos al frente, hasta que en 1661, Alejandro VII promulga la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en la que reconocía la antigüedad y la extensión de la creencia; fue el paso previo al establecimiento en 1664 de la fiesta de la Inmaculada como solemnidad de precepto en los territorios de la Monarquía Hispánica. Los Borbones, sucesores de los Habsburgo, mantendrían la misma línea concepcionista como obligación consustancial al trono español, alcanzando Carlos III en 1760 el patronazgo de la Inmaculada sobre España y sus posesiones –lo que en el caso de Jaén derivó en el patronazgo y la titularidad concepcionista de las parroquias de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena–.

Remitiéndonos al caso concreto de Jaén, no existen evidencias ni noticias de una devoción concepcionista especial y temprana en los conventos franciscanos del Alto Guadalquivir durante la Edad Media; por el contrario, los testimonios más significativos proceden de los trinitarios, en cuyo convento de Úbeda –según Ximena Jurado (1652)– habría fundado el propio Fernando III el Santo una capilla bajo la advocación de la Inmaculada¹⁰⁴¹, y de los mercedarios, orden a la que pertenecía San Pedro Pascual, obispo de Jaén, que en su *Biblia Parva* (1300) manifiesta una temprana defensa de la creencia, coetánea del posicionamiento de Duns Scoto. Por tanto, es preciso esperar al siglo XVI para encontrar los primeros testimonios evidentes de esta devoción, manifiestos en la elección de la Purísima como advocación titular de conventos, en la creación de cofradías dedicadas a su culto y con la presencia y veneración singular de imágenes de la Inmaculada en sus iglesias, ya sea por iniciativa de la orden o de los particulares que en ellas establecen sus capillas funerarias.

¹⁰⁴⁰ Jiménez Pulido / Siles Guerrero / Ramírez González (2008): 142.

¹⁰⁴¹ Ximena Jurado (1652): 213.

Desde el siglo XIV se establecen en los conventos de la orden franciscana cofradías de la Concepción¹⁰⁴², de las que sería ejemplo la existente en San Francisco de Baeza, “*de muchos años atrás en aquel Convento*”¹⁰⁴³, con capilla propia desde 1478. Hemos de advertir al respecto que, no obstante, en el Alto Guadalquivir no se aprecia una exclusividad de la orden franciscana en tales manifestaciones; pues si en 1595 se fundaba en el Real Convento de San Francisco de Jaén la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora –que en el siglo XIX asumirá la devoción capuchina de la Divina Pastora–, desde 1512 existía en la parroquia de San Andrés la Noble Cofradía y Santa Capilla de la Limpia Concepción, e igualmente otra cofradía concepcionista radicaba en San Ildefonso. De igual forma, no se aprecia debate alguno al estilo de las “guerras marianas” de Sevilla en el Alto Guadalquivir durante el Seiscientos, sino que la creencia concepcionista es aceptada sin discusión por cabildos eclesiásticos y municipales y por la población. En este sentido, los franciscanos no hacen sino acompañar y legitimar con la antigüedad de su devoción concepcionista unas manifestaciones de piedad que no parecen despertar oposición alguna. Vemos en ese sentido a los franciscanos de Andújar y de Jaén solicitar a los respectivos cabildos municipales de sus ciudades que demanden oficialmente a Roma la definición del dogma en 1615, la redacción de un *Memorial* dirigido a la Santa Sede con este objetivo por los capuchinos de Jaén en 1651 o los festejos de la bula de Alejandro VII en el convento de San Francisco de Jaén en 1656.

La explosión fundacional del Quinientos y su aminorada prolongación en el Seiscientos provoca una mayor diversificación en las advocaciones titulares de los conventos y monasterios de la orden franciscana, que hasta el momento se había restringido a San Francisco en los cenobios de frailes y a Santa Clara en los de monjas –con el caso puntual del monasterio de San Antonio de Baeza–. Con la elección de nuevas titularidades aparece la de la Inmaculada Concepción, que es escogen los monasterios de clarisas de Beas de Segura (fundado en 1507 pero que asume la advocación concepcionista en 1544), Baeza (1561) y de Jaén (1618) –las más conocidas como Bernardas y el único de esta nómina existente en la actualidad–; y en el convento de capuchinos de Castillo de Locubín (1626). Ni es la única titularidad de los nuevos cenobios franciscanos –que también incorporan ahora, como vimos en su momento, a otros santos de la orden como San Buenaventura o a devociones ya

¹⁰⁴² Laín y Roxas (2012): 105.

¹⁰⁴³ Laín y Roxas (2012): 166.

existentes en el lugar de la fundación, como la Virgen de la Peña o el Cristo de la Vera Cruz— ni es la concepcionista una advocación privativa de los seráficos. De hecho, el común entusiasmo por la causa inmaculista explica que sea la Inmaculada la titular de conventos y monasterios de otras órdenes en el Alto Guadalquivir: carmelitas descalzos (Mancha Real, 1586), trinitarias (Andújar, 1587), carmelitas descalzas (Úbeda, 1595), agustinas (Cazorla, 1641), hospitalarios de San Juan de Dios (Linares, 1714), y muy temprana y significativamente, dominicas (Porcuna y Jaén, 1562), sendas fundaciones en la que la controversia sobre la creencia concepcionista que enfrentaba a la Orden de Santo Domingo con la de San Francisco —en cualquier caso aún no tan virulenta como lo será en el Seiscientos— no les impide asumir la advocación de la Inmaculada, impuesta claramente por la fundadora, Catalina de Berrio, que en el caso de las dominicas de Jaén obliga a que *“El qual monasterio tenga por vocación de la Concepción de Nuestra Señora la Virgen sancta Maria ahora e para siempre”*¹⁰⁴⁴.

En cuanto a la singular veneración de la Inmaculada en los cenobios franciscanos, es evidente que ésta se debió respaldar con un despliegue iconográfico que multiplicó las imágenes de la Purísima en conventos y monasterios franciscanos. La dispersión y destrucción patrimonial de los siglos XIX y XX ha acabado con la mayor parte de estas representaciones plásticas, que en el caso de haberse conservado en otras ubicaciones no resultan fáciles de identificar en cuanto a su procedencia, habida cuenta de que las claves iconográficas de la Inmaculada eran comunes independientemente del contexto y que el único elemento propiamente seráfico —el cordón franciscano— irá desapareciendo progresivamente.

La iconografía de la Inmaculada Concepción, que pretende plasmar visualmente un concepto teológico tan complejo como es la preservación de María del pecado original en el momento de su concepción, se desarrolló hasta quedar definida de forma satisfactoria y didáctica a través de varios tanteos y temas diversos. Así, en un primer momento la representación se centra en la genealogía de la Virgen, expresándose a través de temas como el Árbol de Jessé, la Santa Ana Triple o el Abrazo de la Puerta Dorada, todos bien conocidos en Jaén y no de exclusividad franciscana. Incluso la mera figuración de la Virgen con el Niño asumía un simbolismo concepcionista en función del deseo de sus comitentes y su destino, caso de la celeberrima *Virgen de las Rocas* encargada por la Confraternidad de la

¹⁰⁴⁴ Serrano Estrella (2005): 1068-1069.

Inmaculada Concepción para San Francisco Grande de Milán en 1483. A lo largo del siglo XVI, estos temas, que no dejaban de tener una visualización naturalista y narrativa que no terminaba de concordar con la abstracción y complejidad del concepto, cedieron el paso a una plasmación de la Virgen como criatura bella y pura, generando la iconografía de la *Tota Pulchra*, que se acompañaba con los atributos de la Pureza de María, tomados del *Cantar de los Cantares*, como aconsejaba en 1568 Molanus¹⁰⁴⁵. Para los inicios de la siguiente centuria, los elementos que definen a la Mujer Apocalíptica descrita en la visión de San Juan en Patmos se añaden a la figuración: la ráfaga solar, la aureola de doce estrellas y la luna a los pies, amén del dragón derrotado y pisoteado por la Virgen. El *Arte de la Pintura* de Pacheco prescribe la imagen resultante, sistematizando sus atributos: “Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfecta y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro (...) con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva (...) vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas (...) Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas; debajo de los pies, la luna (...) con las puntas abaxo (...) Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común (...) a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original”¹⁰⁴⁶. Un amplio catálogo de elementos que los artistas irán simplificando y seleccionando los más ineludibles para la identificación de la Inmaculada, sobre todo, junto al cromatismo azul y blanco, los apocalípticos: “El Sol viste de sabia; porque el Sol es symbolo de la sabiduria. Los Astros, por victoriosa, la forman corona. Y la Luna se ofrece á los pies de su humildad, por trono, ó peana”¹⁰⁴⁷. La definición visual resultante tendría en emoción suscitada por criatura tan bella y prefecta el principal de los resortes expresivos e identificativos de una imagen devocional que no espera ser entendida, sino amada. Basta para recordar el éxito no sólo de estos elementos iconográficos, sino de la devoción concepcionista que expresan, su generalización no sólo en la propia iconografía de la Purísima, sino su adopción por las devotas imágenes marianas de origen medieval que al

¹⁰⁴⁵ Stratton (1988): 34.

¹⁰⁴⁶ Pacheco (1990): 576-577.

¹⁰⁴⁷ Madrid (1732): 189.

calor de la piedad barroca y de la popularización de culto no sólo se humanizan con vestiduras postizas que las naturalizan y les permiten alcanzar un canon proporcional más real, sino que se “inmaculizan” con la media luna, la corona de estrellas y la ráfaga solar. Es el caso, paradigmático, de la Virgen de la Cabeza de Andújar. La Inmaculada acaba por tanto transcrita en una imagen sencilla pero contundente en su carácter triunfal.

Tal y como hemos señalado, la devoción a Santa Ana y su consecuente representación plástica forman parte del primer desarrollo devocional e iconográfico de la creencia concepcionista. Santa Coleta de Corbie, reformadora de las clarisas en la primera mitad del siglo XV, fue una especial impulsora de la devoción a la Abuela de Cristo y Madre de la Virgen: habría experimentado varias visiones de Santa Ana, en las que ésta se le presentaba acompañada de sus tres hijas, habidas con sus tres esposos: la propia María, hija de San Joaquín, y sus hermanas uterinas María hija de Cleofás y María hija de Salomé.

Esta creencia del *trinubium* o triple casamiento difundida por Santa Coleta provocaría tiempo después las suspicacias de la Iglesia trentina y de varios críticos hacia los padres de la Virgen, cuya existencia y hechos sólo eran narrados por los textos apócrifos, condenando su devoción al ostracismo por un tiempo con la supresión del oficio de San Joaquín y Santa Ana en 1572; se restablecería en 1584 y acabará por alcanzar una especial relevancia en tiempos de Gregorio XV (1621-1623), pontífice favorable por otro lado a la Inmaculada.

Protectora de los no natos, de los recién nacidos y de las mujeres encintas, la devoción a Santa Ana tenía consistencia por sí misma –lo que la extiende exitosamente–, pero en manos de los franciscanos adquiere unas connotaciones inmaculistas, como se advierte en una versión del Ave María que a finales del siglo XV extendieron los seráficos: “Sancta Anna mater tua, ex que sine macula et sine peccato processisti virgo Maria”¹⁰⁴⁸.

Por tanto, es su inserción en un contexto franciscano o en un planteamiento narrativo relacionado con la concepción e infancia de la Virgen es la mejor garantía de su carácter como icono concepcionista¹⁰⁴⁹. Por ejemplo, el retablo –desaparecido– que realiza Lucas Quiterio en 1543 para una capilla particular del Real Convento de San Francisco de Jaén, en el que según el contrato figuraba el siguiente programa iconográfico: Santa Ana Triple en el centro, en los laterales San Joaquín y Santa Ana, Presentación en el Templo,

¹⁰⁴⁸ Tomado de Stratton (1988): 23.

¹⁰⁴⁹ Stratton (1988): 24.

Natividad y Epifanía; en el ático Estigmatización de San Francisco y San Jerónimo penitente¹⁰⁵⁰.

En la provincia de Jaén, en la que el culto a Santa Ana se desarrolló exitosamente en varias localidades, dos cenobios seráficos nacieron en torno a su advocación: el de franciscanos observantes de Andújar (1514) y uno de franciscanas clarisas en Jaén (1584). Como antes veíamos, Torres (1683) refiere hablando de la santa titular del convento andujareño que “quien nuestra piedad (la) considera circulo de oro, que contiene à Maria Santissima con Iesus en los braços, como parece en todas sus Imagenes y pinturas”¹⁰⁵¹. Más adelante, señala que la iglesia franciscana de Andújar la preside “vna muy deuota Imagen de mi Señora Santa Ana, que es la Titular”¹⁰⁵².

No sería descabellado que se tratara de la imagen de **Santa Ana, la Virgen y el Niño** que hoy se venera en la **iglesia de Santa María la Mayor de Andújar**, a donde llegó procedente de la desacralizada iglesia de Santiago, en la que no consta la existencia de capilla ni altar dedicados a la Inmaculada o a Santa Ana¹⁰⁵³. Es por ese motivo por lo que su origen de un convento desamortizado es más que posible, de los que el de los franciscanos observantes parece el más lógico.

La obra, en madera policromada y estofada, presenta a Santa Ana y a la Virgen sentadas sobre un árbol, versión simplificada del de Jessé al no contar con más ramas que las que sirven de escaño a ambas matronas. El Niño es un añadido contemporáneo, pero la cita de Torres justifica que en su tiempo también lo tuviera.

De carácter frontal, su estética es la propia de Alonso de Mena –con detalles como la gargantilla de la Virgen–; que aquí influencia totalmente al su autor, mencionado en la inscripción del tronco del árbol: “A HONRA Y GLORIA DE DIOS Y DE MI SEÑORA SANTA ANA YÇO ESTA HISTORIA JVAN SANCHEZ DE BARBALINPIA AÑO DE 1633”, precisamente la fecha en la que llega triunfalmente al convento la *Inmaculada* de Alonso de Mena.

La identidad de este Juan Sánchez de Barbalimpia y su grado de intervención técnica en la obra que nos ocupa es un aspecto que a día de hoy presenta ciertos interrogantes.

¹⁰⁵⁰ Galera Andreu (1999): 133.

¹⁰⁵¹ Torres (1683): 112-113.

¹⁰⁵² Torres (1683): 113.

¹⁰⁵³ Lázaro Damas (2001): 81-82. Señala igualmente que su “buen estado de conservación incita a pensar que en un pasado ocupó un lugar no demasiado frecuentado, dado que no presenta huellas de los efectos de las velas”, lo que es compatible con la ubicación en el “principal nicho” del retablo mayor del convento franciscano, según señala Torres (1683): 113.



Juan Sánchez de Barbalimpia, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, 1633.
Andújar, iglesia de Santa María la Mayor.

Ciertamente se sabe de un Juan Sánchez, pintor activo en Granada y en Andújar por estas fechas¹⁰⁵⁴; pero el estilo presente en la pieza que nos ocupa es plenamente el de Alonso de Mena, por lo que no sería descabellado que nuestro Sánchez de Barbalimpia fuera el donante. La pieza se amolda a un modelo iconográfico que para la época, aunque empezaba a resultar arcaizante, podía seguir entendiéndose como concepcionista¹⁰⁵⁵. Aunque la ausencia de un contexto inmaculista más evidente –más allá de la hipótesis de su procedencia de un convento franciscano– nos impide profundizar más en este simbolismo.



Angelo Nardi, *Adoración de los Pastores, Calvario y Santa Ana, la Virgen y el Niño*, 1634.
Jaén, iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.

Un caso totalmente distinto es el que nos encontramos en el lienzo de ***Santa Ana, la Virgen y el Niño*** que integra el retablo mayor de la **iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas– de Jaén**, obra de Angelo Nardi (1634). Inserta en un conjunto iconográfico más completo alusivo a la Inmaculada Concepción y al Santísimo

¹⁰⁵⁴ Lázaro Damas (2001): 82.

¹⁰⁵⁵ Stratton (1988): 24-25.

Sacramento¹⁰⁵⁶, del que seguiremos hablando más adelante, no cabe duda por tanto de su carácter concepcionista, aunque el lienzo no presente unos elementos iconográficos muy diferentes de los que vemos en el grupo de Andújar. El lienzo se ubica en el ático del retablo mayor, flanqueando junto a la *Adoración de los Pastores* el *Calvario* que preside el conjunto. La composición presenta a la Abuela y la Madre sentadas una junto a la otra y atendiendo al divino Infante, tal y como las describe Tomás de San Cirilo, uno de los responsables de la difusión de la devoción a Santa Ana a comienzos del siglo XVII: “Ana vio a su nieto, lo tomó en brazos, en su seno, lo adoró, lo cubrió de besos. No sin razón, pues, la Iglesia representa sobre sus altares, en sus cuadros, al Niño Jesús entre Ana y María, sonriéndoles y jugando con ellas”¹⁰⁵⁷.

Formalmente deriva del tema iconográfico de *Anna Selbdritt* o *Santa Ana Triple*, icono preconcepcionista que agrupaba a los tres personajes en una misma imagen y en un orden decreciente de tamaño, buscando mejorar el efecto estético y a la vez enfatizando la presencia de la abuela del Redentor, pero que por las exigencias del decoro, las depuraciones trentinas y el propio naturalismo se redefinió formalmente dando lugar a una plasmación menos hierática y desproporcionada. De hecho, merece destacarse la entrañable nota naturalista que aporta el cesto de costura, que en el ámbito local preludia el éxito de la *Sagrada Familia* de Mariano Salvador Maella para el trascoro de la Catedral de Jaén. En el contexto en el que se encuentra, concepcionista y sacramental como señalábamos, Santa Ana forma parte de la exaltación inmaculista del conjunto a la vez que subraya la generación temporal de Cristo, cuya presencia real se manifiesta en el tabernáculo. Tampoco debe olvidarse el hecho de que la regla clarisa asumida en las Bernardas era la reformada por Santa Coleta, especial devota de Santa Ana.

Observamos la contemporaneidad de las dos figuraciones estudiadas con la exaltación concepcionista del primer tercio del siglo XVII, de la que hemos señalado como principal logro el decretal del Gregorio XV (1622). También pertenece a la misma época la ***Inmaculada Concepción*** que corona la fachada de la **iglesia del convento de San Francisco de Baeza**, partícipe de la tipología que viene llamándose “Inmaculada franciscana” y que se caracteriza por presentar al Niño Jesús en los brazos de la Virgen, de manera que

¹⁰⁵⁶ Quesada Quesada (2014):

¹⁰⁵⁷ Citado en Mâle (2001): 327.

formalmente resulta una imagen de la Madre de Dios acompañada de los atributos apocalípticos de la media luna y el vestido de sol.

Ya hemos tratado el conjunto de la fachada de este templo baezano al estudiar la *Estigmatización de San Francisco*, el otro elemento iconográfico que presenta y que en unión de la *Inmaculada* presenta de forma didáctica y triunfal los dos “*privilegios*” de la orden franciscana: “*La Concepción de María / y de Christo las señales*”. Fechado el conjunto hacia 1627, el medallón presenta a la Virgen y al Niño en brazos, ambos dotados de los atributos de la majestad –cetro para María y orbe para Jesús, quien además bendice, complementados con regias coronas metálicas sobre sus cabezas–. María pisa la media luna –puntas hacia abajo como prescribía Pacheco¹⁰⁵⁸–, incorporando abajo tres azucenas de pureza, y la rodea una ráfaga solar “con el cordón de San Francisco a la redonda”¹⁰⁵⁹ del que salen apocalípticos rayos que incrementan el carácter de aparición triunfal de la representación.

Para ese momento, la iconografía de la Inmaculada prescindiendo del Niño ya estaba definida y extendida, como en la propia Baeza y a pocos metros de distancia de la fachada de San Francisco lo advierte portada de la iglesia del hospital de la Concepción. En la década de 1630, Pacheco señala en sus *Adiciones al Arte de la Pintura* que la Inmaculada “*algunos quieren que se pinte con el Niño Jesús en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera*”, nos evidencia que el mantenimiento de esta iconografía en los inicios del Seiscientos se debe al apego a la tradición ya superada formalmente por la modalidad “*más común*” que él mismo describe varios párrafos más adelante. No la censura sin embargo, sino que la fundamenta, apelando a un teólogo jesuita, en que “esta Señora gozó de la pureza original en aquel primer instante por la dignidad de la Madre de Dios, aunque no había llegado el tiempo de concebir en sus purísimas entrañas al Verbo eterno. Y, así, desde aquel punto (...) era Madre de Dios y en ningún tiempo dexó de serlo”¹⁰⁶⁰.

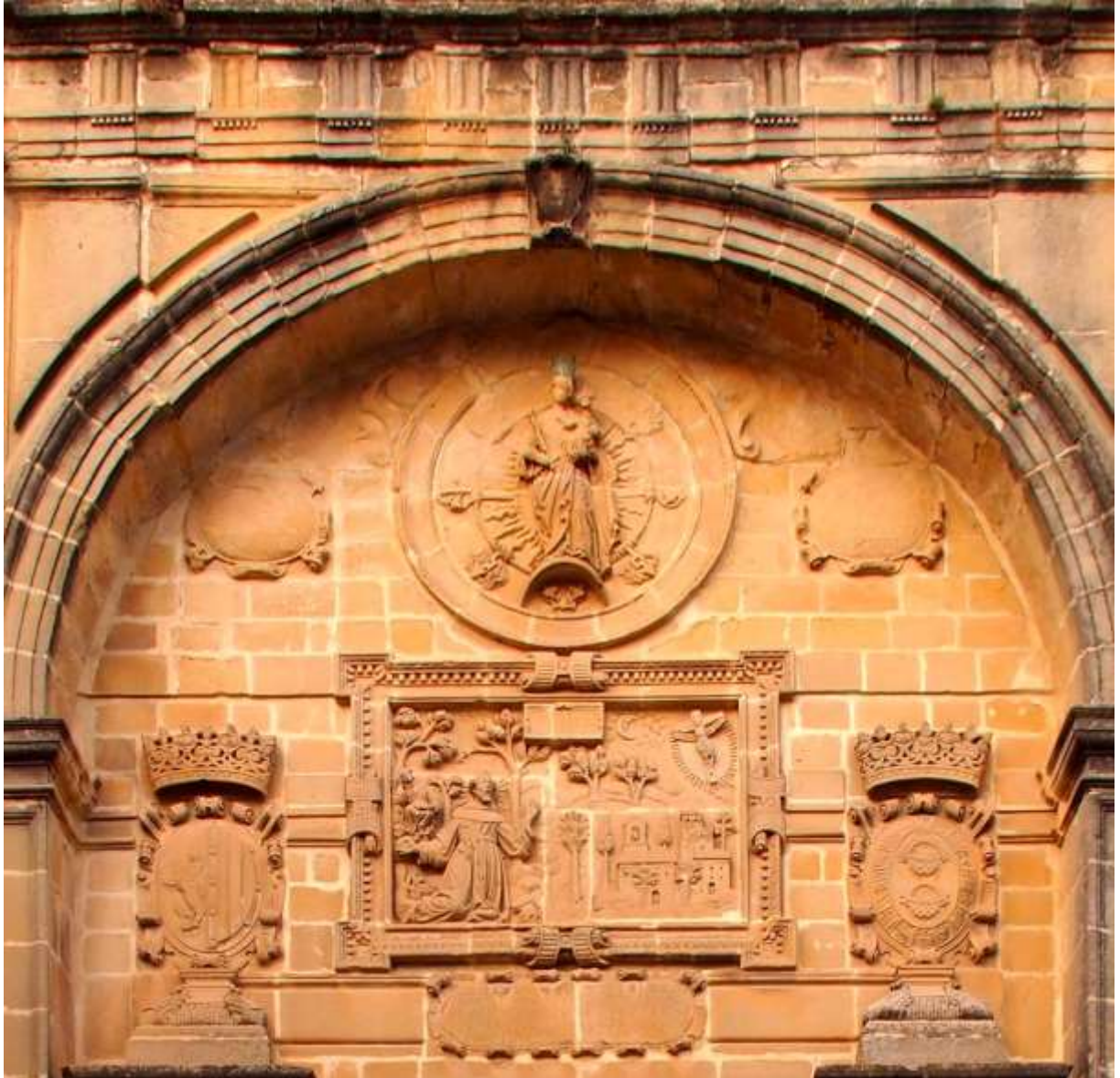
En realidad, la presencia del Hijo en brazos de la Virgen refuerza el cimiento doctrinal de la creencia de la Inmaculada según la “opinión escotista”, es decir, que su Concepción sin Pecado Original no sólo no deprecia la Redención universal de Cristo sino que incrementa el alcance y valor de ésta, al preservar la pureza de la que estaba destinada a ser Madre del

¹⁰⁵⁸ Pacheco (1990): 577.

¹⁰⁵⁹ Pacheco (1990): 575.

¹⁰⁶⁰ Pacheco (1990): 575.

Redentor. Además, no deja de estar en sintonía con la visión apocalíptica de San Juan en Patmos, referencia visual para el desarrollo de la iconografía concepcionista, que describe a la Mujer que “dio a luz un niño que habría de gobernar todas las naciones” (Apocalipsis, 12, 5). Lo que se recalca en el caso que nos ocupa, en la que se hacen visibles los atributos de la autoridad regia.



Anónimo, *Inmaculada Concepción y Estigmatización de San Francisco*, ca. 1627.
Baeza, fachada de la iglesia del convento de San Francisco.

Al margen de su ortodoxia doctrinal, esta figuración de la Inmaculada estaba en el primer tercio del siglo XVII desfasada, a pesar de su difusión en el siglo XVI en los más variados contextos –retablos cerámicos de Niculoso Pisano en el monasterio de Tentudía, 1518 (Calera de León, Badajoz), *Inmaculada con San Juan Bautista y San Jerónimo* del

Parmiginiano, 1526 (Londres, National Gallery) o *Alegoría de la Inmaculada* de Luis de Vargas, 1561 (Sevilla, Catedral)–. Lo argumenta Pacheco recurriendo al historial de la propia orden franciscana, “*antigua defensora de este misterio*”, señalando una medallas con la efigie de la Purísima bendecidas por León X en 1512 a instancias de los seráficos y acompañadas “*de muchas gracias e indulgencias*” en las que las que la Virgen aparecía sin “*Niño en los brazos (...), cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda*”¹⁰⁶¹. Y añade la rectificación que en 1626 se hizo a las estampas enviadas desde Roma con el emblema de la Religión Militar de la Limpia Concepción, en cuya segunda edición se eliminó al Niño de los brazos de la Virgen¹⁰⁶².



Anónimo, *Inmaculada Concepción*, ca. 1627.
Baeza, fachada de la iglesia del convento de San Francisco.

¿Qué motivo empujaría por tanto a los franciscanos de Baeza, que en su fachada plantean toda una apología de la creencia concepcionista, a fundamentarla visualmente en una modalidad iconográfica que estaba siendo superada? Probablemente, el apego a la tradición. En plena vorágine concepcionista, a la que se estaban sumando con entusiasmo otras órdenes religiosas, el pueblo y todos los estamentos –la propia Universidad de Baeza

¹⁰⁶¹ Pacheco (1990): 575.

¹⁰⁶² Pacheco (1990): 575.

había establecido el juramento inmaculista en 1618—, los franciscanos desearían distinguirse como pioneros, destacando su defensa del concepcionismo como “*privilegio*” de la orden y haciéndola visible con una imagen arcaizante desde el punto de vista iconográfico que recalcará la antigüedad del compromiso franciscano con la causa.



Anónimo, *Inmaculada Concepción*, siglo XVII.
Úbeda, Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda.

Un ejemplo significativo del mantenimiento de esta tradición iconográfica lo tenemos en un desaparecido lienzo de Peter Paul Rubens (1624), que conocemos gracias a la estampa abierta por Schelte a Bolswert. Basándose en ella, un anónimo y no muy aventajado artista

realizó una **Inmaculada Concepción** que hoy figura en la **iglesia del Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda**.



Schelte a Bolswert, según Peter Paul Rubens, Inmaculada Concepción, ca. 1630.
(Fotografía: Biblioteca Nacional de España).

Invertida con respecto a la composición grabada –lo que testimonia la utilización de una reproducción obtenida de forma fraudulenta–, la Inmaculada de las clarisas ubetenses presenta el mismo despliegue iconográfico que la composición perdida de Rubens, con el

Niño en brazos, el resplandor solar rodeando a la Virgen, las doce estrellas aureolando su cabeza y la media luna como peana, pisando igualmente la maligna serpiente que rodea el orbe.

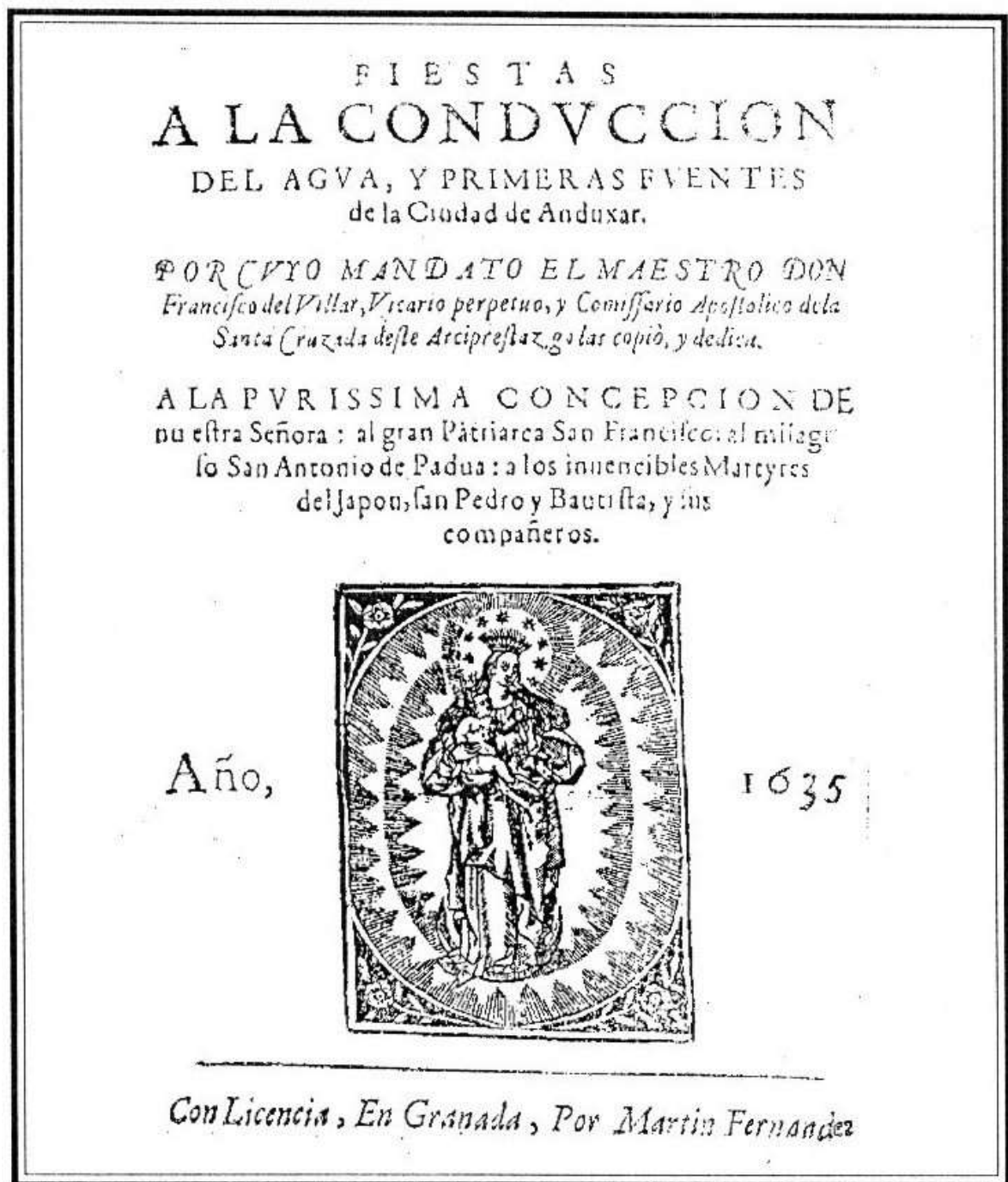
María viste túnica de color jacinto, desoyendo la prescripción iconográfica de la túnica blanca que, sancionada por la visión de Santa Beatriz de Silva, se acaba extendiendo plenamente. Esta elección cromática la acerca en cambio a propuestas más tempranas de la iconografía concepcionista –Cristóbal Gómez, El Greco, Zurbarán, Sánchez Cotán, Velázquez o el primer Alonso Cano—. Ausente en la estampa de Schelte a Bolswert es el Rosario, la gran devoción mariana de los Dominicos, que portan la Virgen y el Niño, y que combinado con el tema concepcionista en esta pintura parece sellar una especie de paz en las “guerras marianas” por la causa de la Inmaculada entre ambas órdenes, conflicto que en cualquier caso no parece haber tenido una especial beligerancia en Jaén

En 1635 se publica un libro que contenía las solemnes fiestas que “a la Pvrissima Concepcion de nuestra Señora” dedicaron los franciscanos del convento de Santa Ana de Andújar para solemnizar la primera traída de aguas a la ciudad en la que “hasta entonces bebían todos los Ciudadanos del Rio Guadalquivir”.

El hallazgo del manantial había tenido lugar dos años antes en 1633, fecha en la que los franciscanos entronizaron en su iglesia una imagen de la Inmaculada de Alonso de Mena a la que haremos referencia más adelante. No es de extrañar que en plena efervescencia de la devoción concepcionista, las fiestas para conmemorar la conducción de las aguas se dedicaran a la Inmaculada; ya que el fraile protagonista de la iniciativa de la búsqueda de las aguas y de su feliz hallazgo, fray Juan de Soto, se había encomendado para acometer su empresa “à la purissima Concepción de nuestra Señora” amén de a San Francisco, San Antonio y los mártires del Japón, y que casi milagrosamente y “como otro Moyses¹⁰⁶³” encontró el manantial.

En el claustro se colocaría una fuente surtida por el venero descubierto y coronada con una imagen de la Purísima. El libro en que se relatan las fiestas se acompaña de una estampa en la portada con la figuración de la Inmaculada Concepción; interesa destacar al respecto que la Virgen, ornada con los atributos concepcionistas, presenta al Niño en los brazos; modelo que presumimos totalmente ajeno al practicado por Mena en su imagen para la iglesia y en su posible copia para la fuente.

¹⁰⁶³ Torres (1683): 114-115.



Francisco del Villar, *Fiestas a la condvccion del agua y primeras fuentes de la ciudad de Anduxar*, 1635
(Fotografía: veracruzandujar.blogspot.com.es).

En cualquier caso, la modalidad de Inmaculada sin Niño desplazará a lo largo de la centuria a la que lo porta. Son al respecto muy significativas no sólo la ausencia de imágenes del tipo más arcaico, sino el intento de transformación iconográfica, narrado por Torres (1683), de una talla completa de la Virgen con el Niño perteneciente a las clarisas de Andújar, a la que se quería convertir en Inmaculada Concepción, siendo ineludible para ello

eliminar al Divino Infante de sus brazos. Por ese motivo *“llamaron vn carpintero; y aunque la asserrò, y quitò el Niño, se le quedó la mano pegada a la sierra. Y à sus clamores se puso en oracion toda la comunidad, con que cessò el rigor diuino; originado, ò de algun menosprecio o chança de el Maestro, ò de sentimiento de la madre, porque le quitauan el hijo”*¹⁰⁶⁴. Más allá del prodigio, revela que en aquel momento ya no era entendible una Inmaculada Concepción con el Niño.



Anónimo, *Inmaculada Concepción*, primer cuarto del siglo XVII.
Baeza, monasterio de San Antonio de Padua, coro alto.

En el coro bajo del **monasterio de San Antonio de Padua de Baeza** se localiza una pintura mural con la ***Inmaculada Concepción***. La pintura mural debió tener en este cenobio, como en otros monasterios y conventos franciscanos, un protagonismo destacado del que sólo quedan fragmentos –ya estudiados al tratar la iconografía de San Francisco de Asís y de San Antonio de Padua– y referencias escritas como la Dolorosa que según Torres presidía la llamada “iglesia vieja”¹⁰⁶⁵. Se conserva incompleto y son muy notables las lagunas cromáticas que presenta, de forma que la figura de la Virgen sólo conserva su dibujo, a excepción de las mangas de la túnica, de color rojizo, lo que nos permite afirmar que su indumentaria no responde a la establecida siguiendo la visión de Santa Beatriz de Silva. El conjunto responde plenamente al modelo iconográfico de la *Tota Pvlchra*, que a lo largo del siglo XVI se empleó para representar a la Inmaculada y que tomaba su fundamento literario en el *Cantar de los Cantares* –identificando a María con la incomparable amada que

¹⁰⁶⁴ Torres (1683): 401.

¹⁰⁶⁵ Torres (1683): 428.

describe¹⁰⁶⁶—; a él se suman el vestido de sol y la media luna apocalípticas y el cordón seráfico, que a la manera de las estampas difundidas por la orden, enfatiza la particular y pionera devoción concepcionista de la orden. En actitud orante, María, con la cabeza velada por el manto, ciñe sus sienes con regia corona, quedando su figura enmarcada por un rompimiento de gloria, como la aparición surgida del pensamiento y la acción del Padre Eterno que aparece en la cima de la composición. En efecto, la idea que se pretende transmitir con su presencia es la de la creación de María desde el principio de los tiempos en la mente divina como la criatura más perfecta —y por ende inmaculada—.

A los pies, eliminada por la mutilación de la pintura, se aprecian los extremos de la media luna. Una filacteria con el texto TOTA PVLGRA ES AMICA MEA ET MACVLA NON EST IN (TE) corona la composición reconociendo en María a la amada del *Cantar de los Cantares*, versos que Abelardo interpretó en el siglo XII como mención inequívoca a la concepción sin pecado de la Virgen. Distribuidos a ambos lados de la Inmaculada, figuran, acompañados de filacterias identificativas, una serie de atributos, extraídos en su mayoría también del *Cantar de los Cantares*. A la izquierda, la *stella maris*, procedente de un himno litúrgico medieval; la *oliva speciosa*, símbolo de paz, y el *puteus aquarum viventium*, el “pozo de aguas vivas, que corren del Líbano”, con el que se señala a la amada. A la derecha, la *tvrri David*, la *fons ortorum*, el *speculum sine macula* —de todos los atributos del *Cantar de los Cantares*, el más conveniente para la iconografía concepcionista—, el *lilium inter spinas* —“como el lirio entre las espinas, así es mi amiga entre las doncellas”— y la luna con la que se compara la belleza de la amada. Atributos que se mantenían en el primer cuarto del siglo XVII como inseparables de la Inmaculada; piénsese, en la propia Baeza, en el relieve que la efigia en la portada de la iglesia del Hospital de la Concepción (1625), o en el contenido del *Nombres y Atributos de la Impecable Siempre Virgen María Señora Nuestra*, del poeta baezano Alonso Bonilla, que salía a la imprenta en la ciudad con imprimatur del rey Felipe IV, dedicatoria al Conde Duque de Olivares y prólogo de Lope de Vega. En ese primer cuarto del siglo XVII podría fecharse esta *Inmaculada*, en un momento en que los atributos de la Tota Pulchra que presenta se fusionan con los de la Mujer Apocalíptica, y en el que los muros del monasterio baezano eran soporte para el desarrollo de programas pictóricos como el que, ligado al *Abrazo de Cristo a San Francisco*, presenta a *San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja*.

¹⁰⁶⁶ Stratton (1988): 34-39.

Una interesante figuración que mantiene la presencia del cordón franciscano lo tenemos en la ***Inmaculada Concepción*** que preside el retablo mayor de la **iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas– de Jaén**. Fundado en 1618 a iniciativa de Melchor de Soria y Vera, prior de San Ildefonso de Jaén, obispo de Troya “in partibus infidelium” y prelado auxiliar de Toledo, éste no escatimó medios económicos ni influencias para lograr la consecución de su proyecto, dando lugar al cenobio más interesante desde el punto de vista artístico de la ciudad.



Jaén, presbiterio de la iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas–

El conjunto de retablos del presbiterio, realizados por Gil Fernández de las Peñas y ornados con una serie de esplendidas pinturas de Angelo Nardi (1634), plantea un programa iconográfico protagonizado por dos de las devociones más importantes para la espiritualidad trentina –y para el propio franciscanismo–: el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁷ Quesada Quesada (2014).



Anónimo toledano, *Inmaculada Concepción*, ca. 1629.
Jaén, iglesia del monasterio de la Concepción Francisca –vulgo Bernardas–.

En el eje central del retablo mayor, justo por encima del sagrario, se ubica la imagen de la Purísima, *“de talla, de estatura natural, y perfecta y tan milagrosa”*¹⁰⁶⁸. Ésta participa del modelo castellano, tipificado por Gregorio Fernández, de gran frontalidad –lo que evidencia el referente de un modelo bidimensional– y estatismo, con una total ausencia de movimiento en la indumentaria, mirada al frente y manos juntas en oración, muy triangulizada desde el punto de visto volumétrico. Resulta relativamente exótica en el contexto meridional, en el que sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII se hará norma el intento de adoptar en la escultura los esquemas dinámicos desarrollados en la pintura.

La Inmaculada se representa hierática y solemne, de forma que incluso sus rasgos aññados –propugnados por Pacheco– quedan eclipsados por su majestad, subrayada al reproducir en la talla los modelos de las imágenes de vestir con el vestuario propio de la corte de Felipe II. De hecho, la minuciosa descripción de las prendas que viste –la indumentaria cortesana que vemos en los retratos de Sánchez Coello y en los cenotafios escurialenses de Pompeo Leoni– es uno de los aspectos más destacables de esta talla. Precisamente aquí tenemos una notable diferencia con respecto al aludido modelo castellano, pues mientras en éste se emplea con sencillez la túnica blanca y el manto azul, aquí observamos un repertorio de prendas propio de la Corte –basquiña, jubón, brazaes, puños con encajes– que expresa la magnificencia y la riqueza de una Reina. Una apropiación de las modas regias, sustentada en dos criterios: por un lado el decoro y la calidad de *“las mejores prendas que se conocían en la época, las que vestían las reinas y nobles”*¹⁰⁶⁹, y por otro la expresión de la Realeza de María.

Como atributos concepcionistas presenta la media luna a los pies y la ráfaga o *“vestido de sol”* que incorpora el cordón franciscano, siguiendo el modelo de las medallas bendecidas por León X que cita Pacheco y que aporta un ineludible carácter seráfico a la representación. Una ráfaga que formalmente recuerda la de los ostensorios eucarísticos, lo que subraya el protagonismo de la Virgen como Madre de Dios y primer receptáculo de Cristo hecho carne, redundando a su vez redundando en el carácter sacramental del retablo. Sobre la cabeza, corona imperial, una de las prescripciones de Pacheco, de lo más conveniente además en tan regia definición visual de la Inmaculada.

¹⁰⁶⁸ Torres (1683): 893.

¹⁰⁶⁹ Prieto Prieto (2014), citado en Sánchez Rico / Bejarano / Romanov (2017): 36.

El tabernáculo y la imagen de la Inmaculada, protagonistas del presbiterio de las Bernardas, son anteriores a la realización de los retablos. La imagen mariana fue bendecida el 15 de marzo de 1629, a la vez que el templo que pasó a presidir; ésta se *“había enviado antes con su corona de plata dorada” junto a otros ornamentos litúrgicos “desde Toledo”*¹⁰⁷⁰. Su procedencia toledana se advierte no solo en el aludido modelo castellano –practicado en Toledo, como se advierte en la *Inmaculada* del retablo mayor de Santa Clara de Toledo (1623)¹⁰⁷¹– sino en la propia corona de la imagen, del tipo Habsburgo, un esquema muy difundido en la Ciudad Imperial y del que es ejemplo paradigmático la corona de la Virgen del Sagrario (1641). Lázaro Damas conecta también la imagen con la Inmaculada del trascoro de la Catedral de Murcia¹⁰⁷², realizada en fechas coetáneas –entre 1625 y 1627– e inserta en otra capilla concepcionista; talla ésta procedente de Madrid y comisionada por un prelado franciscano, Antonio Trejo¹⁰⁷³.

No debe extrañarnos esta procedencia toledana; el fundador, Soria y Vera, era desde 1602 obispo auxiliar de la sede Primada –nombrado por su entonces titular el Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, pariente del Duque de Lerma, que antes había sido obispo de Jaén–. Igualmente era Visitador de la Archidiócesis de Toledo, por lo era conocedor de los artistas toledanos y cortesanos, lo que explica el protagonismo de éstos en la dotación artística de las Bernardas –trazas arquitectónicas de un *“gran maestro”* (¿Juan Bautista Monegro¹⁰⁷⁴?), supervisión toledana del diseño de los retablos, pinturas de Nardi–.

Desde el momento de su llegada, la Inmaculada de las Bernardas debió adquirir un importante carácter devocional al atribuirle el milagro obrado en el fundador del cenobio, don Melchor de Soria y Vera, cuando sufrió un accidente vadeando el río Guadalquivir: *“la barca, la qual se iba el rio abaxo, y sin poderlo remediar, cogió la maroma a su Señoria por el pecho, y le echò en el rio; y dixo, que la Virgen Santissima, à quien se encomendo al salir de el Monasterio, le asió de la mano, y le prestò fuerças para no soltar la maroma”* y volver así *“desde el agua a la barca bueno, y sano”*¹⁰⁷⁵. Recordando este prodigio, Soria y Vera dispuso la celebración de una fiesta en honor de la Inmaculada cada 20 de diciembre –fecha del suceso–.

¹⁰⁷⁰ Tomado de Jódar Mena (2006): 120.

¹⁰⁷¹ Higuera Maldonado (1985): 220.

¹⁰⁷² Lázaro Damas (2001): 191.

¹⁰⁷³ Sánchez-Rojas Fenoll (1978): 95-98.

¹⁰⁷⁴ Galera Andreu (1977): 81.

¹⁰⁷⁵ Torres (1683): 893.



Diego de Landeras, *Inmaculada Concepción*, 1642.
Jaén. Monasterio de la Purísima Concepción Francisca –vulgo Bernardas–, fachada.

Suele vincularse a esta imagen la de la **Inmaculada Concepción** que preside en su hornacina la fachada exterior del monasterio. La talla, en piedra, fue concertada en 1642 con Diego de Landeras, artífice junto a su hermano Juan de la factura de la portada, siguiendo trazas de Juan de Aranda y Salazar. En efecto, participa del mismo modelo castellano de Fernández, triangular, frontal, orante y nulo en dinamismo tanto en la figura como en el vestuario. Sin embargo, aunque manteniendo la inveterada costumbre de manifestar en portadas y rejas la imagen sacra que recibe culto en el interior y que a menudo se custodia con celo extremo¹⁰⁷⁶, no se trata de una copia fiel de la imagen que se venera en el interior de la iglesia, de la que diverge notablemente. La Inmaculada se presenta sobre peana de nubes, animada con tres cabezas angélicas, y de la que parte la media luna. Viste túnica y manto, prendas más “bíblicas” que cortesanas, siendo sus concesiones a lo suntuario el encaje que bordea el manto, la gargantilla en el cuello y la corona real en la cabeza. La cabellera, suelta y simétricamente trabajada en ondulaciones descendentes, alcanza los antebrazos flexionados de la Virgen. La referencia para su realización es la imagen de la Inmaculada que en 1641, sólo un año antes del contrato de las Bernardas, concierta Alonso de Mena para la portada Norte de la Catedral de Jaén¹⁰⁷⁷; y que Landeras sigue con una fidelidad que hace plantearse el alcance de una posible intervención del maestro granadino en su realización. Simplifica el modelo catedralicio especialmente en la peana de nubes y ángeles, aunque mantiene la gargantilla al cuello de la Virgen, elemento que Mena emplea en otras de sus imágenes concepcionistas, sin duda expresión de grandeza y soberanía espirituales¹⁰⁷⁸ que trasciende la mera ostentación.

Como habíamos mencionado, Alonso de Mena, que además de su intervención en la ornamentación catedralicia abastece en varias ocasiones encargos en el reino de Jaén – Alcalá la Real, Mancha Real– es también el autor de una devota imagen de la **Inmaculada Concepción** que le comisionaron en 1633 los franciscanos del **convento de Santa Ana de Andújar**. “*el día ocho de Diciembre, es el mas celebre de la Ciudad de Andujar*”¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁶ Domínguez Cubero (1995): 32-33, recuerda como imágenes de gran devoción - la Virgen de la Cabeza de Andújar o la de la Antigua en Jaén- permanecían la mayor parte del tiempo ocultas a la vista de los fieles y que la necesidad de manifestarlas a la devoción popular dio lugar a esta generalizada ubicación de las imágenes titulares en las portadas de los templos, como sucede en la portada gótica de San Ildefonso de Jaén que presenta a la Virgen de la Capilla.

¹⁰⁷⁷ León Coloma (2014): 78-79.

¹⁰⁷⁸ Gallego (1996): 176, 214.

¹⁰⁷⁹ Torres (1683): 114.



Anónimo, *Inmaculada Concepción*, siglo XVII.
Andújar, monasterio de mínimas de Jesús María (Fotografía; veracruzandujar.blogspot.com.es).

No ha quedado testimonio gráfico alguno de la imagen, a no ser que aceptemos la posibilidad¹⁰⁸⁰ de que la estatua en piedra de la Inmaculada que se conserva en el monasterio de mínimas de Jesús María, procedente del convento de los franciscanos¹⁰⁸¹, se inspire en ella, ya que ésta presenta paralelismos formales con las versiones de la Inmaculada de Alonso de Mena en la que el granadino sigue el modelo pictórico más espiritualizado de Sánchez Cotán, como en la de la Capilla Real de Granada o en la parroquia de La Puebla de Don Fadrique¹⁰⁸². De hecho, es probable que se trate de la imagen que menciona Torres cuando señala que en el claustro de los franciscanos existía “vna fuente de piedra, coronada con la Imagen bellissima de la Concepcion de mármol blanco”¹⁰⁸³, que conmemoraba la traída de aguas a la ciudad, a iniciativa de los franciscanos, precisamente en 1633.

Sí tenemos abundantes noticias del solemne y entusiasta recibimiento¹⁰⁸⁴ de la “Imagen hermosísima de la Concepcion”¹⁰⁸⁵, en la que concejo y pueblo se sumaron a la familia seráfica, en la que observantes y capuchinos superaron las diferencias que en ocasiones podían hacer chocar a ambas ramas de franciscanos. La imagen, depositada a su llegada a Andújar en el convento de capuchinos, fue trasladada desde allí en nutrida procesión hasta el cenobio de los franciscanos observantes, en el que sería venerada, ubicándose “en lo alto del Sagrario, donde quedó dando lustre a la Iglesia, admiración a los Serafines, y a esta Ciudad Consuelo”¹⁰⁸⁶. Torres menciona la presencia de la imagen de la Inmaculada presidiendo la capilla de San Diego de la iglesia conventual¹⁰⁸⁷, y refiere el papel central del convento de franciscanos y de esta imagen de la Inmaculada en el arraigado fervor concepcionista de Andújar, que se expresaba particularmente en las celebraciones del “dia ocho de Diziembre (que) es el mas celebre de la Ciudad”¹⁰⁸⁸. Y en efecto, según Torres, se celebraba solemne procesión con la imagen en tal día, y la víspera, en la publicación de las fiestas, lo más lucido de la sociedad local se reunía en el convento y partiendo de él

¹⁰⁸⁰ Ya planteada por Moreno Almenara (2015) en <http://veracruzandujar.blogspot.com.es/2015/01/la-antigua-hermandad-de-la-pura-y.html>

¹⁰⁸¹ Lázaro Damas (2001): 196.

¹⁰⁸² León Coloma (MINIstro): 242.

¹⁰⁸³ Torres (1683): 114.

¹⁰⁸⁴ Lázaro Damas (2001): 27.

¹⁰⁸⁵ Torres (1683): 114.

¹⁰⁸⁶ Gómez Martínez (2002): 68.

¹⁰⁸⁷ Torres (1683): 114.

¹⁰⁸⁸ Torres (1683): 114.

recorrían las calles cantando las célebres coplas que compuso Bernardo del Toro a raíz de las “guerras marianas” de Sevilla¹⁰⁸⁹.

Omite en cambio el franciscano que en 1679, afectada la ciudad por la peste, y al pasar la procesión por el monasterio de las trinitarias –que estaba puesto precisamente bajo la advocación de la Inmaculada– una de las monjas, sor Lucía Yáñez, experimentó una visión de la Virgen en la que ésta le pedía la prohibición de las comedias en Andújar para acabar con el contagio. Cesada la epidemia, el Concejo comenzó a realizar un voto anual perpetuo a la Inmaculada Concepción en el monasterio de trinitarias, que acabó relevando a los franciscanos en el protagonismo ceremonial de la devoción a la Inmaculada en Andújar.

De otras imágenes de la Inmaculada en cenobios franciscanos todo lo que nos quedan son noticias, aportadas casi todas por el cronista franciscano Alonso de Torres (1683): así, coronando la fuente del claustro del Real Convento de San Francisco de Jaén, se ubicaba “vna pulida Imagen de piedra de la Concepcion”¹⁰⁹⁰; tipo de imagen religiosa presidiendo un surtidor claustral que ya veíamos en el convento franciscano de Andújar y del que nos queda un testimonio notable en la fuente del convento de Santa María Magdalena de La Guardia, con la santa en el remate, hoy en el patio del Palacio Provincial que precisamente reemplaza al destruido convento franciscano de Jaén. Igualmente, una “peregrina imagen de N. Señora de la Concepcion”, flanqueada por las de San Francisco y Santo Domingo, presidía el “suntuoso” retablo mayor de su iglesia¹⁰⁹¹. No sería el único caso en que la Inmaculada presidiera un convento franciscano sin ser su advocación titular; así sucedió igualmente desde 1743 en San Francisco de Úbeda, donde se construye camarín para la imagen de la Purísima Concepción¹⁰⁹², o en San Buenaventura de Baeza, cuya talla “perfectísima” aquí se ubicaba “ò por deuocion del Patrono, ò por lo deuoto, y milagroso de el sagrado bulto”¹⁰⁹³, o en San Francisco de Linares, tal y como testimonian las fotografías existentes de su destruido retablo.

Inexcusable era encontrarla en los cenobios puestos bajo su advocación, como el monasterio de clarisas de la Inmaculada Concepción de Baeza, cuya imagen “muy deuota, y milagrosa” presidía su iglesia; no menos prodigiosa era otra imagen de la Concepción que se

¹⁰⁸⁹ Torres (1683): 114. *“Todo el mundo en general / a voces Reina escogida / diga que sois concebida / sin pecado original”*.

¹⁰⁹⁰ Torres (1683): 66.

¹⁰⁹¹ Torres (1683): 64.

¹⁰⁹² Almansa Moreno “Convento de San Francisco de Úbeda” BIEG, pág. 195.

¹⁰⁹³ Torres (1683): 154.

veneraba en el coro alto, hallada en los cimientos del convento de San Francisco de Osuna y traída –o más bien sustraída– a Baeza¹⁰⁹⁴.



Atribuida a José de Medina, *Inmaculada Concepción*, mediados del siglo XVIII (destruida).
Jaén, Real Monasterio de Santa Clara (Fotografía: Don Lope de Sosa).

En el convento de San Francisco de Alcalá la Real se veneraba una imagen de la Inmaculada “tan prodigiosa en su hermosura, como en sus marauillas”; realizada en Granada en 1663 –lo que nos hace pensar en el prolífico entorno de los Mora, muy activo satisfaciendo encargos del territorio de la Abadía alcalaína–, “su hechura perfecta, y garuo,

¹⁰⁹⁴ Torres (1683): 469-470.

mas parece escultura de Angeles, que de hombres”¹⁰⁹⁵. En el convento de San Francisco de Martos se veneraba otra “Imagen de la Concepción purissima”¹⁰⁹⁶ que había generado una profunda devoción en la villa, saliendo cada ocho de diciembre en una procesión en la que además de la comunidad franciscana “concurran Eclesiasticos, Caualleros, y todo el Vulgo, lleuando cada Religioso en el pecho vna rica joya con la Imagen de la Concepcion”.

Conservamos testimonios gráficos de una imagen de la **Inmaculada Concepción** que hasta los sucesos de 1936 existió en el **Real Monasterio de Santa Clara de Jaén** y que procedía del Real Convento de San Francisco¹⁰⁹⁷. En actitud orante, con las manos juntas y la bellísima cabeza devotamente inclinada, se trataba de una talla completa, ricamente policromada, que se complementaba con postizos como la media luna o las vestiduras con las que se sobrevestía en el monasterio de las clarisas. La fisonomía del rostro, unida al tratamiento de los ropajes, nos hacen pensar en una producción de José de Medina, que en esta obra mantiene una figuración deudora del clasicismo del siglo XVII.

De las pocas imágenes concepcionistas conservadas *in situ* en un cenobio franciscano –y con la posibilidad de que proceda de otra ubicación, como el desaparecido convento de alcantarinos del Santísimo Cristo de la Vera Cruz– destaca la **Inmaculada Concepción** de la **iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles en Villacarrillo**. Se trata de un lienzo que presenta a la Virgen de medio cuerpo, por lo que no es descartable que fuera recortada para adaptarla al precioso marco barroco que la rodea, de lo más adecuado por otro lado a la figuración por la inscripción *TOTA PULCHRA EST MARIA* que presenta.

La figura, solitaria y recortada sobre el dorado resplandor solar, presenta un *contrapposto* compositivo que la dinamiza al oponer la dirección de su mirada y la de sus manos orantes. Viste túnica jacinto, manteniendo una tradición cromática que si bien había quedado superada por la extensión del blanco y azul prescritos por la visión de Santa Beatriz de Silva, emplea en varias ocasiones Alonso Cano. De hecho es obra claramente granadina y deudora del Racionero, como señala Lázaro Damas que la atribuye a Pedro Atanasio Bocanegra y la vincula a la reconstrucción del templo monástico en 1681¹⁰⁹⁸.

No debemos olvidar la activa intervención del presbítero Escudero de la Torre en esa ocasión, quien tiene muy en mente a Granada tanto en sus pinturas de las pechinas del

¹⁰⁹⁵ Torres (1683): 129.

¹⁰⁹⁶ Torres (1683): 146.

¹⁰⁹⁷ Cazabán METER EN BIBLIOGRAFÍA

¹⁰⁹⁸ Lázaro Damas (2001): 167.

crucero del templo monástico como en el encargo, para el convento de la Vera Cruz, de un *Cristo en la Columna* de Bernardo de Mora. Ni tampoco que la presencia de la espiritualidad franciscana en Villacarrillo con sus dos cenobios seráficos debió influir en el patronazgo de la Inmaculada sobre la localidad, encargando el cabildo municipal en 1702 su imagen al granadino Diego de Mora para el oratorio de las casas consistoriales.



Círculo de Pedro Atanasio Bocanegra, Inmaculada Concepción, finales del siglo XVII.
Villacarrillo, iglesia del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles.

La Divina Pastora o la creación de un icono mariano para los capuchinos

Nacida del árbol seráfico con la intención de retornar a la pobreza y sencillez primigenias de los tiempos de San Francisco, la orden capuchina se abasteció desde sus inicios del corpus iconográfico y devocional franciscano al carecer de uno propio, lo que indudablemente dificultaba la consolidación de una identidad diferenciada y reconocible. La canonización de los primeros santos de la orden y su consecuente desarrollo iconográfico fue un primer paso en la creación de este repertorio devocional capuchino, que tuvo su principal éxito con la figura de San Félix de Cantalicio, el fraile limosnero romano identificado por el Niño Jesús en sus brazos. Pero al margen de este nuevo santoral propio, que de todas formas tenía pocas posibilidades de alcanzar el impacto devocional de las grandes figuras seráficas —principalmente San Francisco de Asís o San Antonio de Padua, a los que por otro lado los capuchinos no pensaban ni debían renunciar al considerarse hijos de su misma espiritualidad—, la orden capuchina sí logró una rotunda victoria con la devoción y la iconografía de la Divina Pastora, el referente mariano de la orden.

El éxito de la Divina Pastora al salir indemne del anatema de las jerarquías eclesiásticas —que sí afectó a otras creaciones devocionales coetáneas—, al superar las reticencias que despertó dentro de la propia orden capuchina, y al arraigar en la devoción popular, es la principal prueba de su consolidación como icono mariano identificativo y particular de la espiritualidad de los capuchinos, al margen de la Inmaculada Concepción que era común a toda la familia seráfica. Un triunfo rotundo que se mantenido con el paso del tiempo, pues mientras que la formulación iconográfica y extensión cultural de San Félix de Cantalicio ha sido superada en tiempos recientes por nuevas figuras de la orden como el Padre Pío de Pietrelcina o fray Leopoldo de Alpanseire, la Divina Pastora no sólo se ha mantenido como expresión de la devoción mariana de la orden capuchina sino que ha arraigado al margen de ésta.

La devoción e iconografía de la Divina Pastora es creación personal de fray Isidoro de Sevilla, nombre con el que ingresa en la orden capuchina en 1682 un joven noble hispalense de 19 años de edad, Vicente Gregorio Rodríguez de Molina y Vicentelo de Leca. Formado teológicamente en Écija, Granada y Cádiz, fray Isidoro había desarrollado una activa labor

predicadora en esta última ciudad hasta que en 1703 fue nombrado cronista de la Provincia de Andalucía y pasó a radicar en el convento de Sevilla. En este momento la urbe hispalense estaba inmersa en un clima de excitación religiosa social provocada por los rosarios públicos que celebraban hermandades, parroquias y conventos atrayendo masivamente la devoción y las limosnas del pueblo. Fray Isidoro se preocupó por hacer partícipe a la orden capuchina de este intenso y a la postre lucrativo fervor mariano, por lo que en ese mismo año de 1703, el día de San Juan Bautista, organizó un rosario en la parroquia de San Gil, del barrio de la Macarena –cercana al convento capuchino sevillano– presidido por un estandarte con la Inmaculada Concepción. Pero el hecho de ser la concepcionista una devoción que los capuchinos compartían “en desequilibrio” con los franciscanos –a quienes por número, antigüedad y trayectoria de defensa de esta creencia correspondía un práctico monopolio de la advocación– empujó a fray Isidoro de Sevilla a la creación de un nuevo icono mariano exclusivamente capuchino. Nace así la *“piadosa ocurrencia, si bien es verdad que (...) por inspiración divina”*¹⁰⁹⁹, de hacer pintar a *“María Santísima en traje de Pastora”*, fruto de sendas “visiones” –o “inspiraciones”– que el capuchino experimentó en 1703, la primera en la noche de ese primer rosario en la parroquia de San Gil y la segunda en el día de la Asunción.

Conocida y muy antigua –se remonta a tiempos paleocristianos– es la identificación de Cristo como buen pastor. Su fundamento teológico es evidente y lo comparten el Nuevo Testamento “Yo soy el buen pastor, el buen pastor da la vida por sus ovejas” (Juan, 10, 11) y el Antiguo Testamento “El señor es mi pastor” (Salmos, 23, 1); derivando desde el punto de vista iconográfico de los moscóforos y de la cultura clásica. La novedad de fray Isidoro fue aplicar esta iconografía a la Madre de Dios, contactando para materializar su “piadosa ocurrencia” –gracias a las influencias de su hermano– con el pintor Alonso Miguel de Tovar. Las claves iconográficas suministradas a este artista para la representación plástica del novedoso tema son las mismas que poco después sintetizaría el propio fray Isidoro en su sermón *La Pastora Coronada* (1705): *“En el centro, y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima sedente en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto, hasta las rodillas, de blanco pellico, ceñido a la cintura. Un manto azul, terciado al hombro izquierdo, envolverá el contorno de su cuerpo, y hacia el derecho, en las espaldas, llevará el sombrero pastoril, y junto a la diestra aparecerá el báculo de su*

¹⁰⁹⁹ Testimonio de su discípulo y confidente fray Miguel de Zalamea (1751) recogido en Málaga, pág. 41.

poderío. En la mano izquierda sostendrá unas rosas y posará la mano derecha sobre un cordero que acoge en su regazo. Algunas ovejas rodearán la Virgen, formando su rebaño, y todas en sus boquitas llevarán sendas rosas, simbólicas del Ave María con que la veneran. En la lejanía se verá una oveja extraviada y perseguida por el lobo -el enemigo- emergente de una cueva con afán de devorarla, pero pronuncia el Ave María, expresado por un rótulo en su boca, demandando auxilio; y aparecerá el arcángel San Miguel, bajando del cielo, con el escudo protector y la flecha, que ha de hundir en la testuz del lobo maldito”¹¹⁰⁰.

A pesar de su novedad, la iconografía de la Divina Pastora contaba también con una sólida fundamentación teológica, como lo eran las prefiguraciones veterotestamentarias de Raquel –hija de Labán y esposa de Jacob– y de Séfora –esposa de Moisés– y las otras hijas de Jetró, todas ellas pastoras; así como la identificación de María, deseosa de participar en la redención –tal y como sancionó Trento– en este diálogo del *Cantar de los Cantares*:

“Dime tú, amado de mi alma, dónde pastoreas, dónde sesteas al mediodía, no venga yo a extraviarme tras los rebaños de tus compañeros.

Si no lo sabes, ¡oh la más hermosa de las mujeres!, sal y sigue tras las huellas de mi rebaño, y apacienta tus cabritos junto a los tabernáculos de los pastores”¹¹⁰¹.

También eran de larga vigencia en el cristianismo tanto la identificación del cordero con el alma como la atribución al arcángel San Miguel de una labor como *psicopompos* o conductor de las almas hacia la virtud y el paraíso. Más polémica fue la presencia o no de Cristo en la iconografía pastoreña, ya que según fray Isidoro éste era el Divino Cordero que acariciaba la mano de la Pastora. No obstante, esta figuración simbólica del Redentor como cordero, siendo aquel a quien el Evangelio denomina como Buen Pastor –lo que despertó la contundente crítica hacia la advocación de la Divina Pastora por parte del polígrafo valenciano Gregorio Mayans y Siscar¹¹⁰²– y además mezclado con el resto de un rebaño tan proclive al pecado acabó exigiendo la inclusión diferenciada del Niño Jesús, tal y como sucederá en varias representaciones de la Divina Pastora ya desde el siglo XVIII, en sintonía con la definición de la Divina Pastora dada finalmente por la liturgia romana en 1795, en la que María es señalada como Madre *del Buen Pastor* y no *del Cordero Divino*.

¹¹⁰⁰ Tomado de Palomero Páramo (1992): 224-225.

¹¹⁰¹ Cantar de los Cantares, 1, 7-8.

¹¹⁰² Citado en Sánchez López: 53.

Al margen de toda esta fundamentación teológica –imprescindible por otro lado para la obtención del *nihil obstat* eclesiástico que le faltó a otras “piadosas ocurrencias” marianas dieciochescas, caso de la Virgen de la Luz promovida por los jesuitas¹¹⁰³–, la iconografía de la Divina Pastora logró un importante favor en el pueblo, en un momento en que por parte de algunos sectores de la Iglesia se “pretendía un acercamiento de los misterios teológicos a la sensibilidad popular”¹¹⁰⁴. Contribuyó sin duda el éxito de los temas pastoriles en el siglo XVIII, que a lo largo de la Edad Moderna habían sido encarnados por dos modelos distintos desarrollados de forma separada y arraigados en el imaginario colectivo. Por un lado estaba el tópico pastoril idealizado y clasicista, extendido en la literatura moderna sobre la base de la bucólica *Arcadia* de Virgilio y su memoria melancólica y utópica de una lejana Edad de Oro, incorporado a la iconografía religiosa en obras como el célebre *Buen Pastor* de Bartolomé Esteban Murillo (hacia 1660, Madrid, Museo Nacional del Prado), que plantea al Redentor niño en un entorno de ruinas clásicas propio del mito arcádico. Se trata de un modelo recurrente para las clases privilegiadas, que derivó en el siglo XVIII en la práctica, a modo de evasión, de “disfrazarse” de pastores tan arcádicos como irreales, como por ejemplo la reina María Antonieta de Francia en su refinada granja de Versalles. Por otro lado, el pastor “rústico” con su ineludible y característico ajuar de pellizas, cestos y cayados, tan frecuente en la literatura y la iconografía navideñas y que Gallego entiende como alusión al “cristiano viejo” de un medio rural tan castigado por levas y presiones fiscales, y que de esta forma se veía compensado –en forma análoga al protagonismo y la honra que lo destacaban en el teatro del Siglo de Oro–. No es de extrañar el entusiasmo por la nueva advocación del mundo agroganadero, haciendo que la Divina Pastora se convierta en su protectora, como sucede en las cofradías de pastores de por tanto que la devoción a la Divina Pastora adquiriera un carácter gremial en el mundo agroganadero, como vemos en nuestra provincia en su asunción por parte de las cofradías de pastores de Jaén y Jódar. Sánchez López destaca al respecto el éxito de la iconografía de la Divina Pastora “*al conciliar en su iconografía lo castizo y lo aristocrático, lo rústico y lo arcádico, lo cotidiano y lo insólito no hacía otra cosa que llevar al terreno plástico, la coexistencia que las ópticas “cultas” y*

¹¹⁰³ La Virgen de la Luz...

¹¹⁰⁴ Pleguezuelo (2004): 196.

“popular” del tema pastoril habían llevado hasta entonces en la literatura y el arte por caminos separados”¹¹⁰⁵.

El tipo iconográfico quedó definido con contundencia, como recordaría el propio fray Isidoro de Sevilla en su *Vida de Fray Luis de Oviedo* (1742): *“Esta es la imagen verdadera de María Santísima, como Pastora, que fundándose en la Sagrada Escritura y en la autoridad de muchos padres, sacó a la luz la afectuosa devoción de los Capuchinos de Andalucía el año de 1703. Y es la primera que, con este referido místico traje se ha pintado en el mundo, y ya en casi todo el orbe se venera introducida. Y esta aprobada por nuestro santísimo padre Clemente Undécimo, cuya Beatitud ha concedido a su Hermandad las indulgencias, que se conceden a las Hermandades más célebres del orbe. De aquí se sigue, que si se pintase o se esculpiese alguna otra imagen, añadiéndole, o quitándole algo, que no sea como lo que llevamos referido, no se puede llamar Pastora, aunque Pastora la vocean, ni se puede decir que está aprobada por el Pontífice”*¹¹⁰⁶. La imagen resultante, verdadero “trasunto de princesa disfrazada de zagala” en expresión de Sánchez López¹¹⁰⁷, que recuperaba la mundanidad de la imagen sagrada introducida por la plástica naturalista del Barroco – Zurbarán o en Murillo– admitía el conveniente y atractivo complemento de una ambientación espacial campestre y pintoresca, con riscos, bosques y el rebaño de corderos como elementos imprescindibles; de nuevo un éxito plástico al aunar el amor por la naturaleza tan propio del franciscanismo con la predilección por los ambientes bucólicos desarrollada en el paisajismo europeo del siglo XVIII y cultivada igualmente en el teatro y la ópera coetáneos.

Retomando los primeros pasos de esta devoción en la Sevilla del siglo XVIII, la pintura de Tovar realizada siguiendo la prescripción de fray Isidoro se presentó públicamente el 8 de septiembre de 1703, cuando preside un nuevo Rosario público en la parroquia de San Gil. A continuación se instituyó la Primitiva Hermandad del Rebaño de María en esta parroquia, que encargándose una talla procesional de la Divina Pastora al imaginero Francisco Antonio Gijón, bendecida en 1704 y entronizada finalmente en la parroquia de Santa Marina. A partir de aquí la nueva devoción mariana se difunde con rapidez en el entorno de la ciudad de Sevilla –Carmona, Utrera, Jerez de la Frontera, Cantillana– y progresivamente al resto de

¹¹⁰⁵ Sánchez López: 44.

¹¹⁰⁶ Tomado de Sánchez López: 43.

¹¹⁰⁷ Sánchez López: 45.

territorios de la Monarquía Hispánica, sobrepasando incluso los límites peninsulares al arraigar en el reino de Nápoles –donde el padre Ardales aseguraba que fue la propia reina Isabel de Farnesio la que, después de su contacto en Sevilla con fray Isidoro, insistió a su hijo Carlos en que difundiera el culto pastoreño en los territorios partenopeos¹¹⁰⁸– y en las misiones capuchinas de Nueva Granada, donde la que la Divina Pastora fue adoptada como enseña¹¹⁰⁹.

No tuvo sin embargo fray Isidoro a sus compañeros de religión como aliados en la difusión de la nueva devoción mariana; generándose una ofensiva contra la devoción pastoreña en la que se unían las dudas en el decoro y la heterodoxia que despertaba el nuevo icono, la defensa de la tradicional creencia concepcionista acreditada por credenciales tan sólidas como su arraigo en la espiritualidad franciscana –y por ende capuchina– y su difusión en la religiosidad popular, y la animadversión del Provincial capuchino y de otros correligionarios hacia el fraile sevillano. De hecho en 1718 el Definitorio Provincial de los capuchinos prescribió la eliminación de las imágenes de la Divina Pastora –juzgada por más de un fraile capuchino como *“indecorosa, indecente e impura”*– de sus iglesias *“por ser contra nuestra Constitución, que la prohíbe”*, y las mismas jerarquías de la Orden sancionaron duramente la difusión de la devoción desde sus conventos, como sucedió en 1735 cuando los capuchinos de Cádiz sustituyeron a la Inmaculada Concepción por la Divina Pastora en la presidencia de sus rosarios públicos. En estos momentos iniciales de la devoción, como vemos en Sevilla, la Divina Pastora fue una advocación “proscrita” de los conventos capuchinos y “exiliada” a templos parroquiales.

Tales medidas no llegaron a silenciar sin embargo a fray Isidoro ni a sus seguidores – fray Arcadio de Osuna o fray Luis de Oviedo entre ellos– en la difusión de la devoción pastoreña. En este sentido fray Isidoro aprovechó la coyuntura de la estancia de la Corte de Felipe V durante el llamado “Lustro Real” (1729-1733) para lograr el favor de los monarcas y extender la devoción entre los estamentos sociales más selectos –con lo que no olvidemos estaba emparentado el propio fraile–. La reina Isabel de Farnesio visitó con frecuencia el convento de los capuchinos, entrando en contacto con fray Isidoro, quien propuso al rey Felipe V como hermano mayor perpetuo y mayordomo de la Divina Pastora.

¹¹⁰⁸ Román Villalón (2012): 128.

¹¹⁰⁹ Palomero Páramo (1992): 223.



Bernardo Germán Lorente: *La Divina Pastora* (hacia 1732). Madrid, Museo Nacional del Prado
(Fotografía: Museo Nacional del Prado)

En 1732 las fiestas de la Pastora fueron costeadas por la familia real y a ellas asistió tan cantidad de devotos –y curiosos– *“que se necesitó para caminar, empezar la estación por donde había de empezar”*; no en vano sacaba *“el Estandarte el Señor Duque de Osuna,*

*asistido de toda la Corte y Nobleza*¹¹¹⁰. En este contexto se realizaría el lienzo de la *Divina Pastora* de Alonso Miguel de Tovar del Museo del Prado, procedente de las colecciones reales¹¹¹¹.

En su búsqueda del respaldo eclesiástico que le permitiera no sólo consolidar su devoción, sino que superara las suspicacias de los capuchinos más recelosos, fray Isidoro logró sendas bulas de Clemente XI que convertían en privilegiados los altares de la Divina Pastora. Y en 1742, consiguió que las imágenes de la Pastora pudieran venerarse en los conventos capuchinos de Andalucía. De hecho, a la muerte de fray Isidoro en 1750, la devoción se había extendido con mucho éxito fuera y dentro de los cenobios de la orden, aunque aún le faltaba el espaldarazo definitivo: la aprobación de su fiesta litúrgica, que tiene lugar en 1795 con Pío VI, y en la que se honra a María como *Boni Pastoris Iesu Christi Matris*¹¹¹².

A modo de acto de justicia poética, la imagen de la Divina Pastora sería finalmente entronizada en el convento de capuchinos de Sevilla en 1797 –en el que fray Isidoro había tenido en su momento el rechazo de la comunidad–. Con el estímulo de fray Diego José de Cádiz, entusiasta difusor de la devoción pastoreña, se decretaba en el Definitorio Provincial en 1798 la dedicación de un altar a esta advocación en todos los conventos de la Orden “*donde no halla (...) que juzgamos serán muy pocos*”¹¹¹³. Como afirmaba el cronista capuchino fray Ángel de León en 1805, para entonces eran “*ya tantas las imágenes de Pastoras, que apenas hay pueblo pequeño o grande en Andalucía y Castilla en que no se deje ver en las Iglesias la imagen de la Divina Pastora*”¹¹¹⁴.

En **Andújar**, presidiendo la **iglesia del convento de capuchinos**, existía una imagen de la **Divina Pastora**, advocación que se convirtió en titular de la iglesia conventual desplazando a San José a finales del siglo XVIII. Precisamente, el convento capuchino de Andújar tiene una especial trascendencia en la devoción pastoreña, pues fue donde, en 1781, fray Diego José de Cádiz finalizó la redacción de su oficio a la Divina Pastora¹¹¹⁵. La imagen destruida en 1936 era talla de vestir, traída de Italia según Torres Laguna¹¹¹⁶; con todo tipo de aderezos

¹¹¹⁰ Palomero Páramo (1992): 226.

¹¹¹¹ Teatro de Grandezas pág. 206.

¹¹¹² Román Villalón (2012): 115.

¹¹¹³ Cita textual Sánchez López (): 48.

¹¹¹⁴ Sánchez López: 44.

¹¹¹⁵ Úbeda (1925): 92.

¹¹¹⁶ Citar Domínguez Cubero

barrocos, incluyendo cabellera postiza y por supuesto los atributos iconográficos que permiten identificar su iconografía. Lo que vemos de su rostro nos revela una fisonomía agraciada y amable, de estética dieciochesca.



Anónimo, *Divina Pastora*, siglo XVIII (Destruída).
Andújar, iglesia del convento de la Divina Pastora
(Fotografía: Manuel Barea en andujarhistorica.blogspot.com.es)



Atribuida a Manuel González, *Divina Pastora*, finales siglo XVIII.
Jaén, Basílica Menor de San Ildefonso.

De mayor calidad artística es imagen de la **Divina Pastora** que se venera en la **Basílica de San Ildefonso de Jaén**. Obra de talla completa, se trata de una magnífica matrona sedente que añade a su túnica encarnada y al manto azul la costumbrista y pastoril pelliza de lana. En su policromía, de tonos planos, se aprecia la templanza cromática aportada por el academicismo a la estatuaria polícroma del Barroco. Una templanza que se aprecia igualmente en el rostro de la Virgen, de facciones poderosas y semblante solemne. El sombrero pastoril queda a la espalda de la Virgen; sin embargo, se trata de una obra de carácter frontal, no pensada para ser procesionada, como se deduce del modelado más descuidado de la parte trasera de la imagen. En plena sintonía con el clasicismo que emana, tampoco se ideó esta imagen para recibir los atributos postizos tan habituales en esta iconografía, más allá del cayado pastoril en la mano semicerrada.



Atribuida a Manuel González, *Divina Pastora*, finales siglo XVIII.
Jaén, Basílica Menor de San Ildefonso.

Sendas ovejas rodean a la Virgen, siendo notablemente similares al cordero que acompaña al *Niño Jesús Nazareno* del monasterio de los Ángeles de Granada, de Manuel González. Prescinde de la figuración del Niño Jesús, pero su cofradía acabó por añadirsele con una talla dieciochesca del Divino Infante, procedente del convento de la Inmaculada Concepción, de monjas dominicas, quienes la cedían a la cofradía para terminar donándola en la década de 1970. Imagen infantil que, en sintonía con el carácter castizo de la advocación pastoreña, se suele vestir con atuendo de pastor o chirri –traje típico de Jaén–.

El origen de la imagen está en el desaparecido convento capuchino de Nuestra Señora de la Cabeza; por su factura, propia del ocaso del Setecientos, es más que probable que su ejecución sea consecuencia del decreto de 1798 que extendía su culto a todos los conventos capuchinos. Por tanto, para esa fecha el convento de Jaén no debía de contar aún con este culto mariano. En ese mismo momento, los capuchinos de Granada acudían a Manuel González para la realización de su *Divina Pastora*, por lo que no es de extrañar que los de Jaén acudieran al mismo artífice, aunque aquí varía el modelo, al no presentar como en el caso granadino al Niño Jesús formando parte de la imagen.

Con la Desamortización, la Divina Pastora se traslada a San Ildefonso; a la misma parroquia y en similares circunstancias llegó tras el cierre del convento de San Francisco una cofradía gremial de pastores, que había sido fundada en 1595 y puesta bajo la advocación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Posiblemente, la sintonía entre la iconografía pastoreña y el carácter gremial de la corporación, además de la presumible pérdida de su primitiva imagen, hicieron que la cofradía adoptara a la Pastora de Capuchinos como titular. De 1839 son las primeras noticias de esta fusión¹¹¹⁷ que, según Lázaro Damas¹¹¹⁸ —siguiendo a Ortega Sagrista y a López Pérez— se habría producido durante la restauración de Fernando VII, cuando en el convento de San Francisco coincidieron la cofradía de los Pastores y la imagen de la Divina Pastora, traslada al cenobio de los observantes tras la primera supresión del convento capuchino de Jaén durante el reinado de José I.

Ajena por completo a las pautas iconográficas prescritas por fray Isidoro es la desaparecida imagen de la **Divina Pastora** que veneraba su cofradía en **Jódar**. Es muy posible que de hecho su culto, mantenido por una cofradía gremial de pastores originada en el siglo XVIII, surgiera al margen de la influencia directa de los capuchinos. Imagen de vestir, de factura dieciochesca y facciones amuñecadas, sin muchas pretensiones artísticas, se aviene mejor con la iconografía de una Inmaculada Concepción, a la que el añadido del cayado pastoril convertía en Divina Pastora.

¹¹¹⁷ Gutiérrez Toledano (2004): 104.

¹¹¹⁸ Lázaro Damas (2016): 675.



Anónimo, *Divina Pastora*, mediados del siglo XVIII (destruida).
Jódar, hermandad de la Divina Pastora (Fotografía: Ildefonso Alcalá Moreno).

En un estado de conservación muy mejorable se encuentra la ***Divina Pastora*** de la **iglesia de San Andrés de Baeza**, lienzo de estética academicista que situamos a finales del siglo XVIII; cronología que se aviene con las misiones de fray Diego José de Cádiz en 1782, cuando el capuchino obtuvo honores como sus nombramientos como canónigo de la Catedral y Doctor de la Universidad. La bucólica imagen de la Virgen tiende al clasicismo en la definición de su cabeza, no demasiado afortunada; la aureola por un círculo de querubines.

Acaricia amorosamente a una de las ovejas del rebaño, que se acercan solícitas todas con rosas en la boca –la ofrenda de la oración del Ave María– que la Madre de Dios va recogiendo y que también se distribuyen a sus pies. Destaca el hecho de que todas las ovejas tienen signadas la frente con una cruz roja, referencia a la penitencia que podría aludir a la mencionada misión de fray Diego. En un segundo plano, una oveja se aleja del rebaño, camino de la perdición; pero la filacteria con el AVE MARIA que sale de su boca provoca la aparición del arcángel San Miguel, armado con flamígera espada y dispuesto a defenderla; didáctica forma de ejemplificar el poder de la oración ante el riesgo de pecar.



Anónimo, *Divina Pastora*, finales del siglo XVIII, detalle.
Baeza, iglesia de San Andrés.



Anónimo, *Divina Pastora*, finales del siglo XVIII.
Baeza, iglesia de San Andrés.

La figuración obedece de forma bastante fiel al planteamiento iconográfico de fray Isidoro de Sevilla, sin embargo, el escudo de la orden de la Merced en el pecho de la Virgen nos advierte de una apropiación de esta devoción por parte de otra orden religiosa, con casa estable en Baeza desde 1523.



Anónimo, *Divina Pastora* y *Buen Pastor*, siglo XVIII.
Alcalá la Real, iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación

Se trata de un fenómeno que por otro lado no debe extrañarnos, habida cuenta del inicial ostracismo al que la orden capuchina condenó la “piadosa ocurrencia” de fray Diego a pesar de su potencial devocional que no dudaron en aprovechar otras órdenes, como las Trinitarias, en cuyo monasterio de Andújar existía una imagen de la Divina Pastora que gozaba de una extendida devoción popular¹¹¹⁹. Por otro lado, Baeza carecía de fundación capuchina, por lo que la difusión y canalización de la devoción pastoreña habría de hacerse completamente al margen de esta orden.

En la sacristía de la **iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real** se conservan sendas pinturas sobre alabastro que representan a la **Divina Pastora** y al **Buen Pastor**, de cronología dieciochesca. La figuración de la Virgen obedece a la consuetudinaria iconografía pastoril, tocando su cabeza con sombrero; el Niño Jesús, con similar indumentaria, porta además del cayado un ostensorio con la Sagrada Forma, adquiriendo así un inequívoco carácter sacramental. Ambas pinturas introducen, además de las ovejas, diversos elementos de vegetación y florales que las dota de una conveniente ambientación forestal, a la que también contribuyen las vetas coloreadas del soporte. Su pequeño formato induce a pensar en piezas destinadas a la devoción privada, aunque no es descabellado que procedan del desamortizado convento capuchino de San José en la propia ciudad abacial

En la **ermita del Santo de Torres** se localiza una pintura de la **Divina Pastora**, de factura dieciochesca. Muy repintada, presenta a la Virgen sedente, con un atuendo pastoril en el que significativamente la pelliza presenta una serie de motas negras que la hace parecer regio armiño, singularidad que se aprecia en escasas versiones del tema, como una terracota atribuida a Cristóbal Ramos en la capilla de los Remedios de El Coronil (Sevilla)¹¹²⁰.

Muy nutrido es el rebaño de ovejas que ofrecen sus oraciones –las rosas– a la Pastora, a la que ayuda como mayoral un rubicundo angelote, que sostiene el cayado y cuya rústica vestimenta lo hace derivar de la iconografía del San Juanito.

Al fondo, tal y como prescribe la codificación figurativa del tema, el arcángel San Miguel hace retroceder al maligno lobo que amenaza a las ovejas, mientras dos angelotes sostienen una corona sobre el florido sombrero pastoril de la Virgen.

¹¹¹⁹ Palomino León (2003): 201.

¹¹²⁰ Reproducida en Román Villalón (2101): 546.



Anónimo, *Divina Pastora*, siglo XVIII.
Torres, ermita del Santo.

El tratamiento de la cabeza de la Pastora, de rizada y dorada cabellera y mejillas encarnadas, tiene un cierto aire frívolo y cortesano común a otras pinturas que comparten

con ésta un mismo modelo, sin duda una estampa que no hemos localizado (Osuna, colegiata de Santa María de la Asunción¹¹²¹, iglesia de San Carlos el Real¹¹²²; Cádiz, iglesia del Carmen¹¹²³; Cantillana, colección particular¹¹²⁴). Sin desestimar la presencia de alguna misión capuchina que hiciera arraigar la devoción en Torres, es posible que sea el sector agroganadero local el promotor de la presencia y culto de esta iconografía en la villa; que debió tener cierta popularidad, pues en la parroquia de Santo Domingo de Guzmán se localiza otro lienzo con el mismo tema –aunque de escaso valor artístico y que parece posterior–.

¹¹²¹ Reproducida en Román Villalón (2012): 68, 69.

¹¹²² Reproducida en Román Villalón (2012): 357.

¹¹²³ Román Villalón (2012): 132.

¹¹²⁴ RV 834.

5. Conclusiones

Desde su aparición en el siglo XIII, coincidiendo con el renacer urbano de Europa central y meridional, el franciscanismo provoca un profundo impacto en la religiosidad de la Europa central y meridional, siendo uno de los agentes que en lo figurativo estimula el desplazamiento del hieratismo por la expresividad y el naturalismo, en sintonía con la humanización de lo divino que plantea. No escapa a esa influencia el territorio de la actual provincia de Jaén, en la que los franciscanos están presentes desde el momento de la conquista castellana y en la que desarrollan una nutrida red de fundaciones monásticas cuyo número e importancia hoy se perciben bastante diluidos, al desaparecer gran parte de los monasterios y conventos franciscanos en los dos últimos siglos; y dispersarse o destruirse una cantidad notable de su patrimonio plástico.

El interés y repercusión del franciscanismo que antes señalábamos nos ha empujado a abordar esta aproximación a su presencia, desarrollo e influencia en las tierras de la actual provincia de Jaén, ámbito geográfico singular en el panorama andaluz por su temprana incorporación a la Corona de Castilla en el siglo XIII –y en consecuencia, la pronta implantación de la orden franciscana en ella– y la plenitud cultural y artística de ciudades como Jaén, Baeza, Úbeda o Alcalá la Real durante el Renacimiento, a la que no son ajenos los franciscanos en la realización de algunas de las empresas creativas más destacadas de nuestro patrimonio. Una realidad en la que hasta ahora faltaba una visión de conjunto que por ejemplo abordara el catálogo de la iconografía de la orden. En este sentido, centrar el estudio en las artes plásticas pretende poner en valor el legado patrimonial figurativo existente en nuestra provincia, en muchas ocasiones menos apreciado que el arquitectónico, y cuyo conocimiento sigue siendo más fragmentario entre otros motivos por las notables pérdidas padecidas en los siglos XIX y XX, que hemos pretendido saldar recurriendo a fuentes historiográficas y gráficas referidas a piezas desaparecidas pero indispensables para trazar esa visión de conjunto que nos hemos planteado. Entre las

primeras, destacan las crónicas franciscanas de Torres (1683) y Laín y Roxas (1819), por otro lado redactadas con unos objetivos muy alejados del inventario patrimonial, por lo que su información, muy valiosa de por sí, tampoco permite la consecución de un repertorio completo.

Por el mencionado interés que tiene la espiritualidad franciscana en las artes plásticas y por la calidad de las empresas artísticas vinculadas a la orden en Jaén, hemos pretendido estudiar la iconografía de la orden de forma global e inclusiva, atendiendo a las obras existentes y a las desaparecidas y reconstruyendo el contexto de las dispersas, abordando el desarrollo iconográfico de la nutrida y relevante hagiografía de la orden –empezando por el propio San Francisco de Asís–, atendiendo a su relación con los prototipos y las prescripciones iconográficas correspondientes, y analizando la influencia de la espiritualidad seráfica en varios temas de la iconografía de Cristo y de la Virgen. Resultado de una “selección natural” –aunque de natural tiene poco– impuesta por conflictos armados y prolongadas etapas de escaso aprecio por el patrimonio histórico, el limitado conjunto de piezas que ha llegado hasta nosotros –al que sumamos las que conocemos indirectamente– reúne obras lo suficientemente interesantes desde el punto de vista iconográfico y artístico como para dar entidad a la labor que nos hemos propuesto, con nombres tan esenciales para la Historia del Arte en Jaén como los de Juan de Reolid, Sebastián de Solís, Sebastián Martínez o José de Medina; permitiendo igualmente calibrar la importancia de los aportes de creadores foráneos como Jerónimo Quijano, Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, Angelo Nardi, Alonso de Mena, Alonso Cano, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, José de Mora, Torcuato Ruiz del Peral o Manuel González. Un patrimonio en el que no sólo computan las obras procedentes de los conventos y monasterios de la orden, dado el éxito devocional de la espiritualidad franciscana y su proyección fuera de los cenobios.

Forzosamente, el estudio debía comenzar por un análisis y periodización de la implantación del franciscanismo en el Alto Guadalquivir, señalando sus principales hitos. La presencia inicial de la orden franciscana en el siglo XIII, aureolada por la leyenda que hacía presente a San Francisco en la batalla de las Navas de Tolosa, forma parte del proceso de cristianización y castellanización del territorio, por lo que lo fue patrocinada y estimulada por la Corona. Se trata de un establecimiento de cronología

discutida y discutible por la ausencia de documentos –motivada tanto por el paso del tiempo como por el propio carácter espontáneo de la orden en sus orígenes– que plantea problemas como el de la supuesta fecha fundacional de las clarisas de Andújar en 1225 y que hemos abordado comparando diversas fuentes historiográficas. A este primer arraigo, en que los franciscanos se adelantan a los dominicos y, parejos a trinitarios y mercedarios –de inequívoca utilidad en un territorio fronterizo como redentores de cautivos– escogen, en sintonía con su vocación urbana, las ciudades de Jaén, Baeza y Úbeda como ámbitos de actuación, observamos que le sigue un freno en el siglo XIV –entendible en un periodo de crisis y contracción demográfica como fue esta centuria– a la que sigue una reactivación fundacional en el siglo XV, en este caso estimulada por la nobleza local. Un cambio en la iniciativa de creación de los cenobios que preludia la gran explosión fundacional del siglo XVI, en la que los factores más diversos –crecimiento demográfico, intensa espiritualidad, deseo de pública notoriedad– conducen a la multiplicación de los conventos y monasterios franciscanos –y del resto de órdenes tradicionales, reformadas o nuevas– promovida por los agentes más diversos: concejos, alto clero, oligarquías acomodadas... y en la que se aprecian todo tipo de estrategias, desde prestigiar al núcleo urbano a la regularización de formas de vida piadosa vistas con sospecha por la jerarquía eclesial. Un incremento de las fundaciones monástica, gravoso a la larga para los municipios, que se frena en el siglo XVII, aún con la novedad de los capuchinos, que realizan su expansión en las primeras décadas del Seiscientos.

A la vez que la periodización, este acercamiento al fenómeno franciscano en Jaén obliga a diferenciar los diversos grupos que integran el franciscanismo, originados a partir de las diversas reformas que experimenta la orden franciscana, derivadas de su constante tensión entre el idealismo y la “conventualización”. De esta forma, los Hermanos Menores y las Damas Pobres de Santa Clara se dividen en observantes, descalzos, recoletos, terceros regulares y capuchinos, con frecuencia confundidos por la historiografía local. Destacamos que, a través de estas diversas ramas aunque con la preeminencia de la Observancia, el franciscanismo alcanzó a lo largo del Antiguo Régimen una presencia en el territorio de la actual provincia no igualada por ninguna otra orden monástica. Las cinco ciudades que formaban parte del Santo Reino –Jaén, Andújar, Baeza y Úbeda, mas la abacial Alcalá la Real– contaron con fundaciones

seráficas; pero esa misma realidad se da en villas de realengo, señoriales o de órdenes miliares, desde Segura de la Sierra a Alcaudete pasando por Santisteban del Puerto. Hubo fundaciones franciscanas en los siete arciprestazgos que integraban la diócesis de Jaén, en la autónoma Abadía de Alcalá, en el Adelantamiento de Cazorla – dependiente de la Mitra toledana–, en las vicarías calatrava y santiaguista de Martos y de Beas, y en la Sierra de Segura, dependiente de la diócesis de Cartagena. En el ocaso del Antiguo Régimen, sólo la jurisdicción de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena –en la que habían prohibido expresamente las fundaciones monásticas para evitar la concentración de propiedades rústicas en manos muertas– careció de cenobios franciscanos, y sin embargo también contó con presencia seráfica, pues los apoyos a la atención espiritual de los colonos centroeuropeos allí establecidos se confió a capuchinos alemanes. Una irradiación que alcanzaba igualmente a las áreas sin establecimiento permanente y conventual, que testimonian la atención que los franciscanos de Cazorla a los romeros en la anual celebración del Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa, la actividad pastoral de los franciscanos de Cazorla en la campiña y sierra que la rodean, o las misiones del capuchino fray Diego José de Cádiz. Una proyección franciscana del todo exitosa, máxime teniendo en cuenta la ausencia de obispos en la sede jienense, lo que explica la limitada –aunque no inexistente– presencia de la iconografía franciscana en las catedrales de Jaén y Baeza en contraste con otras seos andaluzas. Una trascendencia que se completó exitosamente de varias formas: las Terceras Ordenes Seglares, la difusión de prácticas piadosas como el Vía Crucis, y la fundación de cofradías penitenciales. Este fue un fenómeno bastante temprano en la actual provincia, con la creación pionera por parte de los franciscanos de las hermandades de la Vera Cruz, centradas en la devoción del Crucificado, tan afín a la consideración de un Cristo humano y doliente promovida por San Francisco. Una advocación en la que la mencionada conmemoración del mencionado Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa actuó como destacado agente de difusión en el Alto Guadalquivir.

Esta aproximación al desarrollo de la iconografía de la orden franciscana en Jaén pasa necesariamente por el catálogo y análisis de las diferentes figuras del santoral seráfico en nuestra provincia. Una labor que nos ha obligado a realizar un trabajo de campo a lo largo de todo el territorio provincial y que por la especial difusión

devocional de algunas de las principales figuras de la orden nos ha llevado a todo tipo de ámbitos –cenobios franciscanos, templos parroquiales y ermitas, colecciones públicas y particulares– e incluso ha ido más allá de los límites del territorio jienense en los casos que ha sido preciso. Con él hemos pretendido realizar una catalogación hasta ahora no realizada, revisando o planteando atribuciones, reconociendo las figuras y temas representados planteando alternativas de identificación iconográfica a las hasta ahora aceptadas, poniendo en valor este legado patrimonial y llamando la atención en los casos en los que el estado de conservación no sea el idóneo.

Este catálogo del desarrollo plástico de la hagiografía franciscana nos permite establecer dos conclusiones fundamentales. Una, la primacía de la iconografía descriptiva sobre la narrativa; es decir, frente a la narración secuenciada de los principales acontecimientos de la hagiografía de los santos, se prefiere la imagen sintética, de carácter devocional, que reúne los atributos iconográficos identificativos del santo en cuestión y lo presenta al devoto como modelo o intercesor, siguiendo las prácticas de piedad sancionadas por el Concilio de Trento. La otra, el impacto de la espiritualidad contrarreformista sobre las imágenes estudiadas –esperable, al corresponderse en su práctica totalidad a los siglos XVI, XVII y XVIII–. La definición de la santidad realizada en la Contrarreforma se va a sustentar en diversos elementos, algunos en abierta oposición a los principios de la Reforma protestante –de por sí contraria a la veneración de los santos–. La piedad mariana y eucarística, las prácticas de la caridad y de la penitencia, el ascetismo, la humildad y sencillez –tan caras a la espiritualidad franciscana–; o la capacidad intercesora y milagrosa, es la que caracteriza al santo contrarreformista, siendo los elementos definitorios que asume el santoral franciscano, tantos los nuevos santos del franciscanismo –que se multiplican en la Contrarreforma, en algunos casos dentro de las reformas y escisiones que conoce el franciscanismo y que son empleados por éstas como instrumentos de identificación y proyección de sus valores– como de los heredados de los tiempos medievales.

El caso más significativo es el del propio San Francisco de Asís, cuya iconografía experimenta notables transformaciones con el Concilio de Trento al enfatizarse su dimensión como penitente y asceta –por otro lado ya presente en su iconografía medieval, aunque complementada con una mayor narrativismo–. Cumbre y máximo referente de su orden, el “poverello” es propuesto como modelo máximo de santidad y virtud; no extraña al respecto que algunos de los santos de la orden sean definidos como “segundo Francisco”.

Todo un gigante del Catolicismo, protagonista histórico del surgimiento de las órdenes mendicantes, cuya hagiografía se define –siguiendo el relato canónico de San Buenaventura en la *Legenda Maior*– como la de un “alter Christus”, con el que se acaba identificando plenamente a través de la Estigmatización. Por ello, esta escena de carácter narrativo se convierte en figuración descriptiva y devocional del santo, empleándose en los más variados emplazamientos. Destacamos entre los ejemplares conservados la *Estigmatización* de la fachada de la iglesia de San Francisco de Baeza, en la que, asociada a la Inmaculada Concepción y recurriendo al consuetudinario uso de la portada como soporte doctrinal, constituye toda una exaltación triunfante de la espiritualidad de la orden; o la del antiguo retablo de la Virgen de la Cabeza de la ermita de San Marcos de Alcalá la Real en la que la experiencia de ascetismo y revelación de San Francisco estigmatizado sirve, junto a figuraciones de otros santos, para enfatizar la dimensión sobrenatural de la aparición mariana de la Sierra de Andújar. Otra modalidad extendida de la figuración de San Francisco es la que lo presenta meditativo ante el Crucifijo, empuñado como un verdadero espejo –en abierta oposición con la vanidad– en el que se refleja el *alter Christus*, como delinea Alonso de Mena –imagen para Consolación de Alcalá la Real– o José de Medina en su talla para las Bernardas de Jaén.

Además de estas imágenes descriptivas, no faltaron ciclos pictóricos de la vida de San Francisco destinados a los claustros conventuales de Jaén, que por su accesibilidad al público se convertían en eficaces instrumentos didácticos y propagandísticos. Igualmente, se desarrollaron estos programas en los casos de San Antonio de Padua y de San Buenaventura, destinados a los conventos de recoletos que bajo su advocación se crean en Úbeda y Baeza respectivamente. Sin embargo, sólo no han quedado noticias de ellos –el más importante y ponderado, el realizado por fray Manuel de Molina para el convento de San Francisco de Jaén– y tres escenas de un ciclo de Antonio María Monroy que pudo pertenecer a Capuchinos de Andújar. Unos ciclos que debieron abordarse con una estrecha dependencia de la estampa, como sucede con el anónimo lienzo devocional que con escenas de la vida de San Francisco conserva el palacio Vela de los Cobos de Úbeda, deudor de una estampa de Brambilla. Igualmente hemos localizado escenas como la recepción de los privilegios de la orden, el Jubileo de la Porciúncula o el abrazo a Cristo Crucificado.

San Francisco será igualmente incluido en otros temas, como el *Triunfo de San José* que realizara Antonio García Reinoso para los capuchinos de Andújar –del que aportamos el

dibujo preparatorio—, ponderado por Palomino y que sirve de pretexto para la exaltación del linaje patrocinador del convento, o en múltiples lienzos de Ánimas, de los que destacamos por su carácter inédito y por la asociación que hace de las órdenes franciscana, dominica y carmelita, el existente en la parroquia de Santiago de la Espada.

De forma similar a lo acontecido con San Francisco, el desarrollo iconográfico de la figura de San Antonio de Padua —en vida uno de los más eficaces predicadores franciscanos por la solidez y amplitud de sus conocimientos teológicos— queda con la Contrarreforma limitado a su papel como taumaturgo y a su privilegiada visión del Niño Jesús, en plena sintonía con la meditación sobre la Infancia de Cristo que propone el Pseudo Buenaventura en sus *Meditationes Vita Christi*. Esta va a ser la ineludible clave iconográfica de sus representaciones en el Jaén moderno, desde el delicado *San Antonio* de Sabiote —pieza inédita relacionable con Pablo de Rojas— al de Segura de la Sierra, en la órbita de Ruiz del Peral, pasando por el magnífico realizado por Alonso Cano para Martín de Aguilera, abad de Alcalá la Real —hoy en Murcia—. Una definición iconográfica que por su éxito persuasivo contagia a la iconografía de otros santos, entre ellos el capuchino San Félix de Cantalicio; muy interesante al respecto es la representación de ambos franciscanos en virtud de este paralelismo hagiográfico que realiza el alcalaíno Luis de Melgar, recurriendo a una solución de asociación iconográfica ya empleada por Murillo en sus célebre conjunto pictórico para los capuchinos de Sevilla.

Junto a San Francisco y a San Antonio, San Luis de Tolosa constituye a lo largo de la Edad Media la principal referencia hagiográfica de los franciscanos, siendo los únicos santos de la orden hasta la segunda mitad del siglo XV; ello explica la reiterada asociación de los tres siguiendo la tipología de la *sacra conversazione* en la pintura gótica y *quattrocentista*. Muy interesante al respecto debió ser el mural que así los plasmaba en San Francisco de Jaén, asociado a una cofradía nobiliaria. San Luis encarna el *topos* del personaje de dignidad regia que abandona su riqueza y preeminencia para abrazar la pobreza franciscana, o que ejerce su autoridad real orientada por los valores seráficos; son los que ilustran igualmente San Luis de Francia y Santa Isabel de Hungría, afiliados a la Tercera Orden de San Francisco y ésta última destacado paradigma de la práctica de la caridad; así la vemos representada en la iglesia monástica que la tiene por titular en Villacarrillo.

Esa misma compatibilidad de la una elevada dignidad, en este caso la cardenalicia, con la pobreza franciscana, la ejemplifica la figura de San Buenaventura, por otro lado hagiógrafo

oficial y definitivo de San Francisco y sistematizador y organizador de la orden en un grado que se le puede considerar segundo fundador de la misma. Es igualmente un destacado teólogo, paradigma –como Alejandro de Hales o Duns Scoto– de la incorporación de la orden al mundo académico y especulativo. Canonizado tardíamente en 1482, en Jaén lo encontramos formando parte de programas iconográficos como el de las bóvedas de la parroquia de Mancha Real, donde se le asocia a Santo Tomás de Aquino, o el del crucero de San Francisco de Linares, junto a Duns Scoto y a sor María Jesús de Ágreda. Precisamente, Scoto, cuya apología de la Inmaculada Concepción alinea definitivamente a los franciscanos con la causa concepcionista, es otro ejemplo –a la zaga de San Buenaventura– de santidad asociada a la reflexión intelectual, y a pesar de su reciente beatificación (1993) será objeto de representación en conjuntos relacionados con la devoción a la Inmaculada, como el mencionado conjunto linarense o el retablo de la Purísima de Siles, realizado al calor de un decretal pontificio favorable a la creencia immaculista.

Un doble paradigma, el de la caridad y el de la devoción pasionista, lo ofrece San Diego de Alcalá, al que por otro lado las crónicas franciscanas atribuyen una directa relación con Úbeda y con Baeza. Su iconografía se desarrollará en torno al milagro de las rosas –bien conocido pues también se atribuye a Santa Isabel de Hungría, Santa Isabel de Portugal, Santa Casilda o San Pedro Pascual, obispo de Jaén– y a la veneración de la Cruz, de manera que lo encontraremos efigiado o bien con las rosas en el regazo –imagen de la capilla del Niño Jesús de la Catedral de Jaén, que atribuimos a José de Medina–; meditando con la Cruz –imagen inédita de Lopera o la de Bernabé de Gaviria en Jaén– o con ambos atributos –lienzo concepcionista de Luis de Melgar en Alcalá la Real, en el que hasta ahora se identificaba como San Francisco–. Caracterizado por la sencillez y la humildad que le hicieron permanecer como lego, San Diego ofrece igualmente el paradigma de estas virtudes tan franciscanas, responsables de la enorme popularidad de la orden entre los grupos sociales más sencillos. No es de extrañar que estas cualidades sean inalienables de la hagiografía franciscana, destacándose en otros santos como San Benito de Palermo, quien además al ser negro será adoptado como intercesor y elemento aglutinador e identitario de las comunidades de esclavos de Baeza, Úbeda y Jaén.

Precisamente la rápida incorporación de San Diego de Alcalá tras su canonización en 1588 en la capilla Dorada de la Catedral de Baeza nos permite reflexionar sobre la celeridad de la difusión del culto a diversas figuras, aún sin estar plenamente reconocida su santidad,

que observamos en Jaén. Esta realidad supone una curiosa selección de las prescripciones contrarreformistas, pues la prioritaria veneración que se debe a los santos como abogados y referentes hace que no se espere en algunos casos a la consecución de los trámites precisos para su reconocimiento por la jerarquía eclesiástica –tal y como se establece en este momento–. Parece que en el primer tercio del siglo XVII, Jaén tiene “hambre” de santos; y si ya conocemos lo que esto supuso en la creación de nuevas devociones en torno a mártires de los primeros tiempos del Cristianismo –Santa Potenciana o los mártires de Arjona y Baeza–, desde nuestro estudio destacamos que las órdenes religiosas fomentan este fenómeno ofreciendo a sus propias figuras de santidad antes de ser canonizadas. Aportamos al respecto los casos del beato Salvador de Horta, en Santa Clara de Úbeda, o de sor Juana de Cubas en el antiguo monasterio las Cadenas de la misma ciudad, tercera franciscana que a pesar de no subir nunca a los altares es integrada en este cenobio dominico como modelo de devoción al Rosario. En ambos casos se trata de representaciones realizadas en la clausura monástica, probablemente como prevención por su carácter heterodoxo, en especial en el segundo caso.

Otra de los referentes de la piedad contrarreformista, la penitencia, es el que centra la iconografía de San Pedro de Alcántara, cuyo planteamiento más exitoso lo logra Pedro de Mena –quien al parecer lo efigió para Baeza–. En nuestra provincia, las estampas de Ciambelano con motivo de su beatificación serán el principal modelo para su figuración; por otro lado, el valor de la penitencia y el arrepentimiento, que explica la atención en el arte contrarreformista a figuras como la Magdalena, es la clave de la inclusión de Santa Margarita de Cortona en la ampliación dieciochesca de la sillería del coro catedralicio de Jaén. En cuanto al paradigma del franciscano predicador y evangelizador, San Francisco Solano y San Juan de Capistrano lo ejemplifican en circunstancias y épocas diferentes –Centroeuropa amenazada por los turcos en el siglo XV y América en el siglo XVI–. Es una dimensión, la proselitista, inalienable de las órdenes mendicantes, y que el Antiguo Régimen se había confiado especialmente a los franciscanos en las Indias Occidentales y Orientales. Identificamos al primero con una pintura hasta ahora de Santa Úrsula de Jaén –y en una pintura de Jamilena que nos ha sido imposible examinar– y al segundo en sendas tallas, una destruida y relacionable con Ruiz del Peral en Alcalá la Real y otra en Segura de la Sierra, hasta el momento reseñada como San Francisco.

Como fundadora de las clarisas y redactora de sus reglas, Santa Clara tiene una relevancia en el Cristianismo occidental que explica su presencia en programas hagiográficos como la sillería del coro de la Catedral jienense o las pinturas de la parroquia de Mancha Real. Por otro lado, el ostensorio sacramental –originado en el episodio del rechazo de los sarracenos ante los muros de Asís– que define iconográficamente a Santa Clara la acaba definiendo como prototipo de devoción eucarística, precisamente uno de los ejes centrales de la piedad contrarreformista. Su figuración en Jaén ofrece ejemplos muy destacables como la tabla de Alonso de Villanueva que procedente de Úbeda se localiza en la colección Pickman, la poco conocida de Sebastián de Solís en el retablo de San Bartolomé de Jaén o, en la misma ciudad, la realizada por Angelo Nardi para las Bernardas. Una devoción que comparte con San Pascual Bailón, del que hemos localizado una figuración hasta ahora inédita en la parroquia de Santiago de la Espada.

Es común a todas las épocas del Cristianismo el protagonismo del martirio en la definición de la santidad, pero con la Contrarreforma alcanza una importantísima dimensión. El testimonio de fe de las víctimas de los enfrentamientos religiosos del siglo XVI o de las misiones en América y Asia actualiza el de los mártires de tiempos paleocristianos o medievales; por otro lado supone legítimo timbre de orgullo para las órdenes religiosas, y está en plena sintonía con la emotividad que el arte contrarreformista pretende suscitar en los devotos. No son de extrañar al respecto los testimonios del culto a los Mártires de Marruecos en Úbeda o a los de Japón en Andújar, que ni mucho menos debió ser exclusivo de estos dos conventos, o la promoción que hacen los capuchinos de Jaén de su primer mártir, San Fidel de Sigmaringa.

En la materialización de estas imágenes se observa de forma frecuente la dependencia de estampas, que ofrecen a los artistas una definición visual del santo o tema a representar ya convenientemente sancionado por la jerarquía eclesial y por la propia orden, celosas en su vigilancia de la ortodoxia y el decoro. De esta forma, hemos comprobado que varias de las imágenes estudiadas invocan la referencia de grabadores italianos, españoles, flamencos y alemanes como el ya mencionado Ciamberlano, Astor, Barocci, Galle, Umbach o Cantarini. La estampa, al igual que el relato hagiográfico o el tratado de iconografía, que también se tienen presentes, es también garantía de verosimilitud, una de las preocupaciones de la figuración contrarreformista; la búsqueda de “la propia efigie, si puede saberse, o una verosímil, o por lo menos con aquella con que los mejores y los entendidos suelen

representarla y que conlleva probable presunción de que así fuera”¹¹²⁵. Un objetivo que explica los enflaquecidos rasgos de la figuración de San Pedro de Alcántara o el medievalismo de la *vera effigies* seiscentesca de San Francisco de la Catedral de Jaén.

Por otro lado, la fiesta será un instrumento de gran eficacia a la hora de promocionar a los nuevos santos o las nuevas devociones. La celebración de beatificaciones o canonizaciones da lugar a la creación de imágenes devocionales de los Mártires de Japón en Andújar y de San Pedro de Alcántara en Villacarrillo; igualmente, con solemnes celebraciones estimulan los franciscanos de Martos o de Andújar la devoción a la Inmaculada, en las que su imagen concentra el protagonismo.

Esta referencia a la Inmaculada Concepción nos lleva a la otra realidad analizada en nuestro trabajo. Una vez definido este repertorio iconográfico de la hagiografía franciscana, nos hemos planteado completarlo con el análisis de la influencia de su espiritualidad en temas iconográficos no exclusivamente franciscanos y en el desarrollo de iconografías inalienables de la espiritualidad franciscana. Ello nos ha llevado a la iconografía de la Pasión, en especial a la de Cristo Crucificado; objeto recurrente de la meditación del propio San Francisco, enamorado de la cruz y estigmatizado en ella¹¹²⁶. La humanización de Cristo promovida por el franciscanismo explica el énfasis en el carácter doliente que asume la figuración del Crucificado en el entorno de la espiritualidad seráfica. Así lo testimonian las *croce dipinta* de los conventos italianos, que nos han servido de prólogo antes de abordar la iconografía del Crucificado en los conventos franciscanos de Jaén, centrándonos especialmente en el fenómeno de la imagería procesional ligada a las cofradías de la Vera Cruz. Destacan en este sentido las aportaciones de los Crucificados de Juan de Reolid por su clasicismo y sus dimensiones, lo que no permite reclamar para ellos un especial protagonismo en la definición de la escultura procesional andaluza. Ha sido necesario acercarse igualmente a otras imágenes del Crucificado vinculadas directa o indirectamente a la devoción franciscana de la Vera Cruz, como el Cristo de Villacarrillo –que relacionamos con los modelos de Quijano– o el inédito de Villanueva del Arzobispo, así como la lectura que hacemos a la luz del franciscanismo y de su espiritualidad de otras imágenes de Cristo en la Cruz como los del Corpus, las Misericordias y la Expiración, los tres en Jaén y especialmente emblemáticos dentro del patrimonio artístico de la provincia. Análisis que completamos con

¹¹²⁵ Paleotti, tomado de Navarrete Prieto (): 44.

¹¹²⁶ Schiller, págs. 151-152.

el de otras iconografías de la Pasión para las que las *Meditationes* del Pseudo Buenaventura resultan ineludibles.

En cuanto a la iconografía mariana, dos los temas en los que nos hemos centrado: la Inmaculada Concepción y la Divina Pastora. Desde la consolidación en el franciscanismo de la llamada “opinión escotista”, que defendía en oposición a los dominicos la creencia en la preservación de María del pecado original, la devoción concepcionista se convirtió en inalienable de la orden franciscana y en uno de sus referentes devocionales, como se aprecia en la fachada de la iglesia conventual de San Francisco de Baeza. A lo largo del siglo XVII y dentro del generalizado entusiasmo que despertaba esta creencia en la Monarquía Hispánica, la Inmaculada despierta en el territorio jienense la devoción de todos los estamentos, sin apreciarse una especial conflictividad entre dominicos y franciscanos como por ejemplo sucede en Sevilla. Dentro de la materialización plástica de esa piedad inmaculista, los conventos franciscanos aportan interesantes muestras, como las *Inmaculadas* de San Antonio de Baeza y de las Bernardas de Jaén, que incluyen el cordón seráfico. Precisamente la identificación de los franciscanos con la Inmaculada despertó en los capuchinos –aunque no sin tensiones internas– la necesidad de desarrollar un icono mariano propio y diferenciado, surgiendo así de la mano de fray Isidoro de Sevilla la iconografía de la Divina Pastora. Enlazando hábilmente la rusticidad y el bucolismo con unos fundamentos teológicos irreprochables, este tema no sólo superará cualquier *nihil obstat* sino que arraigará en la devoción popular, adoptándola cofradías agroganaderas como sucede en Jaén y en Jódar. El arraigo en los conventos capuchinos parece consecuencia directa de la normativa propia de finales del siglo XVIII, como evidencia la factura tardía de la excelente *Divina Pastora* de Jaén, en un momento en que la devoción había sido asumida incluso por otras órdenes como la mercedaria, tal y como vemos en la pintura conservada en Baeza.

Bibliografía

- AA. VV. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*.
- AA. VV. *Antigüedad y excelencias*.
- AA. VV. *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección / Collection*. Madrid, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, 2009.
- AA. VV. *El joven Murillo*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.
- AA. VV. *Guia Museu de Lisboa Santo Antonio*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- AA. VV. *El Siglo de Oro. The Age of Velázquez*. Berlín, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthale München / Hirmer, 2016.
- ABREU, fray Andrés de: *Vida del Seraphin en carne, y vera effigies de Christo San Francisco de Assis*. Toledo, Francisco Martín, 1744.
- ACOSTA LUNA, Olga Isabel: *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid, Ars Iberica et Americana / Vervuert Verlag, 2011.
- Ágreda, Sor María Jesús de: *Exercicios espirituales de retiro, que la Venerable Madre María Jesús de Ágreda practicó y dexó escritos a sus hijas para que los practicasen en su Religiosísimo Convento de la Purísima Concepción de la misma villa*. Madrid, Imprenta de la Causa de la dicha Venerable Madre, 1757, págs. 267-268.
- AGUILAR, fray Miguel de: *Luz Seraphica. Breve compendio del Venerable Orden Tercero de Penitencia de N. Seraphico P. S. Francisco y de sus principales indulgencias*. Alcaudete, Gregorio de Leyva, 1709.
- AGUIRRE SÁDABA, Javier; JIMÉNEZ MATA, María del Carmen: *Introducción al Jaén islámico (Estudio geográfico-histórico)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1979.
- AJOFRÍN, fray Francisco de: *Compendio de la vida, y virtudes del abogado de los pobres San Fidel de Sigmaringa, capuchino, proto-martir de la Sagrada Congregacion de Propaganda Fide. Ejemplo de abogados, y dechado de Jurisconsultos*. Madrid, Alfonso López, 1786.
- ALCALÁ MORENO, Ildefonso: *Jódar, la iglesia de la Asunción: arte e historia. Patrimonio cultural de Sierra Mágina*. Jódar, Asociación Cultural Saudar, 2006.

- *Las Hijas de María: Cien años en la Historia de Jódar. Una aproximación a la historia, cultura y devoción a la Virgen María*. Úbeda, Amarantos, 2011.
- *Historia del Santísimo Cristo de la Misericordia. La devoción al copatrono de Jódar a través de los siglos* (en prensa).

ALMANSA MORENO, José Manuel: *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

ÁLVAREZ, fray Gerónimo: *La Nueva Jervsalem S. Rosa de Viterbo*. Valladolid, Imprenta de Antonio Figueroa, 1706.

AMORIM, Maria Adelina: “O culto do Santo António no mundo”, en TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro / CINTRA GOMES, Joana (coord.): *Guia Museu de Lisboa Santo Antonio*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

ANDRÉS, fray Antonio: *El heredero del espíritu de S. Francisco. Sermon de San Pedro de Alcántara que en una de las funciones del Capitulo General de la Religion de N. S. P. S. Francisco, celebrado en la Ciudad de Murcia dia 5 de Junio de 1756*. Valencia, José García, 1757.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: “Observaciones en torno a la iconografía de San Pedro de Alcántara: la caracterización del grabador Lucas Ciamberlano”, en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IV curso de verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*. Córdoba, Cajasur Obra Social y Cultural, 2000.

- *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Excelentísima Diputación Provincial de Ávila, 2002.

ANGUITA HERRADOR, Rosario: *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, Universidad / Cajasur, 1996.

- “La Sangre de Cristo y la Fuente de Vida a través de dos motivos pictóricos”, en AA.VV.: *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén, Universidad, 2001.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, volumen XII. Madrid, Plus Ultra, 1954.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: “La expedición artística de José Bonaparte en Jaén”, BIEG,

ARANDA, fray Antonio de: *Loores del Dignissimo Lugar del Calvario*.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Nobleza de Andalucía*.

ARRIBA CANTERO, Sandra de: *Arte e Iconografía de San José en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

ASOCIACIÓN CULTURAL UBETENSE "ALFREDO CAZABÁN LAGUNA": *Guía Histórico Artística de Úbeda*. Úbeda, El Olivo, 2004.

ATIENZA LÓPEZ, Ángela: *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid, Marcial Pons / Universidad de La Rioja, 2008.

- "Fundaciones frustradas y efímeras en la España Moderna. Memoria de los conventos franciscanos que no pudieron ser". *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, 39.

AZCÁRATE, José María: *Arte gótico en España*. Madrid, Cátedra, 1996.

BARBERÁN, Cecilio: "La Exposición de los restos del tesoro artístico de Alcalá la Real"

La exposición de los restos del tesoro artístico de Alcalá la Real

Cecilio Barberán

Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, ISSN 0561-3590, Nº. 30, 1961, págs. 45-54

BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal, 2009.

BLANCH, Montserrat: *El arte gótico en España*. Barcelona, Polígrafa, 1972.

BARRANCO DELGADO, Juan Gabriel: *Escudos heráldicos de Úbeda*. Úbeda, Juan Gabriel Delgado Barranco, 2001.

BARRIO GOZALO, Maximiliano: *Segovia, ciudad conventual. El clero regular al final del Antiguo Régimen (1768-1836)*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.

BRAUNFELS, Wolfgang: *La arquitectura monacal en Occidente*. Barral, Barcelona, 1975.

BRAVO GARRIDO, Francisco: *La cofradía de la Vera+Cruz de Linares: cinco siglos de devoción*. Linares, Viola, 2008.

BOADAS LLAVAT, Agustí: *Els franciscans a Catalunya. Història, convents y frarades (1214-2014)*. Llérida, Pagès, 2014.

BONET CORREA, Antonio: “Los conventos de monjas en el Barroco andaluz”, en *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía (Priego de Córdoba, 15 de julio-15 de agosto 1983)*. Córdoba, Universidad / Excelentísima Diputación Provincial. Tomo 1.

BUENAVENTURA, San: *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas, Francisco Foppens, 1659.

BUENAVENTURA, San; AMORÓS, León, APERRIBAY, Bernardo, OROMI, Miguel (dir, anot, introd.): *Obras de San Buenaventura. Tomo segundo. Jesucristo en su ciencia divina y humana. Jesucristo, árbol de la vida. Jesucristo en sus misterios: I. En su infancia. II. En la Eucaristía. III. En su Pasión*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.

-

- *Obras de San Buenaventura. Tomo cuarto. Teología mística de San Buenaventura*.

BUENAVENTURA, San (PSEUDO BUENAVENTURA, ¿CAULIBUS, Giovanni?): *Contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, desde su Concepción, hasta la Venida del Espíritu Santo*. Madrid, Ramón Verges, 1824.

CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular, en *Antigüedad y Excelencias* (catálogo de la exposición). Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

CAMÓN AZNAR, José: *Dominico Greco*. Madrid, Espasa Calpe, 1950.

CAMPOS RUIZ, Miguel: “Ubeda-La Sacra Capilla del Salvador”, en *Don Lope de Sosa. Crónica Mensual de la Provincia de Jaén*. 33, 1915.

CANALI, Ferruccio: *Asís: Basílica de San Francisco. Guía completa para las visita de las Basílicas*. Florencia, Bonechi, 2000.

CANTERA MONTENEGRO, Margarita; CANTERA MONTENEGRO, Santiago: *Las Órdenes Religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII a XV*. Madrid, Arco Libros, 1998.

CAPPELLETTI, Francesca: “The Enticement of the North: Landscape, Myth and Gleaming Metal Supports”, en BROWN, Beverly Louise (ed.): *The Genius of Rome (1592-1623)*. Londres, Royal Academy of Arts, 2001.

CAREDDA, Sara / DILLA MARTÍ, Ramón: “Patronazgo y santidad en la Cerdeña barroca. Salvador de Horta y los virreyes españoles”, en LABRADOR ARROYO, Félix (ed.): *II Encuentro*

de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de Investigación en Historia Moderna. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos I / Cinca, 2015.

CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2008.

CARDUCHO, Vicente (CALVO SERRALLER, Francisco: edición, prólogo y notas): *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Turner, 1979.

CARRETERO CALVO, Rebeca: "Dos obras del pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola en Borja", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, Borja, 2006.

CARRIÓN ÍÑIGUEZ, Vicente Pascual: "Andrés de Vandelvira y el convento de San Francisco en Alcaraz", en PRETEL MARÍN, Aurelio (coord.): *Andrés de Vandelvira. V Centenario*. Albacete, Instituto de Estudios Albacentenses "Don Juan Manuel", 2005.

CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2008.

CARRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé: *Templo militante, Flos sanctorvm y triumpho de svsvirtvdes*. Lisboa, Pedro Crasbeek, 1613.

CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino I: Miguel Jerónimo*. Almería, Zéjel, 1992.

- *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino: Juan, José y Vicente*. Granada, Universidad de Granada / Caja General de Ahorros de Granada, 2000.

CASTILLO MALDONADO, Pedro: *La época visigótica en Jaén. (Siglos VI y VII)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

CASTILLO Y UTRILLA, María José del: "Reyes y nobles en la iconografía franciscana", en *Laboratorio de Arte* 5 (1992), págs. 25-41.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio: *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel, 1998.

CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: "El pensamiento franciscano y la imagen de San Francisco de Asís en la Edad Moderna", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique / SUÁREZ GRIMÓN, Vicente: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna (1994)*. Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

- *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.
- "San Pedro de Alcántara: la penitencia y la mística en el arte canario", en *Revista de Historia Canaria* (181), San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 1999.
- "Devoción y arte en el siglo XVIII canario: los cuadros de Ánimas y los santos de la Orden Franciscana", en *Revista de Historia Canaria* (185), San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2003.

CASTRO Y CASTRO, Manuel: Monasterios hispánicos de clarisas desde el siglo XIII al XVI.

CAZABÁN, Alfredo: Cazabán, Alfredo: *La langosta en Jaén, en 1756*, en *Don Lope de Sosa. Crónica mensual de la provincia de Jaén*, nº 113 (1922), pág. 139.

- "Los sueños de Don Lope. Del Real Convento de Santa Clara", *Don Lope de Sosa*, nº 154, 1925.
- "La puerta del Convento de Santa Clara, de Ubeda", *Don Lope de Sosa*, nº 193, 1929.
- "Pues sabrás Inés hermana", en *Don Lope de Sosa*, nº 213, 1930.

CEP JAÉN:

- *El patrimonio artístico de Alcalá la Real. Iglesia de Santo Domingo de Silos (9)*. Alcalá la Real, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2003.
- *El patrimonio artístico de Alcalá la Real. Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias (12)*. Alcalá la Real, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2006.

CEREZO SAN GIL; Gloria Marisol: *Atesoramiento artístico e Historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

CETINA, fray Melchor de: *Discvrsos sobre la vida y milagros del glorioso padre san Diego, de la Orden del Serafico padre S. Francisco*. Madrid, Luis Sánchez, 1609.

CHACÓN CABELLO, Enrique: "El franciscanismo andaluz: extensión e irradiación", en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano sobre el franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 1997.

- "Fundaciones conventuales de la antigua Provincia Franciscano-Capuchina de Andalucía", en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano sobre el franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 1997. REVISAR

CHAVERO BLANCO, Francisco de Asís: *Clara de Asís en el VIII Centenario de su nacimiento*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1994.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. Bilbao, Xarait, 1982.

- *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Riquelme y Vargas, 1995.

CONTRERAS MIGUEL, Remedios: "Los franciscanos en Tierra Santa: viaje de Rafael Sandoval en 1766", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique / SUÁREZ GRIMÓN, Vicente: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna (1994)*. Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

CORONAS TEJADA, Luis: *La mujer giennense en la Edad Moderna (discurso de ingreso al Instituto de Estudios Giennenses)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1994.

CRUZ CABRERA, José Policarpo: *Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Baeza (s. XVI-XVIII)*. Granada, Universidad de Granada / Asociación Cultural Baezana, 1999.

CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás, conde de Maule: *Viage de España, Francia e Italia* (volumen duodécimo). Cádiz, Manuel Bosch, 1812.

DELENDIA, Odile: "El Claustro Chico del convento Casa Grande de San Francisco" / "San Salvador de Horta y el inquisidor de Aragón", en NAVARRETE PRIETO, Benito / PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *El joven Murillo*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.

DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: "El *San Antonio de Padua* de las Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIII (2013).

DÍAZ MORENO, Félix: "Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la iglesia de Santiago de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, extra 1, 2008.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José: *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1989.

- "La colección de pinturas de don Antonio Sirviente de Cárdenas, presidente de la chancillería de Granada (1597-1606), en BIEG (153), 1994.
- *De la Tradición al Clasicismo Pretridentino en la escultura jiennense*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1995.
- "El *San Sebastián* del retablo mayor de San Bartolomé de Jaén", en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed. y coord.) *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, Universidad de Jaén, 2011.
- *El Coro de la Catedral de Jaén. Maestros, simbología y vicisitudes históricas*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.
- "El aparato festivo de la Romería de la Virgen de la Cabeza según la pintura barroca", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (209). Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2014
- *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgavonense. Estampas de Arjona*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2016.

EGIDO LÓPEZ, Teófanés: "Mentalidades colectivas del clero del Antiguo Régimen", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique / SUÁREZ GRIMÓN, Vicente: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna (1994)*. Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

EISMAN LASAGA, Carmen: “La desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el periodo revolucionario”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 142, 1990.

- “Los orígenes del Museo de Pinturas

Falta el de los viajes y noticias de 2002.

ESCOBEDO MOLINOS, Enrique: “Leyenda e historia en torno al Cristo de Charcales y a la Fuente de la Peña”, en *Actas del IX Congreso de Cronistas de la provincia de Jaén*. Jaén, Excelentísima Diputación Provincial, 2012.

ESPONERA Cerdán, Alfonso: *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer*. Salamanca, San Esteban, 2007.

ESCUADERO DE LA TORRE, Fernando: *Gloriosas fiestas, que a la gloriosa canonización de San Pedro de Alcántara consagró la villa de Villa Carrillo en su celebre Santuario de su glorioso convento de el Santo Christo*. Granada, Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1669.

FERNÁNDEZ HIDALGO, Martín Santiago: “El estado eclesiástico en la villa de Lopera en el siglo XVIII”, en *VIII Jornadas sobre Historia de Lopera*, Jaén, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Jaén, 1997.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (coord.): *Andalucía*. Volumen 11 de la serie *La España gótica*. Madrid, Encuentro, 1992.

FRAGA SAMPEDRO, María Dolores: “Un Calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la Cruz”, en *Quintana*, 2, 2003.

FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

GALERA ANDREU, Pedro: ¹ GALERA ANDREU, P: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977; pág. 81.

- “El convento de San Francisco de Jaén. Historia y arte”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del III Curso de Verano sobre San Francisco en la cultura y el arte andaluz (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1997)*. Córdoba, Cajasur, 1999.
- *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000.
- “Una nueva obra desaparecida de Vandelvira: la capilla mayor del convento de San Francisco de Jaén”, en PRETEL MARÍN, Aurelio (coord.): *Andrés de*

Vandelvira. V Centenario. Albacete, Instituto de Estudios Albacentenses “Don Juan Manuel”, 2005.

- “Jaén Barroco”, en *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- “Intercambios artísticos entre los reinos de Granada y Jaén en la Edad Moderna”, en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad de Granada, 2014.

GALERA ANDREU, Pedro / ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: “El retablo de la capilla de San José en la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI”, en *Códice*, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de Jaén, 2, 1987.

GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1996.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Comares, 1996.

GÁLVEZ CAMPOS, Tomás: *Francisco de Asís, paso a paso. Itinerario cronológico, geográfico y espiritual*. Madrid, San Pablo, 2009.

GARCÍA ALCARAZ, Ginés: *Segunda parte de las chronicas de la Santa Provincia de San Pedro de Alcantara, de religiosos menores descalzos de las mas estrecha regular Observancia de N.S.P.S. Francisco, en los reynos de Granada, y Murcia*. Murcia, Nicolás Villargordo y Alcaraz, 1761.

GARCÍA ORO, José: *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas (II)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

García Torralbo, M^a Cruz: *Baeza Conventual. El espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*. Baeza, Excmo. Ayuntamiento / Universidad de Jaén, 1998, pág. 390.

GARCÍA TORRALBO, María Cruz / DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: *Historia y patrimonio artístico. Carmelitas Descalzas. Baeza*. Jaén, Caja Rural de Jaén, 2006.

GÉLIS, Jacques: “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, en VIGARELLO, Georges (dir.): *Historia del cuerpo (I). Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus, 2005.

GENTILI, Augusto: "Le amorse musiche di Maddalena", en FERINO-PADGEN, Sylvia (coord.): *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*. Skira, Cremona, 2000.

GILA MEDINA, Lázaro: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada / Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991.

GILA MEDINA, Lázaro; GILA MEDINA, María Josefa: "Tres obras inéditas del patrimonio artístico de Alcalá la Real: la Custodia del Corpus, la campana de la capilla de la Virgen de las Mercedes y el San Francisco de Alonso de Mena", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 25, 1994.

GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús: "Historia del Arte en Alcalá la Real", en RODRÍGUEZ MOLINA, José: *Alcalá la Real. Historia de una ciudad fronteriza y abacial* (tomo IV). Alcalá la Real, Área de Cultura del Ayuntamiento, 1999.

GÓMEZ CARRERAS, Matías: "Los enterramientos en la iglesia parroquial de Bedmar", en *Sumuntán* (17). Carchelejo, Colectivo de Investigación de Sierra Mágina, 2002.

GÓMEZ LÓPEZ, Jesús: "Juana de la Cruz (1481-1534): "La Santa Juana": vida, obra, santidad y causa".

GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique: *Fe y religiosidad popular en las fiestas de Andújar durante el siglo XVII. Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio: "Sentimiento religioso e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI", en LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio J. / RODA PEÑA, José: *Signos de Evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla, Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de España / Fundación El Monte, 1999.

- "Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII", en VILLAR MOVELLÁN, Alberto; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002.

GÓMEZ VOZMEDIANO, Miguel Fernando: "Fundaciones franciscanas en territorio de la Orden de Santiago durante el siglo XVI", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique / SUÁREZ GRIMÓN, Vicente: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión científica de la Asociación*

Española de Historia Moderna (1994). Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

GUERRA, José Antonio (prep): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

GUERREIRO, Henry: "El *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán: tradición hagiográfica y proceso ideológico de reescritura. En torno al tema de pobres y poderosos". *Criticón*, 77, 1999.

GUARDIA CASTELLANO, Antonio: *Leyenda y notas para la Historia de Alcalá la Real (1913)*. Edición facsímil de Toro Ceballos, Francisco. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2006.

GUTIÉRREZ PÉREZ, José Carlos: "Sobre el cuadro de San Francisco Solano situado en la ermita de la Fuente de Jamilena (Jaén)", en *Nonnullus. Revista digital de Historia* (4). Badajoz, Nonnullus, 2009.

GUTIÉRREZ TOLEDANO, Juan Gualberto: *La Cofradía de los Pastores de Jaén, cuatro siglos de historia y tradición*. Jaén, Ilustre, Fervorosa y Muy Antigua Hermandad de la Pura y Limpia Concepción de María y Archicofradía de la Divina Pastora de Jaén, 2004.

GRAÑA CID, María del Mar: "Praxis franciscana y políticas de género (I). Orígenes de la Orden de la Inmaculada Concepción", en GRAÑA CID, María del Mar; FERNÁNDEZ-GALLARDO, Gonzalo: *Mujeres, espiritualidad franciscana y feminismo en la Castilla renacentista*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

- *Religiosas y ciudades. La espiritualidad femenina en la construcción sociopolítica urbana bajomedieval (Córdoba, siglo XIII-XVI)*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2010.
- "Berenguela I y Fernando III, promotores de las órdenes mendicantes en Castilla", en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo: identidad y poder*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos / Universidad Internacional de Andalucía, 2016.

GRUPO DE TRABAJO DEL C.E.P. DE JAÉN "EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE ALCALÁ LA REAL": *El patrimonio artístico de Alcalá la Real. 9. Iglesia Mayor Abacial*. Alcalá la Real, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento, 2002.

- *El patrimonio artístico de Alcalá la Real. 9. Iglesia de Santo Domingo de Silos*. Alcalá la Real, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento, 2003.

- *El patrimonio artístico de Alcalá la Real. 12. Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias.* Alcalá la Real, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento, 2006.

HIGUERAS MALDONADO, J (dir, coord): *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término.* Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985; pág. 220.

IRABURU, José María: *Hechos de los apóstoles de América.*

JESÚS MARÍA, fray José: *Historia de la Virgen Maria Nvestra Señora con la declaración de algunas de sus excellencias.* Amberes, Francisco Canisio, 1651.

JESÚS MARÍA, Francisco de: *Primera parte de las chronicas de la provincia de San Diego en Andalvcia de religiosos descalzos de N.P.S. Francisco.* Sevilla, Convento de San Diego, 1724.

JÉKELY, Zsombor: "Crucifix c. 1230-1240, from an Umbria (probably Spoleto) master", en Czére, Andrea (ed.): *Museum of Fine Arts, Budapest. Masterpieces from the collection.* Budapest, Museum of Fine Arts, 2006.

JIMÉNEZ PULIDO, Manuel / SILES GUERRERO, Manuel / RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: *La Tercera Orden Regular en Andalucía. Caños Santos: historia y vida de un desierto franciscano en los confines del Reino de Sevilla.* Ronda, La Serranía, 2008.

JÓDAR MENA, Manuel: "El convento de la Concepción Franciscana o de "Las Bernardas" de Jaén: nuevas aportaciones documentales en materia constructiva", en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas concepcionistas y terciarias regulares. Conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004).* Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006.

JULIÁ GÓMEZ, José: "El convento de San Francisco de Santisteban del Puerto", BIEG

LABARGA GARCÍA, Fermín: "Las cofradías de la Vera Cruz en La Rioja. Origen e implantación"

LAÍN Y ROXAS, Salvador: *Historia de la Provincia de Granada de los Frailes Menores de N. P. S. Francisco (1819).* Martos, Fundación Cultura y Misión San Francisco de Asís, 2012.

LANES DUVAL, Juan: *Relacion, ò memoria circunstanciada de las Poblaciones de Sierra Morena.* 1787 (manuscrito).

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael / CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: "Impresiones de lecturas: *San Francisco de Asís en la escultura española* (discursos) / *Notas de don Lope*", *Don Lope de Sosa*, 163, 1926.

LÁZARO DAMAS, María Soledad: Lázaro Damas (1997): , María Soledad: *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1997, pág.

321

- *La Inmaculada Concepción de María. Arte e iconografía sagrada en Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2001.
- “La espiritualidad inmaculista y su reflejo artístico en una Catedral de titularidad mariana: Nuestra Señora de la Encarnación de Guadix”, en Fajardo Ruiz, Antonio (coord.): *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, Mouliaá, 2007.
- “Capillas, patronos y devociones en el convento de San Francisco de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo: identidad y poder*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos / Universidad Internacional de Andalucía, 2016.

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “Mito y escatología: a propósito de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIV, 1993.

- “La escultura en la catedral de Granada”, en Calvo Castellón, Antonio; Bertos Herrera, Pilar; León Coloma, Miguel Ángel; Serrano Ruiz, Manuel; Martín Robles, Juan Manuel (eds): *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*. Granada, Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Granada, 2007.
- “Alonso Cano, ministro del cielo”.
- **San Diego de Alcalá**
- Miguel Angel León Coloma
- **Cien obras maestras de la Catedral de Jaén** / coord. por **Felipe Serrano Estrella**, 2012, ISBN 978-84-8439-671-0, págs. 66-67
-

LISBOA, fray Marcos de: *Primera Parte de las Crónicas de la Orden de los Frayles Menores del serafico padre sant Francisco su instituydor y primer ministro general*. Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1562.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis / LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 2002.

LÓPEZ MOLINA, Manuel (1996): *Historia de la villa de Martos en el siglo XVI*. Jaén, Universidad de Jaén / Cajasur Publicaciones.

- "Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII" (1999), en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172, 2.
- *Cofrades y cofradías en Jaén en el siglo XVII* (2002). Jaén, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la ciudad de Jaén.

López Pérez, Manuel: "La ermita del Calvario, atalaya de espiritualidad", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 92 (1977), págs. 87-112.

MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845-1850 (Ed. facsímil de Ámbito, Valladolid, 1988).

MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001.

MANCHÓN GÓMEZ, Raúl: "La dedicatoria del humanista Antonio Calderón a la ciudad de Baeza (1618). Edición y comentario", en Delgado Barrado, José Miguel / López Arandia, María Amparo (dir.): *Ciudades de Jaén en la Historia (siglos XV-XXI). Mitos y realidades*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011.

MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael:

MADRID, fray Diego de: *El cesar, ò nada, y por nada coronado cesar, San Felix de Cantalicio, del Orden Seraphico de Menores Capuchinos de N. P. S. Francisco. En sus nadas, sus grandezas: su portentosa vida recopilada, aplaudida, entretexida, y coronada de varias coronas de Oraciones Evangélicas, Morales y Panegíricas*. Madrid, Bernardo Peralta, 1732.

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: "San Pedro de Alcántara", en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Madrid, 2009.

- "Saint Nicholas of Tolentino" en LÓPEZ-FANJUL Y DÍEZ DEL CORRAL, María (ed.): *El Siglo de Oro. The Age of Velázquez*. Berlín, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthe München / Hirmer, 2016.

MARCUS, S. Leah: "The Christ Child as sacrifice: a Medieval Tradition and the English Cycle Plays", en Dzon, Mary / Kenney, Theresa M: *The Christ Child in Medieval Culture: Alpha es et O!* Toronto, University of Toronto Press, 2012.

MARÍAS, Fernando: *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible* (catálogo de la exposición). Madrid, El Viso, 2014.

MARÍN, fray Joseph: *Sermon panegirico que en la solemnidad de San Juan de Capistrano, que en la solemnidad del Capitulo General, que el dia 28. de mayo de 1768. celebró la Religion de N. P. San Francisco en el Convento Grande de la Nobilissima Ciudad de Valencia*. Barcelona, Herederos de Bartolomé y María Ángela Giralt, 1769.

MARTÍNEZ ASENSIO, Francisco Jesús: "Villanueva del Arzobispo y sus ermitas", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (2012), 205.

MARTÍNEZ AGUILAR, Lorenzo: *Historia artística y social de los edificios linarenses*. Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén / Centro de Estudios Linarenses, 2014.

MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*. Barcelona, El Albir, 1978.

MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón: *Semana Santa en Úbeda*. Úbeda, Unión de Cofradías de Semana Santa, 2011.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura renacentista en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

- "El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral", en Martínez Medina, Francisco Javier (ed.): *Jesucristo y el Emperador Cristiano. Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del Año Jubilar de la Encarnación de Jesucristo y del V Centenario del nacimiento del Emperador Carlos*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2000.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (1999): *Aproximación a la Historia de la Iglesia en Jaén*. Jaén, Obispado de Jaén.

- "Fortuna iconográfica en la Baeza moderna", en MORAL JIMENO, María F. (coord.): *Baeza. Arte y patrimonio*. Jaén, Diputación Provincial / Excelentísimo Ayuntamiento de Baeza, 2010.

MATEO GÓMEZ, Isabel: "Aspectos religiosos, sociales y culturales en la iconografía de las órdenes religiosas en Hispanoamérica", en ARIAS ANGLÉS, Enrique (coord.): *Relaciones*

artísticas entre España y América. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

MERLO, Grado Giovanni: *En el nombre de Francisco de Asís. Historia de los Hermanos Menores y del Franciscanismo hasta los comienzos del siglo XVI*. Madrid, Arántzazu, 2005.

MOLINA, Eugenio: "Tradiciones de Porcuna. El santuario de S. Benito, el Padre Galera y el cuadro de la tormenta", en *Don Lope de Sosa*, 114, 1922.

MONTES BARDO, Joaquín: *El hospital de Santiago*. 1995.

- "Iconografía santiaguista y espiritualidad franciscana en la Nueva España (siglo XVI)", en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, tomo 8, 1995.
- *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. Iconología en la provincia del Santo Evangelio*. Jaén, Universidad de Jaén / Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado "Andrés de Vandelvira", 1998.
- *Arte y discurso simbólico en Úbeda y Baeza*. Granada, Universidad de Granada / Ayuntamiento de Úbeda, 1999.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco: "Al Sol de Montilla. Iconografía americana de San Francisco Solano", en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales*. Granada, Universidad de Granada / Atrio, 2010.

MONTILLA TORRES, Inés: *El urbanismo medieval en Úbeda. Propuesta metodológica para su reconstrucción*. Jaén, Universidad de Jaén, 2007.

MONTORO GARCÍA, Manuel: "De cómo la Ciudad de Andújar la canonización de los Mártires del Japón (I-II-III). *Don Lope de Sosa*, 1923 (122, 123, 124).

MORALES, Alfredo J: "Templos y palacios sevillanos", en *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano. Ciclo internacional de Exposiciones Museo Sin Fronteras, El arte islámico en el Mediterráneo*. Viena, Electa/OING Museo Sin Fronteras, 2000.

MORALES, Isaías: "Imagen de Jesús Azotado", en *Don Lope de Sosa*, 66, 1918.

MORENO ALMENARA, Maudilio: "La cofradía de la Vera Cruz de Andújar a través de sus inventarios de bienes, siglos XVII y XVIII", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1998*.

MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda. Guía histórico-artística de la ciudad*. Úbeda, Excmo. Ayuntamiento de Úbeda, 1985.

- *Úbeda Renacentista*. Madrid, Electa, 1993.

- *Urbanismo en la Úbeda del siglo XVI: Entre la tradición medieval y la reforma.*

Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2005.

MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JÓDAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia.* Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Diputación Provincial de Jaén, 2005.

MÜLLER PROFUMO, Luciana: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600.* Cátedra, Madrid, 1985.

MUÑOZ IGLESIAS, Salvador: *Lo religioso en el Quijote.* Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989.

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval.* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, 1997.

NÚÑEZ VERNÍS, Bertha: "Once escenas franciscanas, de Zacarías González Velázquez, en el Museo Lázaro Galdiano", en *Goya. Revista de arte*, 268, 1999. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

OLIVARES MORENO, Ana: *Villacarrillo en el siglo XVIII. Población, propiedad y vida cotidiana.* Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1998.

OMAECHEVARRÍA, Ignacio (ed. y prep.): *Escritos de Santa Clara y documentos complementarios.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

OROZCO DÍAZ, Emilio: *Pedro Atanasio Bocanegra.* Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937.

ORTEGA, Pablo Manuel: *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena, de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco.* Murcia, Imprenta de Francisco Joseph López, 1740.

ORTEGA SAGRISTA, Rafael: "La cofradía de los Negros en el Jaén en el siglo XVII", en *BIEG*, 10, 1956.

- "La vida religiosa en Mancha Real", 1964.

ORTEGA RUIZ, Antonio: *Úbeda. Un paseo por su herencia histórica.* Jaén, Universidad Internacional de Andalucía-Sede Antonio Machado de Baeza / Diputación Provincial, 2000.

ORTIZ ARIAS, fray Francisco (OFM): *Segvnda parte de los Mysterios de la sacrosanta passion de Christo nuestro Redentor y señor*. Alcalá de Henares, Hernán Ramírez, 1578.

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura* (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid, Cátedra, 1990.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan: *Año Espiritual Dividido en Meses, y semanas : que comprehende En el Invierno El Temor de las Postrimerias, En la Primavera La Hermosura de las Virtudes, En el Estio El Fervor de los Afectos, En el Otoño La Madurez de los Frutos*. Bruselas, Francisco Foppeus, 1662.

PALOMINO LEÓN, Jesús Ángel: *Ermitas, Capillas y Oratorios de Andújar y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2003.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, Aguilar, 1947.

PANOFISKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 2006.

PASQUAU, Juan: *Biografía de Úbeda*. Úbeda, Asociación Cultural "Pablo de Olavide", 1982.

PEINADO GUZMÁN **Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción**: la fiesta de la Concepción de María en España

José Antonio Peinado Guzmán

Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012

PÉREZ, Joseph: *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid, Algaba, 2015.

PÉREZ CANO, María Teresa; MOSQUERA ADELL, Eduardo: *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan: *El divino portugués, San Antonio de Padva*. Madrid (impresión desconocida, 1637).

Pérez Fernández (2009): , Francisco José: *Breve Historia de Navas de Tolosa. Nueva Población de Sierra Morena*. Jaén, Fundación Caja Rural, 2009, pág. 50.

- Cancionero Aldeaquemada

PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano: *Campanas y cohetes. Calendario jaenés de fiestas populares*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964.

- *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005.

PLEGUEZUELO, Alfonso (ed): *Domingo Martínez. En la estela de Murillo* (catálogo de exposición). Sevilla, Fundación El Monte, 2004.

PONZ

PSEUDO BUENAVENTURA: y el de 1824. *Contemplacion de la uida de Nuestro Señor Jesucristo segun el seráfico doctor Sant Buenauentuera*, ms.

QUESADA QUESADA, José Joaquín: *Iconografía de Jesús Nazareno en la provincia de Jaén (siglos XVI-XVIII)*. La Carolina, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.

- “La desaparecida capilla de San Luis de los Caballeros en el Real Convento de San Francisco de Jaén. Lectura simbólica e iconográfica”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.): *Congreso Internacional El Franciscanismo: identidad y poder*. 2015.

QUILES GARCÍA, Fernando: “Artes plásticas en los Siglos de Oro”, en MORAL JIMENO, María F. (coord.): *Baeza. Arte y patrimonio*. Jaén, Diputación Provincial / Excelentísimo Ayuntamiento de Baeza, 2010.

RAMÍREZ, Diego: *Vida del piisimo y sapientissimo P. Roberto Belarmino. Religioso de la Compañía de Iesvs: cardenal de la Santa Iglesia de Roma, y arzobispo de Capua*. Madrid, Francisco de Ocampo, 1632.

RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, Luis María: *Colección de los autos generales y particulares de Fé, celebrados por el tribunal de la inquisición de Córdoba: anotados i dados a luz por el Licenciado Gaspar Matute i Luquin*. Córdoba, Imprenta de Santaló, Canalejas y Compañía, 1836.

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Serbal, 1996.

RECIO VERGANZONES, Alejandro: “El santuario de la Virgen de la Cabeza fue convento eremitorio de la orden franciscana en 1496”, en *Diario Jaén* (9-III-1960).

- “Fundación del convento de San Francisco de Martos; sus cronistas y su historia durante los primeros 50 años (1573-1623), en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano sobre el franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 1997.
- “Historia e iconografía de tres franciscanos andaluces, apóstoles en España y evangelizadores en tierras de misión: Diego de Alcalá, Francisco Solano y Juan de Prado”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del V Curso de Verano sobre San Francisco en la cultura y en la historia del arte español (Priego de Córdoba, 1 a 8 de agosto de 1999)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 2000.

RECUERDA BURGOS, Antonio: *Fundación de conventos en la villa de Porcuna durante la Edad Moderna*. Porcuna, Antonio Recuerda Burgos, 2014.

RIPA, Cesare: *Iconología (tomos I y II)*. Madrid, Akal, 1996.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: “Iconografía y Contrarreforma. A propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 1989.

- “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica”, en AAVV: *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: “La Orden Franciscana Seglar de Jaén y la devoción al Vía Crucis”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas concepcionistas y terciarias regulares. Conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004)*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006.

RODRÍGUEZ MOLINA, José: “Úbeda y Baeza. Cimientos medievales de su monumentalidad”.

RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.): *Alcalá la Real. Historia de una ciudad fronteriza y abacial*. Alcalá la Real, Área de Cultura del Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1999.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El santo rey”, en Mínguez, Víctor: *Visiones de la monarquía hispánica*.

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “San Francisco de Asís recibiendo los privilegios de la orden. Estudio documental e iconográfico de una serie poco conocida de Jusepe Ribera, en *Goya*, 328, 2009.

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael: Baeza

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael; CRUZ CABRERA, José Policarpo: “Catálogo de artistas de Baeza o fornáneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)”

Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, José Policarpo Cruz Cabrera

Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, ISSN 0561-3590, Nº. 166, 1997,

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael; CRUZ CABRERA, José Policarpo; CRUZ MARTÍNEZ, Damián: *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Penitencia en la ciudad de Baeza*. Baeza, Asociación Cultural Baezana, 1997.

ROMERO TORRES, José Luis: “La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos”, en PLEGUEZUELO, Alfonso / VALDIVIESO, Enrique: *Teatro de grandezas*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

RUBIAL GARCÍA, Antonio: “Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Ágreda en la propaganda inmaculista franciscana”, en KRIEGER, Peter (ed.): *La imagen sagrada y sacralizada*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

RUBIAL GARCÍA, Antonio / BIEŃKO DE PERALTA, Doris: “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXV (83), México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, Ramón: “Apuntes bibliográficos del licenciado Fernando Alonso Escudero de la Torre” en *La comarca de las Cuatro Villas. Nuevas aportaciones para el conocimiento de nuestro legado histórico*. Torredonjimeno, Antiquaria, 2004.

RUIZ CALVENTE, Miguel: “Arte y arquitectura de los conventos franciscanos en la villa de Martos (Jaén)”, en *Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa*, 2003.

- “Juan de Dios Santaella y Roldán y los contratos de obligación de cuatro retablos para la iglesia del Convento de Santa Clara de Martos (Jaén)”, en *Elucidario. Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 5 (2008).

RUIZ MALDONADO, Margarita, “San Luis de Tolosa a la luz de obras “trecentistas” y del siglo XVIII valenciano”, en *Sémata* (Valencia), 26 (2014).

RUIZ PRIETO, Miguel: *Historia de Úbeda*.

SALCEDO DE AGUIRRE, Gaspar: *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno, y Obispado de laen*. Baeza, Pedro de la Cuesta, 1614.

SALVATIERRA CUENCA, Vicente: *El Alto Guadalquivir en época islámica*. Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

SÁNCHEZ CABALLERO, Juan: *San Francisco de Asís de Linares. De convento secular (1554-1836) a parroquia centenaria (1893-1993)*. Linares, Suministros Bilbaínos SA / Muebles Gámez, 1993.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C: “La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia”, en *Murgetana*, número 54. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1978, págs. 95-98

SÁNCHEZ HERRERO, José: “Beguinios y Tercera Orden Regular de San Francisco en Castilla”, en *Historia. Instituciones. Documentos*. Sevilla, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Sevilla, 19, 1992.

SÁNCHEZ HERERO, José (ed.) / PEREZ GONZÁLEZ, Silvia María (coord.): *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas*. Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2002

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Iconografía franciscana en Andalucía. Los temas y su proyección artística”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano sobre el franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 1997.

- “La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística”, en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IV curso de verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*. Córdoba, Cajasur Obra Social y Cultural, 2000.

- “Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano sobre el franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*. Córdoba, Cajasur / Excelentísima Diputación Provincial / Academia de Cronistas de ciudades de Andalucía, 1997.REVISAR

SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael: “La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿imagen cristológica, Bernardina o franciscana?”.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen: “La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia”

SARASOLA, Modesto: *El siglo XIII en Valladolid. Origen del convento de Santa Clara*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de Historia Medieval, 1960.

SCHILLER, Gertrud: *Iconography of Christian Art. Volume 2. The Passion of Jesus Christ*. Londres, Lund Humphries, 1972.

SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1981.

SERRANO ESTRELLA, Felipe: “Expansión e influencia del franciscanismo en el reino de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. La Orden Tercera Seglar: Historia y Arte. Conferencias del XI Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005)*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006.

“La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén”. [La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén](#)

Felipe Serrano Estrella

[La Inmaculada Concepción en España](#): religiosidad, historia y arte : actas del simposium, 1/4-IX-2005 / coord. por [Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla](#), Vol. 2, 2005,

-

- “El monasterio de San Antonio”, en MORAL JIMENO, MARÍA F. (coord.): *Baeza. Arte y patrimonio*. Baeza, Diputación Provincial de Jaén / Excelentísimo Ayuntamiento de Baeza, 2010.
- “El comercio artístico europeo en la España de la Edad Moderna a través de la Diócesis de Jaén”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed. y coord.): *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.
-

SÁNCHEZ HERERO, José (ed.) / PEREZ GONZÁLEZ, Silvia María (coord.): *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas*. Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2002.

SAN ANTONIO, fray Juan de: *Beatificación equivalente de S. Bernardino de Feltro: plausible extensión de sus cultos, en ocurrencia de la gran solemnidad de la canonización de Santa Margarita de Cortona, y beatificación del gloriosísimo martyr africano San Juan de Prado, a quien se consagra y ofrece el siguiente sermón*. Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1729.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed. y coord.): *Úbeda desconocida. Los tesoros de la clausura. Monasterio de la Limpia Concepción de Úbeda, carmelitas descalzas*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.

SIRGADO GANHO, Maria de Lourdes: “Iconografía de Santo António”, en TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro / CINTRA GOMES, Joana (coord.): *Guia Museu de Lisboa Santo Antonio*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

SOTO Y MARTÍNEZ, Francisco: *Sermón panegírico al Glorioso San Antonio de Padua*. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1739.

STOICHITA, Víctor I: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza, 1996.

STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Del pincel a la gubia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro”.

TARIFA FERNÁNDEZ, Adela: *Breve historia de Úbeda*. Málaga, Sarriá, 1999.

TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro: “Devoção e tradição”, en TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro / CINTRA GOMES, Joana (coord.): *Guia Museu de Lisboa Santo Antonio*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro / CINTRA GOMES, Joana: “Cronologia”, en TEOTÓNIO PEREIRA, Pedro / CINTRA GOMES, Joana (coord.): *Guia Museu de Lisboa Santo Antonio*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

TERESA DE JESÚS, Santa: *Libro de la vida*. Edición de CHICHARRO, Dámaso. Madrid, Cátedra, 2004.

TERRONES ROBLES, Antonio: *Vida, martyrio, translacion y milagros de San Euphrasio obispo y patron de Andujar. Origen, antigüedad y excelencias desta ciudad, privilegios de que goza y varones insignes en Santidad, letras y armas que a tenido*. Granada, Francisco Sánchez, 1657.

TRIVIÑO, María Victoria: “El arte al servicio de la predicación. “La Santa Juana” (1481-1534)”. 2004.

THODE, Henry: *Francesco d’Assisi e le origini dell’arte del Rinascimento in Italia*. Roma, Donzelli, 1993.

TOLEDANO GALERA, Juan: “Notas sobre la implantación de las órdenes mendicantes en el reino de Jaén en la Baja Edad Media”.

TORAL PEÑARANDA, Enrique: *Úbeda (1442-1510)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975.

TORRES, Alonso de: *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regvlar Observancia de N. Serafico Padre San Francisco*. Madrid, Imprenta de Juan Garcia Infançon, 1683.

TORRES NAVARRETE, Ginés: “Úbeda y Alonso de Mena (De cuándo falleció el ilustre escultor)”, en *Ibiut*, año VII, 34, 1988.

TREFFERS, Bert: “Il Francesco Hartford del Caravaggio e la Spiritualità francescana alla fine del XVI sec.”, en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32, 1998.

- “The Arts and Craft of Sainthood. New Orders, New Saints, New Altarpieces”, en BROWN, Beverly Louise (ed.): *The Genius of Rome (1592-1623)*. Londres, Royal Academy of Arts, 2001.

TROYANO VIEDMA, José Manuel (2007): *Cuadros en la Historia. El sentimiento de un pueblo hacia su patrona*. Bedmar, José Manuel Troyano Viedma.

TUBÍO ADAME

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, Ayuntamiento, 1986.

URREA, Jesús: “Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández, en la catedral de Málaga”, en *BSAA Arte*, LXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

VALENCINA, fray Ambrosio de: *Reseña histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía y varones ilustres en ciencia y virtud que han florecido en ella desde su fundación hasta el presente*. Sevilla, Imprenta de la Divina Pastora, 1906.

VALDIVIESO, Enrique: Arte y devoción en la Sevilla barroca. Series pictóricas con intención catequística en Teatro de grandezas. Teatro de grandezas[exposición] Hospital Real de Granada. 15 de noviembre 2007-30 de enero 2008

- **Autores:** Alfonso Pleguezuelo Hernández (coord.), Enrique Valdivieso González (coord.)
- **Editores:** Junta de Andalucía, Consejería de Cultura

VALVERDE TERCEDOR, José María: “Visión de San Antonio de Padua”, en NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (coord.): *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Granada, Diputación de Granada, 2013.

WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Pintura en el virreinato del Perú. Los orígenes, 1532-1575”, en ALCALÁ, Luisa Elena; BROWN, Jonathan: *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014.

Úbeda (1925): , fray Antonio de: “Fraí Diego de Cádiz. Un apóstol, recorriendo la provincia de Jaén. XI. Misión en La Carolina”, en *Don Lope de Sosa. Crónica mensual de la provincia de Jaén*, nº 154, (1925), pág. 310.

VALDIVIA CASTRO, Rafael: “Hermandad de la Santa Vera Cruz de Valdepeñas de Jaén”, en *Alto Guadalquivir. Semana Santa Giennense 1994*.

VALDIVIESO, Enrique: “Arte y devoción en la Sevilla barroca. Series pictóricas con intención catequista”, en *Teatro de Grandezas* (catálogo de la exposición). Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

- *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, El Viso, 2010.

VALLECILLO MARTÍN, Miguel: “La Provincia Franciscana de Granada: apuntes y datos para otro final”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.): *El franciscanismo: identidad y poder*.

Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos / Universidad Internacional de Andalucía, 2016.

VÉLEZ CHAURI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís (1991): *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. San Sebastián: Etor Argitaletxea.

VÉLIZ, Zahira: *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos: catálogo razonado*. Santander, Fundación Emilio Botín, 2011.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa; RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

VILLEGAS, Alonso de: *Flos Sanctorvm y Historia General de la vida y hechos de Iesu Christo*. Barcelona, Sebastián Cormellas, 1615.

VIRIBAY ABAD, Miguel: "Aspectos de la pintura giennense", en Bueno Ortega, Manuel (coord. gral.), *En la Tierra del Santo Rostro* (catálogo de la exposición), Jaén, Servicio de Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.

VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*. Volumen 2. Madrid, Alianza, 1982.

XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado*.

XIMÉNEZ PATÓN: *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*. Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628.

YARZA LUACES, Joaquín: *Fuentes de la Historia del Arte I*. Madrid, Historia 16, 1997.

Ilustración 1: Gaspar Salcedo de Aguirre, <i>Geographia o description nueva del obispado de Jaen</i> , 1587. (Fotografía: Biblioteca Nacional de España).....	15
Ilustración 2: Giotto di Bondonde, <i>San Francisco de Asís ante el papa Honorio III</i> , 1297-1299.	26
Ilustración 3: coro de monjas de Santa Clara.	36
Ilustración 4: Baeza, iglesia del convento de San Francisco.....	53
Ilustración 5: Úbeda, portada de la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara.....	57
Ilustración 6: Jaén, claustro del Real Monasterio de Santa Clara.....	59
Ilustración 7: Vista parcial de Jaén (1862), con el campanario del desaparecido Real Convento de San Francisco en el centro.....	61
Ilustración 8: Baeza, monasterio de San Antonio.....	68
Ilustración 9: Alcaudete, portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara.	71
Ilustración 10: Nuestra Señora de la Peña, titular del desaparecido convento franciscano de Segura de la Sierra, hoy en la iglesia de Santa María del Collado.....	77