



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

San Francisco de Asís en la obra de Francisco de Zurbarán y Joan Miró: vigencia de lo santo y lo bello en el tiempo

Higinia Silvia Bernad Gil

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA OBRA
DE FRANCISCO DE ZURBARÁN Y JOAN MIRÓ:
VIGENCIA DE LO SANTO Y LO BELLO EN EL TIEMPO**

Doctoranda: Higinia Silvia Bernad Gil

Tutor: Domènec Corbella i Llobet

Directors: Dr. Domènec Corbella i Llobet/Dr. Alfons Puigarnau i Torelló



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Programa de doctorat: La realitat assetjada. Posicionaments creatius

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Barcelona MMXVI

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
I. INTRODUCCIÓN.....	7
I.1 Motivación.....	7
I.2 Justificación temática.....	8
I.3 Objetivos.....	12
I.4 Metodología.....	13
I.5 Fuentes documentales y museísticas.....	15
I.6 Justificación argumental en torno a Zurbarán.....	16
I.7 Justificación argumental en torno a Miró.....	19
II. HACIA UNA PSICOLOGÍA DE LA RELIGIÓN.....	22
II.1 Lo bello y lo santo.....	22
III. SAN FRANCISCO DE ASÍS.....	42
III.1 Giovanni di Pietro Bernardone (1181-1226).....	42
III.2 La sensibilidad del siglo XIII: mística de la luz.....	43
III.3 San Francisco: conversión y <i>anima mundi</i>	55
IV. EL CONCEPTO DEL ARTE SEGÚN SCHELLING.....	67
V. EL ARTE DE LA CONTRARREFORMA.....	73
V.1 El pintor como artífice del catolicismo.....	73
V.2 Época endémicamente visionaria.....	79
V.3 La imagen de la oración y del éxtasis: normas pictóricas.....	89
VI. VERIFICACIÓN DEL FRANCISCANISMO EN LA SOCIEDAD DEL SIGLO XVII.....	93
VII. INTERACCIONES ICONOGRÁFICAS DE SAN FRANCISCO DE ASÍS.....	99
VII.1 De Giotto al Barroco.....	99
VIII. EL ESPÍRITU FRANCISCANO FRENTE AL ESPÍRITU DEL BARROCO... 119	
VIII.1. Génesis y evolución del espíritu franciscano.....	119
VIII.2 Panorama general de la espiritualidad en el Barroco.....	134
VIII.3 La Tercera Orden y el Barroco.....	137
VIII.4 El quietismo del Barroco y la respuesta franciscana.....	138
IX. FRANCISCO DE ZURBARÁN.....	142
IX.1 Panorama de la producción mística española del siglo XVII.....	142
IX.2 Criterios metodológicos en la producción pictórica en la época de Zurbarán.....	145
IX.3 Pintor religioso.....	149
IX.4 San Franciscos originales de Zurbarán.....	152
IX.5 Procedencia y destino.....	155
X. ANÁLISIS COMPOSITIVO Y COMPARATIVO DE LOS SAN FRANCISCOS 187	
X.1 Esquemas constructivos.....	187
X.2 Aspectos cromáticos.....	191
X.3 Aspectos lumínicos: el claroscuro.....	193
XI. VIGENCIA DEL FRANCISCANISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE JOAN MIRÓ.....	200
XI.1 Interacciones espirituales y conceptuales entre Zurbarán y Miró.....	200
XI.2 De la oración y el éxtasis al Cántico del Sol.....	202
XII. CONCLUSIONES.....	212
XIII. BIBLIOGRAFÍA.....	216

XIII.1 Bibliografía citada	216
XIII.2 Bibliografía general	221
XIV. ANEXOS	225
EXPOSICIONES DONDE SE MOSTRÓ OBRA DE ZURBARÁN (2000-2016).....	225
ÍNDICE DE PAÍSES DONDE CONSTAN OBRAS DE ZURBARÁN.....	235
XV. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	243

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi gratitud a cada una de las personas e instituciones que me orientaron y que han hecho posible que esta tesis haya llegado a convertirse en una delicada investigación sobre la mística y la estética franciscana a partir de las pinturas de Zurbarán.

En primer lugar, deseo dar las gracias a mis queridos hijos, Carlos y Marina, por su colaboración en temas informáticos y por animarme a continuar en horas inciertas; y, en segundo lugar, a mi profesor y tutor, el doctor Domènec Corbella, por su dedicación y guía durante todo el desarrollo de la investigación, y al doctor Puigarnau, por ayudarme a tener una visión más moderna y psicológica del valor del santo.

También quiero nombrar a mi amigo Miguel Vera, que en paz descansa, por haberme ayudado, por creer en mí y alentarme en los primeros años de estudios de doctorado. No quisiera olvidarme tampoco del profesor Miquel Morey, docente de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, por haberme abierto las puertas al pensamiento filosófico como herramienta básica del arte y por ayudarme a elegir a Zurbarán como objeto de mi tesis.

Asimismo, deseo agradecer la confianza y paciencia de Jaume Aymar quien, a pesar de las primeras dificultades que tuvimos en el inicio de esta tesis, siempre ha estado dispuesto a ayudarme en cuestiones relacionadas con san Francisco de Asís, proporcionándome bibliografía y datos sobre este santo.

Quiero darle también las gracias a fray Valentí Serra, por su colaboración en lo relativo a temas franciscanos, pues me orientó en la consulta de algunos textos y documentos encontrados en el Seminario Conciliar de Barcelona. Una mención especial al MNAC por su ayuda en la concreción de las pinturas: sin su atención en cuestiones de archivo no hubiera sido posible terminar esta tesis.

Por último, debo expresar mi agradecimiento a mis compañeras Isidora Rivas y Mireia Moreno, por ayudarme a pulir algunas expresiones del castellano y a indagar en la National Gallery de Londres, respectivamente.

I. INTRODUCCIÓN

I.1 Motivación

San Francisco vivió en plenitud la experiencia de la trascendencia, en virtud de la cual el hombre que se sitúa en lo mínimo consigue entrar en su propia alma y en la del mundo. Este poder es lo que invita a entrar a investigar la estética franciscana que se basa en la humildad y sencillez, más poderosa cuanto más modesta es.



Fig. 1: Zurbarán (1639). *San Francisco en oración*, The National Gallery, Londres.

El descubrir este cuadro con la imagen de san Francisco de Asís pintado por Zurbarán, un mundo de pensamientos de interconexiones pictóricas, filosóficas y religiosas se ponen en marcha, ya que no solo se trata de una pintura del Barroco sino que tras ella se esconde una lección de sencillez y humildad franciscana conmovedoras, un mensaje de aspiración humana justificado y bien argumentado a través de Lukács.

La aspiración humana a una conducta ética en la cual el precepto exprese precisamente el núcleo más íntimo de la personalidad y domine desde él toda la periferia de afectos y emociones, de deseos y de ideas, y no de un modo dualista y tiránico, sino orgánicamente, como revelación de la personalidad total, nace pues de la esencia de la misma ética. Cuando esa aspiración lucha por una expresión conceptual adecuada especialmente en épocas en las cuales los ideales éticos aparezcan problemáticos en sí mismos

o, al menos, socialmente vistos, es muy natural y a menudo, casi inevitable, que toda esa tensión se exprese también mediante categorías estéticas. Pues el reflejo estético de la realidad da siempre forma a una unidad sensible, significativa y manifiesta de lo interno y lo externo, del contenido y la forma, del carácter y el destino (Lukács, 1966, p. 31).

Enfatizando a Lukács vemos esa solidaridad orgánica que rige y domina afectos, ideas, deseos y emociones, que está unida a unos ideales éticos —incluso inadecuados al momento social o político del momento— y que crea en el hombre una tensión debido a la cual aparece una sensibilidad diferente, casi estética, llamada, por qué no, ideal, pero que se manifiesta de una forma unitaria en todo su ser. Es ahí donde surge la fuerza del hombre social, en esa unidad entre lo interno y lo externo, la cual se manifiesta a través del trabajo y del compromiso humano formando una solidaridad orgánica que la orden franciscana supo generar (*ibíd.*, 31).

Existe un matiz en esta solidaridad algo más amplio de lo que Lukács nos puede ayudar a justificar: la libertad de espíritu, del predominio del amor y de la espontaneidad en la marcha hacia Dios, que se manifestará ampliamente en la mística franciscana, una mística que será una clara exposición de experiencias interiores, teológicas y una forma de vida austera extrema en ocasiones, pero nunca huraña ni egoísta, bien al contrario como ya veremos en sus preceptos.

Estos preceptos franciscanos, como movimiento estético, ético y social, solo se pueden explicar a través de la actividad franciscana y con el soporte teórico de los preilustrados Espinoza, Leibniz, Locke y Shaftesbury que le dieron a lo humano definitivamente la seriedad de lo divino, en concreto Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, político y filósofo que nace en 1671 y muere el 4 de febrero de 1712, dos de cuyas obras son *Investigación sobre la virtud y el mérito* (1695) y *Carta sobre el entusiasmo* (1703).

A través de los textos de Shaftesbury encontramos ese espíritu franciscano se podía defender no solo como un comportamiento religioso y espiritual, sino que también podría elevarse a la categoría de estética. Ese es el camino que nos motiva a indagar en lo franciscano, partiendo, claro está, de este san Francisco de Asís pintado por Zurbarán.

Al mismo tiempo fue una motivación para indagar en la belleza, aspecto que se desarrolla ampliamente en el capítulo I, y que se manifiesta gracias a Plotino y sus *Enéadas*. Ese sentido de lo bello y el encuentro entre lo ético y lo estético de esta obra de arte —y de las demás que pintó Zurbarán en torno a san Francisco de Asís— se convirtió en motor de esta investigación, además de la perspectiva de la eternidad y cómo se entrega a ella. Todo esto lleva a entrar en la mirada del artista y de su pintura a través de un recorrido a veces anacrónico y otras, totalmente real en el tiempo, dado que estas pinturas consiguen crear ese instante de placer de la contemplación y, paralelamente, de descubrimiento de la estética y la mística franciscana.

I.2 Justificación temática

El contexto por el que se mueve la tesis es el movimiento franciscano, tanto en lo que se refiere al icono del santo como a la mística de dicho movimiento. Nos remontamos desde sus orígenes en el siglo XIII, concretamente a su estética de la Luz, y hasta el momento en que se pintaron los cuadros, es decir en plena Contrarreforma,

época en la que veremos cómo fueron los miembros de esta orden religiosa los que solicitaron a Zurbarán la creación de los cuadros.

Los capítulos III, V y VI abordan la problemática franciscana dentro del contexto pictórico. Su mística y, por tanto, su estética se analizan a través de la pintura de Zurbarán: esa es el tema principal de esta investigación. Asimismo, dado que es un movimiento religioso vigente en nuestros días también se trata el tema en relación con la actualidad social.

Hablar de franciscanos es generalizar demasiado, pues hoy en día aún persisten diferentes grupos en la orden, que aparecen explicados a lo largo de esta tesis: cómo se inició el primer grupo con san Francisco y cómo se encontraba la orden el siglo XVII. Al tratarse de una orden vigente, creemos conveniente explicar con una cierta extensión tanto su situación social como cultural: entre ellos están los frailes franciscanos menores, los frailes franciscanos menores conventuales, los frailes menores capuchinos, las hermanas clarisas y la orden seglar.

Los frailes franciscanos menores son la rama más numerosa de la Primera Orden de San Francisco y la segunda más importante de la Iglesia católica; en 2008 contaban con 6 cardenales. Hoy, los hermanos menores se hallan repartidos por todo el mundo y son la principal fuerza misionera de esta Iglesia. El 31 de diciembre de 1991 eran 16.208 profesos solemnes (6 cardenales, 9 arzobispos, 92 obispos, 12.492 sacerdotes, 69 diáconos permanentes, 684 clérigos y 2.856 hermanos legos); los profesos simples eran 2.153 (1.475 estudiantes de teología y 678 hermanos legos) y los novicios, 577. En total, sumaban 18.938 religiosos.¹

Los hermanos menores tienen a su cargo importantes santuarios del franciscanismo primitivo, como San Damián, Las Cárcelas y la Porciúncula en Asís, la Verna, Araceli en Roma y los santuarios del valle de Rieti. También tienen bajo su custodia los Santos Lugares de Tierra Santa. El Ateneo Antoniano de Roma, con sus facultades de teología, filosofía y derecho desarrolla una amplia actividad científica y cultural. El Colegio S. Buenaventura de Quaracchi (ahora Grottaferrata) es célebre por sus ediciones monumentales de autores y documentación franciscana. Dignos de mención son también la Comisión Escotista y el Instituto Bíblico de Jerusalén, los centros Angelicum de Milán y Antoniano de Bolonia. Pero no todo es cultura. Los menores también desarrollan una intensa labor misionera y pastoral en multitud de parroquias, iglesias y santuarios de todo el mundo.

Los frailes franciscanos menores conventuales alcanzaron en el siglo XVIII su cuota más alta en seguidores. Se explica a lo largo del capítulo III.

La orden conventual está actualmente comprometida con la Iglesia en las más variadas tareas de apostolado, que son expresión de su propia razón de ser. Centenares de iglesias y 19 basílicas –las más antiguas de la ordená son el campo de acción de una intensa actividad litúrgica y pastoral. La curia general OFM Conv. y los organismos directivos tienen su sede en la basílica romana de los Santos Doce Apóstoles, confiada a la orden por Pío II en 1463, después de que la sede anterior, Santa María de Araceli, fuese entregada por Eugenio IV a los observantes (1445). El corazón de la orden es, sin embargo, la basílica de San Francisco en Asís, con el anejo Sacro Convento, declarado

¹ <http://www.franciscanos.org>

«cabeza y madre» de la orden por el fundador de la Iglesia, Gregorio IX, en 1230, en vísperas de la traslación del cuerpo de san Francisco a la misma.²

Los conventuales tienen también a su cargo la basílica de San Antonio en Padua, meta de peregrinos de todo el mundo y centro de intensa actividad litúrgica, pastoral, cultural, editorial y caritativa; la basílica de la Santa Cruz de Florencia, verdadera joya del arte italiano; Santa María Gloriosa «dei Frari» de Venecia, y las iglesias de San Lorenzo de Nápoles y de San Francisco de Bolonia y de Rávena (con la tumba de Dante Alighieri). Ejercen, además, como penitenciarios pontificios en la basílica de San Pedro del Vaticano y regentan la Pontificia Facultad de Teología de San Buenaventura en el Colegio «Seraphicum» de Roma, con su filial de Padua, el Instituto de Teología San Antonio Doctor o Colegio San Máximo. A ello hay que añadir el Instituto Teológico de Asís, agregado a la Facultad de Sagrada Teología de la Pontificia Universidad Lateranense. En las últimas décadas la orden conventual ha redescubierto su vocación misionera, abriendo nuevas provincias y custodias en todo el mundo.

El hábito conventual es el tradicional: túnica y capucho gris con la cuerda. Aunque en la época napoleónica se cambió al negro, hoy se viste de gris en varios países de Europa y en el resto del mundo.³

La orden de los franciscanos menores capuchinos hoy en día desarrolla también una intensa labor científica y cultural a través del Colegio Internacional San Lorenzo de Brindisi, que es como su ciudadela de los estudios superiores y universitarios. En su nueva sede se encuentra también ahora el Instituto Histórico de la Orden, que edita los «Monumenta Historica», la Bibliotheca Seeraphica-Capucina, la Colectanea Bibliographica Franciscana y otras obras de excelente calidad científica. En el mismo complejo se ha instalado también la rica biblioteca central de la orden y un museo franciscano único en su género, con más de veinte mil piezas (pinturas, esculturas, cerámicas, monedas, medallas, sellos, grabados, etc.) que dan testimonio de la multiseccular historia franciscana en todos sus aspectos.

Los capuchinos presiden también el Instituto de Espiritualidad promovido por ellos en el Ateneo Antoniano, son penitenciarios pontificios en la Santa Casa de Loreto y en la basílica de San Lorenzo extramuros de Roma y dirigen el Pontificio Colegio Etopico en el Vaticano. Su curia general tiene la sede en Roma.⁴

Hay que mencionar también el grupo de las clarisas y la orden franciscana seglar, esta última muy importante y comentada igualmente a lo largo de esta investigación.

San Francisco fundó la Orden de los Penitentes o terciarios, lo dicen todas las fuentes primitivas, empezando por fray Tomás de Celano, quien, al describir poéticamente en su *Vida primera* (1228-1229) los primeros frutos de la predicación itinerante del santo y de sus compañeros, añadía que «por todas partes resonaban himnos de gratitud y de alabanza, tanto que muchos, dejando los cuidados de las cosas del mundo, encontraron, en la vida y en la enseñanza del beatísimo padre Francisco, conocimiento de sí mismos y aliento para amar y venerar al Creador. Mucha gente del

² www.paterfrancesco.org

³ www.pazybien.org/04-pastoral/index.php

⁴ www.capuchinos.org/es

pueblo, nobles y plebeyos, clérigos y legos, tocados de divina inspiración, se llegaron a san Francisco, deseosos de militar siempre bajo su dirección y magisterio. Cual río caudaloso de gracia celestial, empapaba el santo de Dios a todos ellos con el agua de sus carismas y adornaba con flores de virtudes el jardín de sus corazones. ¡Magnífico operario aquel! Con solo que se proclame su forma de vida, su Regla y doctrina, contribuye a que la Iglesia de Cristo se renueve en los creyentes de uno y otro sexo, y triunfe la triple milicia de los que se han de salvar» (Celano, 1945, p. 46). Y concluye: «A todos daba una norma de vida y señalaba con acierto el camino de salvación, según el estado de cada uno» (*ibíd.*, 47).

Esta tercera orden franciscana, u Orden Franciscana Seglar, como hoy se denomina, ha proporcionado a la Iglesia un gran número de santos y beatos. Entre los literatos, artistas y científicos legos que pertenecieron a ella conviene destacar a Giotto, Dante, Palestrina, Perosi, Galileo, Galvani, Volta, Cristóbal Colón o Lope de Vega, personajes que, haciendo honor a san Francisco, hacen realidad su gran intuición de hacer asequible a todos su estilo de vida religiosa.⁵

El voto de pobreza es el más importante de los que rigen la orden franciscana, es la base de toda su estructura en la actualidad; dentro de nuestra sociedad, ávida de materialismo y posesiones, todavía existe un mensaje que podemos reconocer a través de las palabras de su máximo exponente, fray Giacomo Bini (1938-2014):

El voto de pobreza nos libra de la avidez de acumular, de la sed insaciable de poseer cuanto más se pueda, lo mejor posible y cuanto antes, pues hemos encontrado nuestra «riqueza a saciedad» (AID 4). Nos libera de cualquier forma de posesión, por lo que no absolutizamos la casa donde vivimos ni el trabajo que hacemos ni las compensaciones, materiales o psicológicas, que «merecemos». «Quien no renuncia a todo lo que tiene...». El Señor no pide el desprendimiento de algunas cosas, sino el desprendimiento de todo, para ser Él «el todo» del hombre. «Los hermanos no se apropien nada para sí, ni casa, ni lugar, ni cosa alguna» (Rb 6,1). No se trata de una ascesis egocéntrica, sino de un camino de justicia, de solidaridad, de amor a los otros y con los otros: un camino de libertad personal y comunitaria que hará más creíble nuestro anuncio misionero.

El Maestro y Señor de la mies y de la viña nos envía a evangelizar como peregrinos, sin que nos apropiemos de «nuestro» trabajo ni de «nuestra» gente ni de «nuestros resultados». Debemos sin duda trabajar con generosidad y seriedad, haciendo fructificar las cualidades y los dones que nos ha dado el Señor; pero el triunfo no es el único criterio que hay que tener en cuenta: debemos mirarnos siempre a la luz del proyecto evangélico y comunitario de vida, para que sea *testimonio* y *signo de que pertenecemos al Señor* y no a «nuestro» trabajo, de manera que, como Abraham, como los apóstoles y como Francisco, estemos dispuestos a «dejar nuestra tierra» y a ponernos en marcha hacia horizontes desconocidos. No raras veces turba nuestras relaciones fraternas la falta de libertad ante el dinero y las cosas. En ocasiones no logramos distinguir entre lo necesario, lo útil y lo superfluo. Nos dejamos llevar fácilmente por la lógica consumista del mundo, pecando contra la justicia y la solidaridad con quienes carecen de lo necesario, olvidando «restituir» todo a Dios, como quiere Francisco (Rnb 17,17), y descuidando la dependencia de los otros en el uso del dinero.

Hay Provincias en las que los Hermanos y las Fraternidades son altos de confianza, de sentido de pertenencia. Ha sido hermoso ver cómo llegaban a la Curia general ofertas modestas enviadas por las clarisas de África para ayudar a paliar las consecuencias que el terremoto causó a las Hermanas de Asís. Si pasa por Roma, la ayuda será ciertamente menos rápida o verificable, pero será sin duda más evangélica y creará menos dependencias. Sabemos bien que nuestras ofertas pueden resultar ambiguas para quien las ofrece o para quien las recibe.

A algunos Hermanos, les resulta difícil poner en común la recompensa recibida por su trabajo o las ofertas que han recibido por cualquier otra razón, convirtiéndose así en administradores directos de

⁵ www.fratefrancesco.org/ord/66 ofs.htm

sus bienes, este actuar no concuerda con nuestra Regla y puede destruir la vida fraterna. ¡Cuántos abusos con el dinero, cuántos Hermanos sacrificados por estructuras poco evangélicas y sin vida! ¡Que Dios nos perdone!

La libertad en la pobreza nos hace fácilmente hombres de comunión, de solidaridad, de coparticipación, y nos ayuda a ser creadores de relaciones nuevas, gozosas y proféticas entre los hombres de nuestro tiempo.⁶

Respecto al compromiso del papado y el liderazgo de un papa que se hace llamar Francisco, tenemos algunas palabras registradas en documentos en línea y dice al respecto:

Santo Padre señaló que «Francisco es el hombre de la paz. Y así, el nombre ha entrado en mi corazón: Francisco de Asís».

«Para mí es el hombre de la pobreza, el hombre de la paz, el hombre que ama y custodia la creación; en este momento, también nosotros mantenemos con la creación una relación no tan buena, ¿no? Es el hombre que nos da este espíritu de paz, el hombre pobre... ¡Ah, cómo quisiera una Iglesia pobre y para los pobres!»⁷

El papa Francisco, probablemente por sus antecedentes como jesuita, quiere una Iglesia austera y enfocada en la sencillez. La pobreza es un tema constante en él. Aunque ha pasado su vida comprometido con el voto de pobreza, no todo eclesiástico sigue con ese ejemplo, ya que la situación y el engranaje social bloquean esta concepción.

Hemos considerado oportuno presentar dentro de la temática de esta tesis la situación y visión de la realidad franciscana en nuestros días, pues sirve para comprobar que la orden continúa en activo y que de una forma u otra se sigue defendiendo el voto de pobreza bajo una perspectiva de la sencillez y el compromiso humano.

I.3 Objetivos

Así, en este proceso de investigación, podríamos enunciar las siguientes hipótesis: ¿pueden ser demostrables los postulados de la idea de belleza y la idea del sentido del arte en las pinturas de Zurbarán? ¿Es viable una estética franciscana partiendo de su propia ética y de su mística? ¿Podemos captar todo el espíritu de la Contrarreforma y la mística del siglo XVII a través de los cuadros de San Francisco de Zurbarán?

El tema se ubica en dos vías de conocimiento, que siempre han ido unidas en el quehacer artístico y en la experiencia pictórica, como son la filosofía y la religión, ya que el arte no se puede desvincular de estas dos categorías de conocimiento por lo que consideramos importante esta interrelación entre lo creativo, lo estético y lo religioso.

Los objetivos que nos hemos propuesto conseguir en esta investigación son:

⁶ <http://www.franciscanos.org/temas/perspectivas.html>

⁷ <http://www.aciprensa.com/noticias/papa-francisco-explica-por-que-eligio-este-nombre-77323>

Demostrar que la idea de belleza es un planteamiento espiritual en cualquier quehacer artístico y que cuanto más profundicemos en la cuestión, más fortaleceremos nuestra visión del Arte.

Demostrar también cómo en esa humildad franciscana existe una estética y cómo puede representar una llamada de singular importancia para nuestra situación social actual.

Evidenciar cómo el franciscanismo es un canto a la belleza del mundo y a la fraternidad entre los hombres; justificar cómo la orden franciscana tuvo una gran importancia en el siglo XVII en cuestiones pictóricas y culturales.

Comprobar cómo los postulados de la Contrarreforma se adaptan correctamente a la obra de Zurbarán y establecer el grado de relación entre los cuadros pintados por este y otros pintores del Barroco y, sobre todo, destacar con énfasis la pintura de Zurbarán bajo una visión plástica y creativa.

Otro objetivo, no menos ambicioso, es el justificar la retórica de la pintura en el amplio sentido y complejo de la palabra, es decir, como un criterio ético y profundo y no como un argumento reductible a la simple imagen.

Y, por último, demostrar la vigencia del franciscanismo en el arte contemporáneo a través de la obra de Joan Miró, quien, a partir del *Cántico del Hermano Sol* de san Francisco de Asís, desarrolló toda una obra gráfica, mostrando una devoción casi religiosa por todos los detalles del mundo natural que aparecen en el *Cántico*.

El otro objetivo importante de la tesis es demostrar la vigencia del franciscanismo en el arte contemporáneo a través de la obra de Joan Miró. Este, a partir del *Cántico del Hermano Sol* de san Francisco de Asís, desarrolló toda una obra gráfica en la que rezuma una devoción casi religiosa por todos los detalles del mundo natural que aparecen en el poema del santo. Las miradas de San Francisco de Asís y de Joan Miró coinciden en un panteísmo telúrico, es decir, ambos tienen una misma creencia o concepción del mundo —que es al mismo tiempo una doctrina filosófica— donde el universo, la naturaleza y Dios son equivalentes: la ley natural, la existencia misma y el universo son representados por medio de un concepto teológico de amor divino.

I.4 Metodología

Esta tesis seguirá un método inductivo, consistente en ir de la particularidad de los lienzos, esto es, de la observación del carácter visual y plástico de los cuadros, para llegar a una conclusión de cómo esa propiedad de las imágenes pertenecen también a unos registros y a unos pensamientos, a unas demostraciones y a unas categorías que son parte del ideario histórico y cultural.

A este respecto, la vía de estudio descansará sobre cinco capítulos que tendrán como denominador común una visión espiritual del arte relacionada con los lienzos de Zurbarán y san Francisco de Asís.

La primera parte trata de la idea de lo verdadero como esencia de la belleza pura, abordándola desde una perspectiva psicológica; hacer visible lo invisible a través de la propia experiencia personal del hombre religioso que, en nuestro caso, es el santo.

Este capítulo de la tesis presenta un análisis profundo de la idea de lo bello como esencia de la propia santidad, por lo que es oportuno acometer el tema con profundidad; con este fin realizaremos un recorrido por los principales pensadores que nos ayudará a entender el arte como una unidad espiritual e intelectual: para ello nos basaremos en Platón, Plotino, Ficino, Alberti, Von Balthasar, etc., bajo la supervisión crítica de W. James.

También en este capítulo se concretizará un análisis de la imagen del santo como icono: su valor social y su proyección afectiva inmediata. Se demostrará, asimismo, cómo su imagen abarca la grandeza humana, incluso más que el sabio, el genio o el héroe.

Esta parte de la tesis nos hará entrar en la Edad Media con su encanto irresistible: un mundo donde la sensibilidad imperante es un respeto espectacular hacia la belleza de lo divino, exactamente, como un itinerario de la mente hacia Dios y que titularemos como «Lo franciscano» donde veremos las manifestaciones místicas y sensibles de la época, aspectos que nos ayudarán a entender la época en la que nació el movimiento franciscano y demostrar cómo su ética humana quedará justificada como una estética gracias a las aportaciones de los preilustrados y, concretamente, del filósofo Shafterbury.

En este encuentro, y habiendo traspasado la parte de lo invisible hecho visible, el análisis de la psicología de la religión, el sentido social del santo y el de la estética del franciscanismo, llegaremos al espíritu de la Contrarreforma de la mano de los lienzos de Zurbarán con todos sus san Franciscos. A través de estos lienzos se intentará hacer converger filosofía, teología y arte.

Es un período de la pintura donde el simbolismo difícil y complicado de los manieristas se transforma en una alegoría sencilla y firme, de la que toman su origen la evolución devota de sus figuras y las fórmulas fijadas —la cruz, el resplandor de la gloria, los lirios, la calavera, la mirada dirigida al cielo, el éxtasis del amor y el sufrimiento. (Hauser, 1983, p. 103)

En el cuarto capítulo de tesis se hablará del pintor como artífice del catolicismo, de la obra, de la estética de la época, de las visiones y, finalmente, de la estructura pictórica de los lienzos, el estudio plástico de los cuadros, la luz, el color, el sentido profundo de estas pinturas y, sobre todo, su ubicación y su catalogación —tristemente algunos de ellos no están en nuestro país—. Será también un estudio de las normas pictóricas de la Contrarreforma.

En el capítulo quinto se concretarán los san Franciscos en meditación y en oración.

De hecho existe entre la obra de arte y el que la contempla una simultaneidad absoluta que, pese a todo aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que solo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente había figurado. (Gadamer, 1996, p. 13)

Es realmente esa simultaneidad entre la obra y el que la contempla el gran valor de lo visible, es el querer transponer a ese instante la contemplación de la obra, es como si fuera una tesis para ese momento en el que podamos ser capaces de encontrar: ese carácter de la pura y absoluta Presencia y es imposible si no implica una visión teológica de las cosas. (Rubert, 1973, p. 3)

Es ese instante lo que se debe considerar en las obras de arte y no juzgarlas por lo que el artista quiso decir, aun cuando la obra que se muestra fuese una consciente materialización de una idea previa —que se analizará profundamente—. La obra de arte, si de veras lo es, expresa probablemente más, menos o algo distinto a lo que expresaría la deliberada pretensión de su autor, aunque nuestra obra sea de una evidencia clara. Enfatizaré este valor con un comentario de Rubert al respecto:

... el arte habla con su presencia y no por los signos que acarrea; que es signo y no vehículo de signos. Y atender a la obra de arte como portadora de un «mensaje» es entenderla como medio, soporte o excipiente de un significado que va con ella, pero que no es ella (*ibíd.*, 6).

Con estos valores teóricos de la representación, se habrá abierto el camino hacia una visión más clara de lo que será el análisis de la estética que nos ocupa, pues sabemos que san Francisco es uno de los santos más representados pictóricamente, desde las tablillas góticas, pasando por Giotto, hasta casi llegar a nuestros días. Su sensibilidad especial por la naturaleza, su amor por las plantas y animales, tuvo una gran influencia en la pintura, pues los artistas franciscanos fueron los iniciadores de la inclusión del paisaje en ella.

No solo veremos su concepto cósmico de la naturaleza, sino esa propuesta de vida de perfección, un valor estético y filosófico perdurable y recuperado en el héroe romántico.

Así es como el arte sagrado se diferencia del profano, tal como se reafirma en la siguiente cita:

La iconografía del arte sagrado católico se fija y esquematiza: la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, la Cruz a cuestas, el encuentro con la Samaritana, el *Noli me tangere* y otras escenas bíblicas adquieren la forma que todavía hoy es, en conjunto, la establecida para la imagen devota. El arte eclesiástico adquiere carácter oficial y pierde sus rasgos espontáneos y subjetivos y está determinado cada vez más para el culto... (Hauser, 1983, p. 104)

Por último, la indagación mantendrá una tensión comparativa de los san Franciscos pintados por Zurbarán: esquemas constructivos, aspectos cromáticos y los valores pictóricos del claroscuro.

I.5 Fuentes documentales y museísticas

El desarrollo de esta tesis ha tenido diferentes focos de documentación y no todos han dado los resultados esperados. Como se indicó en el apartado de la motivación, el primer lienzo que dio pie a todo este proceso fue el *San Francisco en meditación* y su homólogo *San Francisco en éxtasis*. Al comprobar que estas telas se encuentran en la National Gallery, enviamos un correo solicitando información al que se nos respondió a través de unos correos electrónicos y una serie de documentos.

En lo referente a fuentes museísticas tuvimos una excelente comunicación con el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde se encuentra *La Inmaculada* de Murillo, que nos proporcionó una buena información vía correo electrónico, lo que queda registrado en el capítulo de la bibliografía.

Un centro de documentación importante ha sido el Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, donde se encuentra *El milagro de la Porciúncula* de Zurbarán, también registrado en el apartado de la bibliografía.

También cabe destacar las bibliotecas Episcopal de Catalunya, Biblioteca Franciscana de Catalunya, Biblioteca de Filosofía de la UB, Biblioteca de Bellas Artes de la UB y Biblioteca del MNAC, y también toda la bibliografía general y citada de esta tesis.

En el archivo del Museo Nacional de Catalunya se pudo localizar el facsímil del testamento de Francisco de Zurbarán descubierto por la investigadora María Luisa Caturla.

I.6 Justificación argumental en torno a Zurbarán

*Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura,
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura*
(Juan de la Cruz, 1979, 75)

El texto que presentamos es una meditación sobre la iconografía de san Francisco de Asís en la obra del gran pintor español Francisco de Zurbarán. Aunque tarde, en comparación con otros grandes maestros de la pintura, diversos y excelentes trabajos se han ido publicando a lo largo de los años. Tal vez lo más interesante de ellos ha sido —y sigue siendo— el descubrimiento de una serie de documentos de archivo que, históricamente, han permitido registrar su azarosa vida y la espiritualidad de su pintura. Autores menos documentados han trabajado, frecuentemente, con un acertado método comparativo, los aspectos del trabajo de Zurbarán más estilísticos, estéticos o formales —compositivos—. En este mismo contexto, desde los escritos de san Buenaventura dedicados a la vida del fundador de los franciscanos hasta hoy, la cuestión de san Francisco de Asís y sus hijos ha sido tratada desde el punto de vista histórico, hagiográfico, teológico y hasta esotérico. Deseamos, por nuestra parte, que todas estas líneas de trabajo sigan su curso, pero debemos decir aquí que es distinto al nuestro.

Hemos meditado muchas veces sobre el testamento de Francisco de Zurbarán que en 1964 publicara la incansable historiadora María Luisa Caturla.⁸ Cuando lo escribió, el pintor había perdido esposas e hijos con una dolorosa frecuencia, poco experimentada hoy día. En este período final, somos conscientes de que sus calamidades personales debieron exacerbarse con la muerte de su leal y todopoderoso amigo Diego de Velázquez (1660), la decadencia de Felipe IV (1660-1665) y la tendencia del arte español en el último tercio del siglo XVII al dramatismo en la imagería religiosa, que iba poco con el modo reservado, aunque poderoso, de su expresión artística. Su historia demuestra que ninguna de estas circunstancias, sin embargo, interfirieron en sus capacidades creativas. En este último período, cuando la contribución de su taller, que una vez fuera tan significativa, se había hecho casi

⁸ Caturla, María Luisa. *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*. Dirección General de Bellas Artes, 1964.

irrelevante, el mismo Zurbarán llenaba sus telas con visiones poéticas, con el auxilio de la impecable maestría adquirida durante muchos años de labor incansable.

Las palabras que el historiador francés Paul Guinard utilizó en 1960 para referirse a lo últimos momentos de la vida de Zurbarán son también objeto de nuestra meditación en el momento de escribir esta introducción a nuestro texto:

Una recta final, en la que el pintor viril de ascética y mística, ahora un anciano exhausto, desplazado y hastiado entonaba su último canto antes de avanzar en las misteriosas sombras de la noche.⁹

Por todo esto, su testamento y las palabras de Guinard hacen pensar en que Zurbarán, a su muerte, se embarcaba en una nueva exploración estética,¹⁰ y que sirve para justificar el punto de vista que adoptamos para acercarnos a su obra. Lo que vamos a proponer en este estudio es algo que sentimos profundamente: la pintura es vida. Por ello vamos a pensar en la iconografía de san Francisco como una experiencia vital y a intentar ponernos en la piel de Francisco de Zurbarán y tratar de explicar su franciscanismo desde una hermenéutica vital, o experiencial, echando mano de autores que nos dicen mucho de su obra aquí y ahora.

Por eso, el contexto por el que se mueve la tesis está dentro del movimiento franciscano, tanto en el icono del santo como en la mística de la orden. Para ello nos remontaremos a sus orígenes en el siglo XII, concretamente a su estética de la luz, y llegaremos hasta el momento que se pintaron los cuadros, es decir, en plena Contrarreforma, época en la que veremos que fueron los franciscanos quienes solicitaron a Zurbarán que los pintara. En nuestro proceso de investigación planteamos algunos interrogantes que de un modo llano formulamos así:

1. ¿Pueden ser enunciables unos postulados de la idea de belleza y la idea del sentido del arte en las pinturas de Zurbarán?
2. ¿Es viable una estética franciscana partiendo de su propia ética y de su mística?
3. ¿Podemos captar todo el espíritu de la Contrarreforma y la mística del siglo XVII a través de los cuadros de san Francisco de Zurbarán? A este respecto, la vía de estudio descansará sobre cinco capítulos que tendrán como denominador común una visión espiritual del arte relacionada con los lienzos de Zurbarán.

En la primera parte nos proponemos investigar la idea de lo verdadero como esencia de la belleza pura, abordándolo desde una perspectiva psicológica que podríamos definir como: hacer visible lo invisible a través de la propia experiencia personal del hombre religioso, que en nuestro caso es el santo. Así habremos llegado hasta la Edad Media, período en el que encontramos un mundo donde la sensibilidad imperante es un respeto espectacular hacia la belleza de lo divino, exactamente, como un itinerario de la mente hacia Dios y que titularemos «Lo franciscano», donde veremos las manifestaciones místicas y sensibles de aquel tiempo, aspectos que nos ayudarán a entender la época en la que nació el movimiento franciscano y a demostrar que su ética

⁹ Guinard, Paul. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (vol. 2). Les Éditions du Temps, 1960, p. 60.

¹⁰ Baticle, Jeannine. *Francisco de Zurbarán: A Chronological Review, Zurbarán*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, septiembre 22-diciembre 13 de 1987 y Galeries Nationales du Grand Palais, París, 14 de enero a 11 de abril de 1988, p. 4.

humana quedará justificada como una estética, gracias a una reflexión autónoma sobre las aportaciones de algunos preilustrados, en concreto, la del filósofo Shaftesbury. En esta segunda parte llegaremos al espíritu de la Contrarreforma, de la mano de los lienzos de Zurbarán con todos sus san Franciscos. Será a través de estos lienzos como se intentará hacer converger filosofía, teología y arte.

Tras la segunda parte, nos apoyaremos en nuestra propia experiencia artística, con una serie de consideraciones filosóficas presentes en la obra de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica alemana. Para él la filosofía no se ocupa de los objetos concretos, de la multiplicidad, sino que se sitúa en una posición más elevada. Los objetos concretos le interesan en cuanto manifestación de la unidad originaria, porque, en su individualidad, no son más que formas vacías sin esencialidad. Así, a la filosofía no le interesan las obras de arte concretas una a una, aisladas, en su fragmentación dispersa (por eso rechaza las estéticas empiristas), sino el todo del arte en cuanto emanación de lo absoluto. A través de la filosofía del arte de Schelling podemos constatar y contemplar que nuestros san Franciscos arrodillados o en meditación forman parte de esta doctrina del arte, pues es la potencia misma de esa filosofía que hemos ido encontrando y plasmando a lo largo de nuestra investigación. Pues bien, sabemos que representa lo eterno, esa comunicación con el universo y con lo divino que en la imagen también plasma Zurbarán.

Zurbarán empezó a pintar con profusión el tema de san Francisco más bien al final de su carrera. Su primer encargo franciscano fue la representación de san Buenaventura, recibido en 1629 mientras trabajaba para los mercedarios, para el Convento Grande de los franciscanos en Sevilla. Sus pinturas de entonces, más de carácter narrativo que contemplativo, fueron trasladadas por orden de José Bonaparte en 1810 y hoy están dispersas por Europa, algunas en el Louvre, entre otros museos.

Sin embargo, el cuadro de *Un ángel que da a san Buenaventura la inspiración para la elección de un nuevo Papa* ya contiene avances de lo que van a ser sus futuras representaciones de san Francisco, la primera de las cuales será de 1632 (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).¹¹ Más tarde, en 1639, cuando la muerte de su segunda esposa, gana en intensidad mística (Londres, National Gallery).¹² El *San Francisco en meditación* de 1658-1660 (Alte Pinakothek, Múnich) ha sido llamado «la pintura más auténticamente franciscana».¹³ Aquí el incubado ascetismo de sus primeras pinturas ha sido reemplazado por una menor austeridad y un mayor refinamiento. Por eso, el cuarto capítulo estará dedicado al pintor como artífice del catolicismo: la obra, la estética de la época, las visiones, la estructura pictórica de los lienzos, el estudio plástico de los cuadros, la luz, el color, el sentido profundo de estas pinturas y, sobre todo, su ubicación y su catalogación. También será un estudio de las normas pictóricas

¹¹ Ramos-Palerno, Melissa Janet. *Radiating Austerity: Disproving Quietism in Francisco de Zurbarán Penitential Images of Saint Francis of Assisi*. ProQuest, 2009, p. 6.

¹² Brown, Jonathan. *Patronage and piety: Religious Imagery in the Art of Francisco de Zurbarán*. *Zurbarán. Exhibition Metropolitan Museum of art*, Nueva York, septiembre de 1987, p.11; cf. Gudiol, José. *Francisco de Zurbarán en Madrid*. *The Burlington Magazine* (1965), pp. 148-151.

¹³ Baticle, Jeannine. *Francisco de Zurbarán: A Chronological Review*, *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, septiembre de 1987.

de la Contrarreforma¹⁴ hasta llegar al capítulo quinto, donde se concretarán los san Franciscos en meditación y en oración.

Esto justifica un tramo final desde el quinto capítulo hasta el octavo, en que ofrecemos una meditación sobre los san Franciscos de Zurbarán en sí mismos considerados. Somos conscientes de que cuando en 1650 el pintor extremeño se instalara en Madrid, el riguroso tenebrismo de la primera mitad del Siglo de Oro español había evolucionado en los años cuarenta hacia una pintura más clara, menos severa, conforme al nuevo gusto de una clientela erudita y cultivada. Este nuevo estilo aparece completamente opuesto al genio estable y poderoso de Francisco de Zurbarán y para él no tenía ningún sentido competir con los maestros decoradores de Madrid.

Como veremos en este último tramo de tesis, animado sin duda por esas nuevas creaciones, pero también por el contacto con las pinturas italianas y flamencas de las colecciones reales que descubriría en la Corte, el pintor extremeño supo expresar entonces su personalidad profunda, adecuando su estilo hacia una manera más suave y refinada, muy diferente al Barroco del entorno madrileño pero que confirma sus dotes de colorista y de creador.

A partir de 1650, contrariamente a lo que se ha afirmado en repetidas ocasiones, el talento de Zurbarán no disminuye, sino que evoluciona. Abandona el tenebrismo pronunciado de sus primeros años, sustituyéndolo por una paleta más suave y un estilo vaporoso más cercano a los modelos boloñeses y al gusto de su nueva clientela.¹⁵

Fallecido en Madrid el 27 de agosto de 1664, Francisco de Zurbarán había redactado la víspera su testamento expresando su deseo de ser enterrado en el convento de los Agustinos Descalzos. No dejaba deudas y el inventario de sus bienes fue establecido por el escribano Roque Antonio de Palacio el 3 de septiembre de 1664 y dado a conocer por María Luisa Caturla.¹⁶ Al pintor, y a los que nos han ayudado en toda esta reflexión, va dedicado nuestro esfuerzo interpretativo sobre la pintura de Zurbarán y su conexión con nuestro propio imaginario artístico.

I.7 Justificación argumental en torno a Miró¹⁷

Joan Miró i Ferrà nació el 20 de abril de 1893 en Barcelona, en el seno de una familia artesana que procedía por línea paterna de Tarragona y por la materna, de Mallorca.

¹⁴ Véase *Le Decret sur l'intercession des saints, l'invocation, la veneration des reliques et l'emploi legitime des images*, publicado por el Concilio de Trento en su última sesión en 1563 y cuyo objetivo, como mostró Pierre Francastel, era mantener el arte cristiano dentro de los límites de la decencia o la ortodoxia, para responder a la acusación de idolatría lanzada por los protestantes (véase Pierre Francastel, «La Contre-Réforme et les arts en Italie a la fin du XVIe siècle», en *La Realite figurative*, París, 1965, pp. 339-389).

¹⁵ Cf. Odile Delenda.

¹⁶ Caturla, ob. cit., pp. 19-23 y Caturla-Delenda, ob. cit., documento n.º 205, pp. 324-325. Para este párrafo, cf. Odile Delenda, «Los desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, n.º 336, octubre-diciembre de 2011, p. 379.

¹⁷ Notas extraídas del tratado que hizo Rafael Santos Torroella, llamado *35 años de Joan Miró*, editado por Parsifal Ediciones en 1994.

En 1907 ingresa en la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona, donde estudia hasta 1910, cuando su padre lo obliga a abandonarla. Algún tiempo después, en 1912 y decidido a dedicarse plenamente a la pintura, reemprende su formación artística y se inscribe en la Escuela de Arte de Francesc Galí, a la que asistirá hasta 1915. Un año más tarde, en 1916, conoce al marchante Josep Dalmau, quien organizó su primera muestra individual en las Galeries Dalmau en 1918. En ella se pone de manifiesto las influencias fauvistas, cubistas y también de los frescos románicos catalanes que caracterizan sus primeras obras.

En 1920 viaja a París, donde forja amistad con Pablo Picasso, conoce a Tristan Tzara y asiste a eventos dadaístas. En 1921 expone en solitario en la Galerie La Licorne. Un año después forma parte del Grupo de la rue Blomet junto a André Masson, Antonin Artaud y otros. Miró parte de la memoria y de lo irracional para crear obras que son transposiciones visuales de la poesía surrealista. Muestras de ello son *El campesino catalán con guitarra* (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), *El Carnaval del Arlequín* (1925, Galería Albright-Knox, Buffalo) o *Interior holandés* (1928, Museo de Arte Moderno, Nueva York), entre otras pinturas.

El éxito de Miró radica en su capacidad para seducir al público con la percepción espontánea de su lenguaje de formas onduladas y su irresistible atractivo cromático. La composición de sus obras se organiza sobre fondos planos de tono neutro y están pintadas en una gama corta de colores vivos, especialmente azul, rojo, amarillo, verde y negro. En ellas se disponen siluetas amorfas alternando con líneas acentuadas, puntos, rizos o plumas. Posteriormente produjo obras más etéreas en las que las formas y figuras orgánicas se reducen a puntos, líneas y explosiones de color.

Aunque identificado con la causa republicana, vuelve a España en 1940 tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial, donde experimenta con otros medios, como grabados y litografías, a los que se dedica especialmente en la década de 1950. También realiza acuarelas, pasteles, collages, pintura sobre cobre, escultura, escenografías teatrales y cartones para tapices. Sin embargo, las creaciones que han tenido mayor trascendencia, junto con su obra pictórica, son sus esculturas cerámicas, entre las que destacan los grandes murales *La pared de la Luna* y *La pared del Sol* (1957-1959) para el edificio de la UNESCO en París, el mural del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid, el del Aeropuerto de Barcelona y la Fundación Miró, que fue inaugurada en 1975.

Recibe prestigiosos galardones internacionales, entre los que destaca el Premio Guggenheim y también importantes reconocimientos, como el título de doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard. Asimismo la Universidad de Barcelona en el año 1993 edita un libro escrito por el doctor Domènec Corbella i Llobet: *Entendre Miró: anàlisi del llenguatge a partir de la Sèrie Barcelona 1934-44*. En 1980 recibió de parte del rey Juan Carlos I la Medalla de Oro de las Bellas Artes de España.

Joan Miró falleció el 25 de diciembre de 1983 en Palma de Mallorca.

«Veréis cómo a través vuestro puede extraerse miel de las piedras y aceite de las rocas más duras.»¹⁸

En agosto de 1917 Miró escribe a su amigo E. C. Ricard:

La vida solitaria en Ciurana, el primitivismo de esta gente admirable, mi intensísimo trabajo, pero sobre todo mi recogimiento espiritual, el vivir en un mundo hijo de mi espíritu y mi alma, alejado como Dante de la realidad..., me han hecho recluirme en mi interior, y cuanto más escéptico me vuelvo con respecto a mi entorno, más me acerco a Dios, a los árboles y a las montañas, y a la amistad. Soy un primitivo, como estas gentes de Ciurana, y un enamorado como Dante. (Maria Josep Balsach, 2007, cita a Miró, 13).

A lo largo de su ensayo sobre Joan Miró, Maria Josep Balsach desarrolla toda una similitud creativa de Miró con el hombre gótico y en algún momento busca en los hermanos de san Francisco ese afán de transformación del mundo, a través de la unión cósmica que se observa en ambos y que en el último capítulo de esta tesis veremos ampliamente demostrado: el hombre gótico vive en el centro del cosmos, unido a él mediante coordinaciones recíprocas, y su cuerpo recibe constantemente ciertas influencias; así, sus humores viven en correspondencia con los elementos de la materia, el curso de los astros orienta el curso de su vida.

No obstante, el hombre gótico no aparece aniquilado por el universo como el hombre románico, ni tampoco es pasivo. El artista, partiendo de la idea de que la creación no está acabada, coopera en la misma gracia de sus obras. Los monjes cistercienses, los canónigos premonstratenses, los humillados de Lombardía, los hermanos de san Francisco... trabajaban con las manos, transformaban el mundo, contribuyendo así a la creación continua del universo (Balsach, 2007, 19).

A la hora de establecer paralelismos de la obra mironiana con los autores medievales, y más concretamente con autores de corte franciscano, el más importante es Ramon Llull.¹⁹ En 1931, se encontró en un cuaderno de notas del pintor una referencia concreta al *Llibre de meravelles*... La influencia de Llull sobre la obra de Miró la hallamos en los ideales de purificación y sublimación del *Ars Magna*, si bien en su búsqueda del origen, en su pasión por la síntesis será para Miró, la primera y más duradera influencia. (Balsach, 2007, 30).

Por las calles soleadas de la villa corre la noticia de que Llull el barbicano se presenta alrededor del mediodía... un hombre vestido con restos de harapos de ermitaño, barbiluengo y de pie desnudos (Balsach, 2007, cita a J. V. Foix, 30).

Como podemos comprobar esta visión nos remite totalmente a la imagen de un franciscano; por tanto, podemos corroborar que si Miró admiró la filosofía de Llull, admiró al mismo tiempo toda la espiritualidad franciscana.

¹⁸ Capítulo «La pintura detallista y el realismo gótico», en *Joan Miró*, ensayo de Maria Josep Balsach, catedrática de la Universidad de Girona. La autora abre el texto con esta cita de Bernardo de Claraval, citado en esta tesis en el capítulo: «La sensibilidad del siglo XIII». Claraval fue un religioso y un místico de la luz que nos abre la percepción hacia un mundo más espiritual, aspecto que claramente comparte Miró.

¹⁹ No debemos olvidar que Ramon Llull perteneció a la Tercera Orden franciscana. como ya se comentó a lo largo de esta tesis. En su *Fèlix* o *Llibre de meravelles* nos muestra una serie de diez cuentos o libros: de Dios, los ángeles, el cielo, los elementos, las plantas, los metales, las bestias, el hombre, el paraíso y el infierno. Es un tratado sobre la capacidad de la observación, bajo una realidad profunda de conciencia, es como un canto de amor a todo el universo.

II. HACIA UNA PSICOLOGÍA DE LA RELIGIÓN

II.1 Lo bello y lo santo

El presentar esta investigación de lo bello y lo santo a través de una perspectiva religiosa y, más concretamente, bajo una visión psicológica, nos hace entender que no podemos hablar de institución religiosa, sino más bien de impulsos religiosos; por tanto, nos ceñiremos a «aquellos fenómenos subjetivos que algunos hombres inteligentes y conscientes de sí mismos dejaron registrados en sus testimonios religiosos autobiográficos» (James, 1986, p. 14).

El considerar los fenómenos de la experiencia religiosa como un hecho biológico y psicológico puede parecer un intento de desacreditar el aspecto religioso de la vida, pero veremos, gracias a las aportaciones de W. James,²⁰ que consideró ante todo que «esos individuos son “genios” en el aspecto religioso... esos genios religiosos frecuentemente mostraron síntomas de inestabilidad... Posiblemente, en mayor medida que otros tipos de genios, los líderes religiosos estuvieron sujetos a experiencias psíquicas anormales. Invariablemente fueron presos de una sensibilidad emocional exaltada; frecuentemente también tuvieron una vida interior desacorde y sufrieron de melancolía durante parte de su ministerio. No tiene medida y son propensos en general a obsesiones e ideas fijas. Con frecuencia entraron en éxtasis, oyeron voces, tuvieron visiones o presentaron todo tipo de peculiaridades clasificadas ordinariamente como patológicas de su vida las que contribuyeron a atribuirles autoridad e influencia religiosa» (*ibíd.*, 16), que defender o buscar una causalidad orgánica relacionada con un estado de ánimo religioso es ilógico y arbitrario, habiendo considerado, claro está, algunos criterios de expertos en medicina y psiquiatría (Moreau, Lombroso, Edwards, Maudsley, etc.) que demostraron cómo la genialidad podía estar relacionada con algunos aspectos patológicos; pero vistas sus sentencias médicas, finalmente, James concluirá que:

Todos nosotros somos débiles en algo, o incluso enfermos, y nuestras enfermedades nos ayudan de la forma más inesperada. En el temperamento psicopático se da la emotividad, que es el *sine qua non* de la percepción moral; tenemos la intensidad y la tendencia al énfasis que son la esencia del vigor moral práctico; el amor metafísico y el misticismo que estimulan el interés personal más allá de la superficie del mundo de la razón (*ibíd.*, 29).

En sus investigaciones —la mayoría de ellas basadas en hechos reales— de experiencias humanas relacionadas con estados religiosos, místicos y de búsqueda de la felicidad, comenta: «El hombre que vive en su centro religioso de energía y le impulsan entusiasmos espirituales, difiere de su yo carnal anterior de una forma perfectamente definida» (*ibíd.*, 204), aspectos que trataremos más adelante cuando entremos en la santidad y el santo.

Si entramos en esa realidad de lo invisible o, por ceñirnos más al lenguaje pragmático, si entramos en una creencia de un orden no visible y que nuestra felicidad estriba en esa creencia, no nos queda más que adentrarnos en la actitud religiosa del alma y, por tanto, en un orden superior llamado «belleza»; en este camino no nos

²⁰ William James (1842-1910), psicólogo y filósofo americano, sus estudios sobre las ciencias religiosas se basan principalmente en la religión personal que es, según el autor, la religión invisible, susceptible al análisis científico y psicológico. La voluntad de creer transforma el valor de la verdad, una verdad funcional y útil al uso y a la acción.

apartaremos de nuestro mentor, W. James, ya que en muchos momentos de su investigación también recurrirá a Platón cuando nos comenta:

La belleza abstracta, por ejemplo, es para Platón un ser individual, perfectamente definido, del cual el intelecto es consciente como algo adicional a toda belleza perecedera de la Tierra. El método correcto de progresión —dice en el tan citado pasaje de *El Banquete*— es usar las bellezas de la Tierra como escalones por los que subimos, por amor a aquella otra belleza, yendo de una o dos a todas las otras formas bellas, y de estas formas bellas a acciones bellas y de las acciones bellas se llega a la noción de Belleza absoluta (*ibíd.*, 54).

Nos limitaremos, tanto como sea posible, a la pura y simple religión personal, a ese ser individual que busca esa belleza absoluta, para luego adentrarnos suavemente en el valor puramente de la santidad y del santo; así, ahora, vamos a entrar en el tema de cómo hacer visible lo invisible, tema que es, desde luego, una cuestión de experiencia religiosa (o llámese mística); gracias a las palabras sencillas de Nicolás de Cusa nos adentramos en este capítulo: «Mi esfuerzo no tendrá otro fin que introducirnos experimentalmente, de la manera más sencilla y común, en la oscuridad sagrada».²¹

El proceso para la elaboración de la idea de belleza llevará una revisión de los máximos pensadores que comentaron el significado profundo de este término y que se pueda aplicar a nuestro campo de investigación, y ver si coinciden o no con el valor de belleza que iremos descubriendo a través de estas sintetizadas páginas, para llegar al final del capítulo con una cita del gran teólogo y filósofo Hans Urs von Balthasar, que nos expresará una evidencia tal, que concluiremos pensando que el sentimiento intuitivo de belleza y santidad no tiene una limitación temporal y que lo invisible sí puede ser visible, considerando invisible ese arrebatación que se produce en el santo.

No se trata de representar con iconos lo invisible o intentar definir de una forma concreta lo que es, sino que ese invisible se hará visible a través de la concepción de la idea de belleza y de cómo esta muestra su visibilidad a través del pensamiento o quizá no, pues puede que se trate de un hecho inalcanzable.

Si deseamos hallar pensadores que busquen ese sentimiento de realidad que W. James destaca en su investigación, el que nos puede ilustrar en primer lugar es Séneca, aunque su estoicismo acepte la sumisión del propio destino personal al alma del mundo, que existe para ser respetada y para que nos sometamos a ella. Séneca nos servirá para ilustrar esa fe en el individuo y en su propia realidad; así en su *Tratado moral de la Providencia* escribe: «A vosotros os di bienes seguros y permanentes, mayores y mejores cuanto más detenidamente los miréis y examinéis. Os di el valor para despreciar todo miedo, el hastío de lo que otros desean. No resplandeceréis por fuera, porque vuestros bienes están dentro. Así el mundo desdeña el interior, porque está contento con el espectáculo de sí mismo. Todo el bien lo encerré dentro y vuestra felicidad consiste en no necesitar la felicidad. Diréis que os suceden muchas cosas tristes y duras de llevar. Porque no podía hurtaros a ellas armé vuestras almas contra todas. Y en esto aventajáis a los mismos dioses. Que no os espante la pobreza. Nadie vive tan pobre de como cuando nació. Despreciar el dolor, que tendrá fin o acabara con

²¹ Esta cita es de Nicolás de Cusa, de su libro *El cuadro o la visión de Dios*, que el escritor Pedro Azara utiliza al final de la introducción de su libro *Imagen de lo invisible*. No indica la página de la cita pero sí el libro al final de su bibliografía: Nicolás de Cusa, *Le tableau ou la vision de Dieu*, introducción y traducción de Agnès Minazzoli, Editions du Cerf, París, 1986.

vosotros. No os espante la muerte porque o acaba con vosotros o transforma vuestra existencia».²² [W. James, 1986, p. 206 cita a Séneca]

Ya en Séneca vemos cómo admite sin reservas la posibilidad de que el hombre, en lugar de imitar la naturaleza u objeto natural visible, pueda imitar una representación formada dentro de sí mismo, llamándole a este, estado ideal. Lo más destacable de su pensamiento es que le da el mismo valor, ya se trate de una u otra forma de idea o preocupación. Es en este momento cuando vemos que despunta una cuestión que será vital para nuestro itinerario, pues la idea aquí ya es considerada como una actitud interior del hombre, despojada de la rigidez e inmovilidad anterior y que da el derecho de enfrentarse a la naturaleza y superarse en belleza, concediéndole el rango de contemplación intelectual.

Su aportación y su acento hacia la espiritualidad teísta, la creencia total en la voluntad humana, en la educación de la virtud, su firme oposición a la esclavitud y su idea de igualdad entre los hombres hace que consideremos a Séneca como un punto importante en nuestro itinerario.²³

Una vez aludidas las aportaciones sobre creencia y fortaleza del hombre individual de Séneca, observamos cómo se va abriendo el camino hacia un concepto más profundo de esa verdad interior humana y que veremos gracias a la aportación de Plotino.

Con Plotino encontramos lo que en filosofía se llama «metafísica», ya que su discurso de la antítesis entre la forma y la materia adquiere el carácter de una lucha entre la fuerza y la inercia, entre belleza y fealdad. Así vemos cómo considera que las imágenes pertenecientes al mundo fenoménico (vocablo kantiano que significa 'lo que es objeto de la experiencia sensible') más que formas son ideas imitadas, cuya expresión material y sensible es inferior al sentido ideal, respecto a su valor estético y ético (Plotino, 1982, IV, p. 18), hasta tal punto que el espíritu humano se puede llamar bello y será cuando deje ver o entrever el valor ético del mismo, por lo que deberíamos hacer un repaso del modelo de ética y teoría de la belleza de Plotino.

En el caso del hombre, su alma individual tiene que acordarse de su relación con el Alma del Mundo para no extraviarse y permanecer prisionera del cuerpo. Por un movimiento de conversión, y apoyado en su participación con el Alma del Mundo, puede triunfar sobre las pasiones y sobre el cuerpo y conseguir que su racionalidad supere la irracionalidad impuesta por el cuerpo material (*ibíd.*, 283).

Siguiendo la teoría aristotélica del alma, Plotino afirma que la inteligencia no tiene que ser concebida como una parte de esta alma personal: la poseemos solo cuando hacemos uso de ella, pero no forma parte del alma individual (*ibíd.*, 283). Al pensar conforme a ella, nos encontramos transportados a la región inteligible, lo cual nos permite conseguir un pensamiento intuitivo que está más allá de la razón discursiva (*ibíd.*, 284).

²² Séneca nos muestra su filosofía del *vir fortis*, del dominio de sí mismo, de la fidelidad a la propia conciencia, de la entrega y servicio a los demás.

²³ Según los estoicos, cuyo exponente más importante fue Séneca, el pensamiento y la voluntad ética de la desposesión y la renuncia nos amparan hacia lo que el franciscanismo supondrá, ya que también transformará la moral y la dignidad en estilo de vida.

Para la práctica de la virtud, el hombre, liberado de sus pasiones, puede emprender el ascenso hacia el reencuentro con el Uno. En este proceso ascendente hay cuatro grados de perfección (*ibíd.*, 284):

1. La práctica del bien y de la virtud, por la cual el hombre se libera de las pasiones.
2. La contemplación de aquello bello, que permite el gradual proceso de pasar de la belleza sensorial a la belleza incorpórea. El amor por la belleza es una manifestación de aquello inteligible en aquello sensible, o manifestación de aquello inteligible en la mera corporeidad. Este proceso de contemplación de aquello bello lo entiende Plotino en sentido dialéctico platónico, y permite conducirnos al tercer nivel.
3. El conocimiento de lo verdadero, que es la función de la filosofía, a la que concibe no como un saber, sino como una forma de vida que tiene que permitir contemplar las ideas en sí.
4. Estos grados culminan en un cuarto y privilegiado grado de perfección: el gozo del éxtasis, que implica la anulación de la propia personalidad y la fusión con el Uno-Dios.

Resumiendo, tenemos que considerar la contemplación como vía para llegar a la belleza y, estudiando a Plotino, se puede interpretar la contemplación como un «aprendizaje» de pasar de la belleza sensorial a la belleza incorpórea. Respecto al amor por la belleza, es para este filósofo la manifestación de algo inteligible (puro conocimiento, sin que intervengan los sentidos) en algo sensible y es este camino el que nos lleva al conocimiento de lo verdadero y lo verdadero nos lleva a poder contemplar las ideas culminando la contemplación en el grado máximo de perfección que implica la anulación de la propia personalidad y nos une a Dios.²⁴

Es decir, que no es suficiente la fe en sí, sino que esa belleza superior aún reside allí donde la idea esté, sustraída, desde el principio, a la caída de la materia en el mundo.

¿Niega la posibilidad del éxito, demostrando que es inalcanzable?

Quizá la respuesta es el querer considerar que las ideas del hombre son solo imitaciones del mundo sensible y que, debido a las limitaciones físicas, están privadas del más alto contenido espiritual.

Para terminar con este repaso de la Antigüedad, deberíamos manifestar cierto júbilo cuando vemos cómo lo invisible se va haciendo visible cuando leemos:

... el alma, una vez aislada de los apetitos que tiene a través del cuerpo porque trataba con él en demasía, desembarazada de las demás pasiones y purificada de lo que tiene por haberse corporizado, una vez se quedó a solas, depone toda su fealdad, que trae su origen de la otra naturaleza... una vez que el alma se ha purificado, se hace forma y razón, se vuelve totalmente incorpórea e intelectual y se integra toda ella en lo divino, de donde nacen la fuente de todo lo bello y todas las cosas de la misma estirpe parecidas a lo bello (*ibíd.*, 286).

²⁴ La misión del alma que nos propone Plotino es liberarse de la materia, despertando en ella el anhelo de elevarse hacia lo Uno, filosofía que también tiene su eco en san Agustín, como veremos más adelante.

La gran ilusión es que se nos ofrece una imagen visible de esa armonía realizada, alcanzada, es decir, lo bello es la esencia realizada, es la fuerza manifiesta de esa purificación que más adelante iremos determinando con más exactitud.

Con Plotino hemos entrado en conceptos que van más allá de la belleza corpórea, pues su aportación es como un camino que conduce hacia la contemplación de esa «belleza inteligible», cuyo hábitat es un templo oculto. Lo que se debe considerar en su trayectoria, y de importancia en nuestro objetivo, es que nos habla siempre de una contemplación hacia el exterior, no hacia nuestro propio yo y que esa «luz suprema», esa «belleza inteligible» está dentro de sí, como si de un conocimiento necesariamente seguro y determinado se tratase, aspecto que se debe considerar, ya que cuando entremos en la Edad Media y con ella en la escolástica, veremos que el concepto de belleza ya no está dentro de sí, esto es, en el espíritu humano, sino que es exterior a la razón humana transformándose esta en una lógica del pensamiento divino.

En la Edad Media, la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible; esta, a su vez, es solamente el reflejo de la belleza absoluta (Bruyne, 1959, p. 76).

Volviendo a W. James y después de observar en sus investigaciones cómo cree en esa religión personal, invisible, donde considera que la religión es un acto realmente psicológico y activo y donde la voluntad de creer produce una conexión orgánica entre el pensamiento y la conducta, donde la mayoría de las veces crea una felicidad en el individuo, y está sujeta a una lucha entre dos psiques, que él llamará «heterogéneas», y considerando que esta mente es el resultado de la herencia, pues cree que los rasgos del carácter incompatibles y antagónicos de los antepasados se conservan en la persona, conclusión basada en los estudios de Smith Barker, que en su *Journal of Nervous and Mental Diseases*, queda corroborada por James ya que en sus análisis respecto a respuestas religiosas dice que: «encontramos ejemplos externos en el temperamento psicopático... Un *dégénéré supérieur* es simplemente un hombre de sensibilidad en muchas direcciones, que tiene más dificultades que sus semejantes... Tenemos ejemplos exquisitos de personalidad heterogénea... Dejádme citar algunos casos típicos de personalidad incoherente con la melancolía en la forma de autocondenación y sentimiento de pecado. El caso de san Agustín es un ejemplo clásico» (James, 1986, pp. 133-134).

Pasadas unas páginas analiza la trayectoria religiosa de san Agustín: su adopción al maniqueísmo,²⁵ su vida casi pagana y su búsqueda obsesiva por la verdad, incluso eligiendo pasajes de sus *Confesiones*, concluye: «San Agustín por fin emergió a las aguas tranquilas de la paz y la unidad interior, ahora os pediré que consideréis algunas peculiaridades del proceso de unificación cuando este se da. Puede llegar gradual o abruptamente, puede presentarse a través de sentimientos en ebullición o de acción asimismo alterados, o también a través de las experiencias que más adelante llamaremos “místicas”. Llegue como sea, produce una especie de desahogo característico, y en ese desahogo nunca es tan extremado como cuando se vacía en el molde religioso. ¡Felicidad!, ¡felicidad!, la religión es el único camino por el que el hombre consigue

²⁵ El maniqueísmo fue una religión fundada por un sabio persa. San Agustín sufrió su influjo, pues propugnaba un racionalismo muy duro y era un camino para llegar a Dios puramente racional. Este proceso lo llevó al escepticismo, pero finalmente gracias a estos estudios llegó a la conclusión contraria, que fue sencilla pero contundente: primero creer y, luego, entender.

este premio. Fácil, permanentemente y con un éxito rotundo, transforma con frecuencia la miseria más intolerable en la felicidad más profunda y perdurable» (*ibíd.*, 137).

Fue san Agustín uno de los pensadores de esta época y un defensor de esta concepción de belleza absoluta que, evidentemente, apunta hacia una lógica del pensamiento divino y que, por tanto, es aceptada por la primera filosofía cristiana. Ese conocimiento de lo absoluto que hemos llamado «belleza» tendrá un solo problema: conocer la verdad y conocer la existencia de la verdad, es decir, el proceso de alcanzar esa belleza, ese absoluto es para san Agustín «una ascensión y una interiorización. Procede del exterior a lo interior y de lo inferior a lo superior» (Pegueroles, 1972, p. 29).

En el libro de Juan Pegueroles,²⁶ *El pensamiento filosófico de san Agustín*, podemos encontrar unas acertadas explicaciones a esta cuestión. Considerando que se trata de una cuestión de envergadura teológica, me ceñiré a centrar el tema en la búsqueda de esa verdad y esa acción que mantiene el pulso a esta investigación entre lo bello y lo santo, así que vamos a intentar aclarar qué se entiende por verdad mutable e inmutable: «Las verdades inmutables y eternas no son más que un contenido de nuestra razón, pero un contenido que no puede explicarse desde el punto de vista de la razón y que nos obliga por consiguiente a la trascendencia y a afirmar la existencia de la Verdad subsistente, eterna e inmutable que es Dios. Solo Dios puede ser la razón suficiente de la existencia en nuestra razón de verdades inmutables» (*ibíd.*, 35). «En efecto, este mundo de la verdad, de las esencias, que se me impone, que me juzga, que es inmutable y eterno, ha de tener un fundamento y este fundamento no puede ser otro que el Ser. Sólo una Verdad real absoluta puede fundar la verdad ideal absoluta» (*ibíd.*, 35).

Se tiene que matizar la idea de que en la filosofía medieval no existe el problema de la belleza como cuestión autónoma, pues es seguro que la escolástica empieza a mostrar menos interés por el tema de lo bello, ya que todo se relacionaba con el problema del bien y todas las cuestiones con la belleza se convirtieron en un privilegio del espíritu divino (Panofsky, 1997, p. 30) y, asimismo, eran objeto de una visión mística más que de conocimiento lógico.

Para ampliar un poco más el pensamiento medieval respecto a la idea de belleza, no debemos olvidar las aportaciones filosóficas que hizo san Buenaventura. Es una suerte contar con los escritos de este santo franciscano, puesto que su pensamiento se desarrolló en el siglo XIII. Frecuentó en París la Facultad de las Artes entre 1236 y 1242, por lo que muchos de sus pensamientos están relacionados con la idea de la percepción sensible. De acuerdo con todos los maestros de la escolástica, Buenaventura defiende que el conocimiento humano comienza con los sentidos, como muy bien explica en su capítulo «Especulación de Dios en los vestigios que hay de Él en este mundo sensible» que pertenece a su obra *Itinerarium mentis ad Deum*. Aquí desarrolla toda una teoría de la percepción, muy avanzada para su tiempo. Considera que el proceso de percepción del mundo sensible recorre tres estadios de perfección. Primero la aprehensión, después la delectación para llegar al final de la formación del juicio (Buenaventura, 1970, p. 135).

²⁶ Juan Pegueroles es profesor de Filosofía en la Universidad de Deusto y también en la Facultad de Teología de Barcelona. Es especialista en la filosofía de san Agustín.

San Buenaventura escribió un tratado *Sobre la vida de perfección*. Sus obras más místicas son *Soliloquio* y *Sobre el triple camino*.

Respecto a la tradición escolástica, intentó trabajar con su coetáneo santo Tomás de Aquino, que fue un exponente clave en la escolástica y defendía a ultranza la filosofía de Aristóteles. A Buenaventura no le gustaba la luz de la fe cristiana que promulgaba este movimiento, por lo que optó por la doctrina de la Iluminación de la mente humana (del alma) por el divino (belleza) y la tomó de las doctrinas de san Agustín.

Debemos saber si cuando concibe la idea de belleza, se eleva hasta el ideal suprasensible o se rebaja simplemente a la configuración material aunque, según Buenaventura, se puede conjeturar que lo que quiere es alcanzar la belleza: utilidad y permanencia (Bruyne, 1959, p. 88).

Pero la aportación más importante que nos dejó san Buenaventura en la estética de la Edad Media fueron sus comentarios respecto a la luz como forma corpórea perfectísima y que se configura como el principio originario de todas las formas corpóreas y dice: «Entre todos los cuerpos el mejor, el más deleitante y el más bello es la luz física» (*ibíd.*, 36).

Se ha especulado un poco sobre el concepto de la luz que aporta san Buenaventura, incluso algunos estudiosos han hablado de metafísica de la luz pero, desde nuestra humilde posición, afirmamos serenamente que solo se puede comprender la idea visual y perceptiva de la luz como aspecto, que sin ella no hay belleza, aspectos que veremos en el siguiente capítulo.

Respecto a esta argumentación de la teología basada en la razón pura de la escolástica W. James tiene algo que objetar: «La teología basada en la razón pura debe convencer a los hombres universalmente... esta prueba práctica, perfectamente definida, de las pretensiones de la filosofía de fundamentar la religión en la razón universal simplifica mi modo de proceder actual...» (James, 1986, p. 327). Y más adelante, citando a un filósofo americano de eminente actualidad, Charles Sanders Peirce, comenta: «Ha hecho un gran servicio al pensamiento al desligar, de los casos particulares a que se había aplicado, el principio por el que los hombres se guiaban intuitivamente al singularizarlo como básico y darle un nombre griego. Lo llama el principio del *pragmatismo*» (*ibíd.* 333), y cita textualmente:

El pensamiento en movimiento tiene como único objetivo concebible, el logro de la creencia, o del pensamiento en reposo. Solo cuando nuestro pensamiento ha encontrado su reposo en la creencia, nuestra acción puede ser firme y segura. En resumen, las creencias son reglas para la acción y la función entera del pensamiento solo es un elemento en la producción de hábitos activos. Si hubiera alguna fracción de un pensamiento que no produjera ninguna diferencia en las consecuencias prácticas del pensamiento mismo, entonces esta fracción no sería un elemento propio del significado del pensamiento. Para desarrollar el significado de un pensamiento, por consiguiente, hemos de determinar qué conducta puede producir; esta conducta es para nosotros su único significado; y el hecho tangible en la búsqueda de todas las distinciones intelectuales es que no quepa ninguna tan sutil, como la que consiste tan solo en una posible diferencia en la práctica. Para conseguir una claridad perfecta en nuestra reflexión sobre un objeto, hemos de considerar qué sensaciones, inmediatas o remotas, concebimos; qué podemos esperar de él y qué conducta hemos de disponer en el caso que el objeto fuera verdadero. Nuestra concepción sobre

el objeto, siempre que esta concepción ostente un significado positivo, arranca de la concepción de estas consecuencias prácticas²⁷ (*ibíd.* 333).

En esto consiste el principio del pragmatismo, es decir, en que una creencia debe ser regla para la acción y que el efecto que debe producir en el pensamiento ha de tener unas consecuencias prácticas, aspectos que podremos defender en el valor del santo cuando nos adentremos en esta investigación.

Y continúa: «Este principio nos ayudará a decidir, de entre los diversos atributos que se han establecido en el repertorio escolástico de las perfecciones de Dios, si algunos no son menos significativos que otros. Si aplicamos el principio del pragmatismo a los atributos metafísicos de Dios, los consideramos estrictamente así para distinguirlos de sus atributos morales, pienso que, incluso si nos viésemos forzados a aceptarlos por una lógica coercitiva, aun habríamos de reconocer que están desposeídos de todo significado inteligible» (*ibíd.*, 333).

Y finalmente, concluye pidiendo disculpas por si puede herir a alguien: «Concluyo el tema de los atributos metafísicos de Dios. Desde el punto de vista de la religión práctica, el monstruo metafísico que ofrecen a nuestro culto, es una invención absolutamente inútil de la mente erudita» (*ibíd.* 335).

Vemos que se desprende todo un eco totalmente neoplatónico y por supuesto pragmático en nuestra investigación, pero sabemos que las ideas son fenómenos intercambiables, si se nos autoriza el comentario, ya que, a lo largo de este itinerario, veremos cómo la idea de belleza siempre se interrelaciona con la idealización de lo eterno, incluso llega hasta nuestros días. Lo más interesante, sin embargo, es ver cómo la misma idea abre unos valores y unos comportamientos culturales que influyen en la creación de la idea de belleza de un Renacimiento.

Será el Renacimiento el que se contrapondrá al pensamiento medieval, dado que reafirmará que la misión de la Belleza es la imitación inmediata de la verdad, una verdad física, real, tangible (Panofsky, 1997, p. 23).

Este pensamiento supone un avance en la interpretación del concepto de la idea de belleza, una interpretación hacia una funcionalidad, ya que la idea de belleza no está ni preexiste en el alma del hombre, ni es «innata», sino que viene a la mente, nace, es sacada y obtenida de la realidad y expresada, conformada y esculpida.

El Renacimiento será un resurgir de la Antigüedad clásica, no solo en iconografía sino también en el pensamiento filosófico y religioso. El conocimiento humano resurge con una gran fuerza: las matemáticas, la física, la geometría y la astronomía serán un continuo descubrimiento.

Si indagamos en la espiritualidad, encontramos como un buen exponente religioso a Nicolás de Cusa y con él entramos en la gnoseología, es decir, en un concepto religioso que parte del conocimiento humano en general, que esté relacionado a su origen, naturaleza y alcance. Este docto fue más progresivo que la escolástica, ya

²⁷ Esta cita la extrae W. James de un artículo de la revista *Popular Science Monthly*, que se publicó en enero de 1878 (volumen XII, página 286). Es una revista en la que Peirce publicaba sus artículos con asiduidad.

que dio una gran importancia al conocimiento de las esencias y lo hizo avanzar hasta conceptos infinitos. El sentido es la base del conocimiento, pero el espíritu es el criterio y el juicio que se aplica al dato sensible: «alma humana viene a ser así una unidad contracta que contiene todas las cosas en estado de “complicación”: pero el conocimiento, actualizando sus poderes, la “explica”. Con ello tenemos siempre en nosotros un doble movimiento, ambos de signo inverso pero complementarios entre sí, mediante los cuales, en definitiva, se opera el regreso de lo múltiple a lo uno. Ahora bien, si todo se deduce y deriva del uno, todos los opuestos deben coincidir en el Infinito y solo en lo múltiple se muestran los opuestos como tales» (De Cusa, 1973, p. 17).²⁸

Siguiendo nuestro itinerario pragmatista, en algún momento W. James nos dice: «¿Puede pretender dar la filosofía garantía de veracidad de la intuición de la divinidad para el hombre religioso?... [La religión] es esencialmente privada e individualista, excede siempre nuestras capacidades de formulación, y aunque con toda probabilidad siempre habrá intentos de verter su contenido en un molde filosófico —los hombres son así—, tales intentos constituyen procesos secundarios que de ninguna manera aumentan la autoridad, ni garantizan la veracidad de los sentimientos de los que derivan sus estímulos y de los que toman todo el poder de convicción que pueden poseer» (James, 1986, p. 323).

Si el Quattrocento pretendía la ruptura incondicional con la Edad Media, la segunda mitad del Cinquecento apunta a la superación del período renacentista.

Las teorías neoplatónicas pasaron por el primer Renacimiento casi sin dejar huella pero ahora, en la segunda mitad del Cinquecento (Argullos, 1990, p. 6), son acogidas más ávidamente e imprimen su pronta característica a los postulados teórico-artísticos sobre el problema estético y tratan de dar un fundamento nuevo a la posición del hombre ante la naturaleza.

Surge de nuevo, tanto en lo que respecta al problema de la representación artística en general, como al de la realización de la belleza en particular, la necesidad de legitimar metafísicamente el valor y el significado de esta belleza.

La belleza sensible vuelve a ser valorada, con un claro sentido neoplatónico y medieval, es decir, como representación y manifestación visible del bien; por consiguiente, hablar de neoplatonismo en el Renacimiento es hablar de su mayor representante, que fue Marsilio Ficino.

No vamos a entrar en toda la tarea que le supusieron a este filósofo, astrólogo y médico las traducciones al latín del platonismo, de Virgilio y Cicerón, así como coordinar la herencia cultural de san Agustín, la filosofía medieval y Dante, la mitología, la física, la astrología y la medicina. Su gran logro fue fusionar la teología cristiana con la filosofía pagana sin que afectase a la personalidad ni a la integridad de ninguna de ellas.

El universo de Ficino mantiene una concepción bastante peculiar del universo y de Dios, pero lo que nos interesa es entender un poco la idea de belleza como esplendor

²⁸ Este texto está traducido del latín, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, impreso por primera vez en Argentina en 1965.

de la bondad divina. Para ello se debe repasar el texto del capítulo III del libro *De Amore*.

... no sin razón los antiguos teólogos pusieron la bondad en el centro, y en cambio la belleza en cuatro círculos. El único centro de todo es Dios, y los cuatro círculos en torno a Dios son la mente, el alma, la naturaleza y la materia. La mente es un círculo estable. El alma móvil en otro, pero por otro. La materia, móvil por otro y en otro.

El centro de un círculo es un punto único, indivisible, estable. De este parten muchas líneas, divisibles y móviles hacia la circunferencia, semejante a ellas. Esta circunferencia divisible gira sobre el centro, como punto cardinal. Y la naturaleza del centro es tal, que aunque es uno, indivisible e inmóvil, se encuentra sin embargo en muchas, incluso en todas las líneas divisibles y móviles, puesto que en una línea en todas las partes hay un punto... De tal modo la mente, el alma, la naturaleza y la materia, que proceden de Dios, a él se esfuerzan por retornar.

Pero la mente, círculo inmóvil, porque tanto su operación como su sustancia permanecen siempre la misma y obra de igual manera, siempre entiende de un mismo modo y quiere del mismo modo. Y se puede decir que la mente es móvil solo por esta razón, que como todas las demás cosas, procediendo de Dios, a él retorna.

El alma del mundo, y cualquier otra, es un círculo móvil. Porque por su naturaleza conoce discurrendo y obra en el curso del tiempo, y el discurso de una cosa a otra y la operación temporal se llaman sin duda movimientos. Y si hay alguna estabilidad en el conocimiento del alma, se debe más bien a la inteligencia que al alma. También la naturaleza es un círculo móvil. Cuando decimos alma entendemos, según el uso de los antiguos teólogos, la potencia del alma que reside en la razón y en los sentidos; cuando decimos naturaleza se entiende la fuerza del alma para generar. A aquella fuerza la llamaremos propiamente hombre. A esta, ídolo y simulacro del hombre. Se dice ciertamente que esta facultad de generar es móvil, porque su obra se cumple en un espacio de tiempo, y en esto se diferencia de aquella propiedad del alma, en que el alma se mueve por sí y en sí. Por sí, digo, porque ella es el principio de su movimiento. En sí, porque en la misma sustancia del alma permanece la operación de la razón y de los sentidos. Y su obra no afecta necesariamente al cuerpo. Pero aquella fuerza de generar, que llamamos naturaleza, se mueve por sí, al ser una cierta potencia del alma que se mueve por sí. Se dice también que se mueve en sí porque toda operación suya termina en el cuerpo. Ella nutre, hace crecer y engendra el cuerpo. Pero la materia y la masa del cuerpo es un círculo móvil por otro y en otro. Por otro, pues necesariamente es conducida por el alma. Y en otro pues todo movimiento del cuerpo se realiza en un lugar.

Ya entonces podemos entender claramente por qué los antiguos teólogos ponen la bondad en el centro y la belleza en el círculo. Ya que la bondad de todas las cosas es Dios mismo, por quien todas son buenas; y la belleza es el rayo de Dios, infuso en aquellos cuatro círculos que en cierto modo giran en torno a Dios. De este modo el rayo pinta en estos cuatro círculos las especies de todas las cosas, que nosotros solemos llamar ideas en la mente, razones en el alma, semillas en la naturaleza y formas en la materia. Por eso en estos cuatro círculos parece haber cuatro esplendores. En el primero el esplendor de las ideas.

En el segundo, el de las razones; tercero, el de las semillas, y en el último, el de las formas (Ficino, 1994, p. 24).

Este universo está unificado y sus diferentes jerarquías están interrelacionadas por una influencia divina que emana de Dios, penetra los cielos, desciende a través de los elementos y alcanza su fin en la materia (*ibíd.*, 24).

Una corriente interrumpida de energía sobrenatural fluye de arriba abajo y revierte de abajo arriba.

La mente contempla y ama continuamente a Dios, mientras que al mismo tiempo se preocupa del Alma del mundo, a su vez el Alma convierte las ideas e inteligencias estáticas, comprendidas en la mente, en causas dinámicas que mueven y fortifican y estimulan a la naturaleza a producir cosas visibles, así si la

belleza es el rayo de Dios que da luz, que engendra los cuatro círculos (mente, alma, naturaleza y materia) y dan como fruto ideas, razones, semillas y formas (*ibíd.*, 26).

Nos parece oportuno abrir un paréntesis en este momento y añadir un comentario que realizó al respecto el crítico y estudioso del arte Panofsky: «Por tanto no hay belleza en la tierra» (Panofsky, 2006, p. 30). Según él, en la Región de la Naturaleza, también llamada zona sublunar o terrestre, la materia puede estar forzada a causar el mal. Así, comenta:

... las formas celestes no solo son incorruptibles sino también puras, completas, verdaderas, libre de pasiones y pacíficas, las formas sublunares como están contaminadas por la materia, no solo son perecedoras sino también incompletas, ineficaces sometidas a incontables pasiones y cuando son activas, forzadas a luchar entre sí hasta el final.

Así la Región de la Naturaleza, tan llena de vigor y belleza, como manifestación de la divina influencia, cuando se compara con lo informe y muerto de la propia materia, es al mismo tiempo, un lugar de lucha interminable, fealdad y desgracia, cuando se compara con el mundo celeste, y mucho más con el supraceleste... (*ibíd.*, 32).

Siguiendo con Ficino y como buen neoplatónico, vuelve sobre los pasos de Plotino, al considerar que solo el amor es capaz de superar esa «fealdad», pero con la avanzadilla de que nos muestra el camino. De hecho, la idea del amor es eje mismo de su sistema filosófico. El amor es la fuerza motriz, causa de que Dios infunda su esencia en el mundo. Para este filósofo, el amor es solo otro nombre para esa corriente ininterrumpida desde Dios al mundo y del mundo a Dios convirtiéndose: «... el amor en un deseo de disfrutar de la belleza...» (*ibíd.*, 47).

Distingue dos bellezas: la belleza del cuerpo y la belleza del espíritu. Esta solo la comprendemos con la mente; así, dice:

La belleza es un resplandor que atrae a sí el espíritu humano. La belleza del cuerpo no es otra cosa que el resplandor mismo en la gracia de las líneas y colores. La belleza del espíritu es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbres... Además, aquella luz y belleza solo la comprendemos con la mente por lo cual aquel que desea la belleza del espíritu solo se contenta con la contemplación de la mente (*ibíd.*, 35)

La teoría del amor de Ficino no entra en esta esfera de las ideas solamente, sino que concibe el amor como un fenómeno recíproco y, según comenta Ernest Cassirer:

La tendencia hacia Dios que hay en el hombre, y que se representa en Eros, no sería posible si en Dios no existiera la tendencia inversa, es decir, hacia el hombre. He aquí el pensamiento capital de la mística cristiana, que cobra vida en Ficino y que da a su neoplatonismo un nuevo cuño...

... La influencia que la doctrina del amor, tal como fue renovada por Ficino, ejerció en la concepción renacentista de la esencia y sentido del arte y fue aún más poderosa y profunda que la influencia del conocimiento. Se explica la pasión que muchos de los grandes artistas del Renacimiento concibieron por la doctrina especulativa de la Academia de Florencia, puesto que tal doctrina significaba para ellos mucho más que una mera especulación. Mas vieron en ella interpretado y expresado el secreto de su propia creación artística. La enigmática naturaleza doble de los artistas —su abandono al mundo de las apariencias sensibles y su permanente afán de sobrepujarlo y superarlo— solo entonces pareció comprenderse, y solo por esa comprensión justificarse verdaderamente. La teodicea del mundo que Ficino había establecido en su doctrina del amor se convirtió al mismo tiempo en la verdadera teodicea propia del arte.

En efecto, es propio del artista como también de Eros, el ligar y unir íntimamente lo que está separado y lo que es contrario, buscar en lo visible lo invisible, en lo sensible lo inteligible. Su visión y su imagen están determinadas por la contemplación de la forma pura, pero sin embargo el artista solo posee

verdaderamente esa forma cuando logra realizarla en la materia. El artista siente más honradamente que nadie esa tensión, esa polar oposición de los elementos del ser, más a la vez se siente y se sabe su mediador. En esto reside la esencia de toda la armonía estética, pero también la eterna insuficiencia inherente a toda armonía, a toda belleza en tanto que no puede revelarse sino por medio material. En esta forma y con tal ahondamiento en la cuestión encontramos la doctrina del amor de Ficino expuesta en las obras de Miguel Ángel (Cassirer, 1951, p. 172).

Pienso que este comentario de Cassirer es vitalísimo en el concepto que nos desvela cómo lo invisible sí puede hacerse visible, pues el deseo y la tensión del artista por encontrar la armonía entre lo invisible y lo visible está realmente justificado, aunque cuando entremos en el Barroco veremos esa expresión de lo invisible en toda su extensión, manifestándose bajo la iconografía del arte religioso y su adecuación al movimiento y a la estética barroca, por tanto podemos cuestionarnos:

¿Cómo hacer el cuadro de lo invisible, dibujar lo que no tiene cantidad, medida, límite ni forma? ¿Cómo pintar lo incorpóreo? ¿Cómo representar lo que carece de figura? ¿Cómo explicar lo que constituye un misterio?

Así: mientras Dios permanece invisible, no pintes; pero en cuanto veas que lo incorpóreo se convierte en hombre, haz la imagen de la forma humana; cuando lo invisible se vuelve visible en la carne, pinta el parecido de lo invisible. Cuando lo que no tiene cantidad, medida ni límites en su propia naturaleza, cuando el que estando en forma de Dios toma la forma de un esclavo, y por esta reducción asume la cantidad, la medida y los caracteres del cuerpo, dibuja entonces sobre tu panel, y propón a la contemplación a quien ha aceptado ser visto, expresa su indecible condescendencia (...), las manifestaciones de su naturaleza y de su operación divinas conseguidas por la operación de la carne, la tumba saludable del Salvador²⁹ (Azara, 1992, p. 93).

Gracias a esta viva sensibilidad, que penetra y anima el conjunto de la composición, que ha pretendido justificar el camino hacia la idea de belleza y cuyo fin es el intento de justificar lo inefable a través del espíritu religioso, solo nos queda recurrir a Hans Urs von Balthasar para que cierre nuestro itinerario y consagre esa palabra divina que viene del amor eterno, la bondad y el bien y que él vio así hace un tiempo:

Desearía proferir una primera palabra tal que jamás hubiera de ser retirada, una palabra que nunca y bajo ninguna circunstancia hubiera de ser corregida, una palabra definitiva, lo bastante amplia, para acoger a todas las demás y lo suficientemente clara como para resplandecer a través de todas ellas... una palabra que, por otra parte, nunca ha tenido una voz ni un puesto garantizado y estable en el concierto de las ciencias exactas, y que, cuando alguien se atreve a tematizarla, se ve acusado de diletantismo ocioso por los supe atareados especialistas; una palabra, además, de la que, en la época moderna, se ha distanciado de la religión y especialmente la teología, las cuales han delimitado enérgicamente sus fronteras frente a ella; en resumen, una palabra anacrónica para la filosofía, la ciencia y la teología, una palabra de la que en modo alguno puede hacerse hoy alarde y con la que se arriesga uno a predicar en el desierto.

Ahora bien, si el filósofo no puede comenzar, por esta palabra, sino (en el caso de que entre tanto no la haya olvidado) a lo sumo terminar, ¿no debería quizá el cristiano considerarla como su palabra inicial justamente por esto, que rodea la estrella de la verdad y del bien y su indisociable unión? La belleza desinteresada sin la cual no sabía entenderse a sí mismo el mundo antiguo, pero que se ha despedido sigilosamente y de puntillas del mundo moderno de los intereses, abandonándolo a su avidez y tristeza. La belleza, que tampoco es ya apreciada, ni protegida por la religión y que, sin embargo, cual máscara desprendida de su rostro deja al descubierto rasgos que amenazan volverse ininteligibles para los hombres. La belleza en la que no nos atrevemos a seguir creyendo y a la que hemos convertido en una

²⁹ Esta cita proviene del libro de Pedro Azara que él mismo recoge de los textos de Damasceno, *La foi orthodoxe suivie de defender des icônes*, con prefacio de Jean Kovalevsky, traducción, introducción y notas de E. Ponsoye, publicación del Instituto Orthodoxe Française de Theologie de París, 1966.

aparición para poder librarnos de ella sin remordimientos. La belleza, reclama para sí al menos tanto valor y fuerza de decisión como la verdad y el bien, y que no se deja separar ni alejar de sus dos hermanas sin arrastrarlas consigo en una misteriosa venganza³⁰ (Balthasar, 1985, p. 22).

Nuestra palabra inicial se llama belleza. La belleza, última palabra a la que puede llegar el intelecto reflexivo, ya que es la aureola de resplandor imborrable y que veremos en el santo en su búsqueda y en su verdad.

La experiencia religiosa que estamos indagando es, como hemos podido ver, la que anida sola y privadamente en el interior del ser humano; por consiguiente no entraremos en los fenómenos religiosos ni en la religión como función personal, ni como producto institucional colectivo, ni tampoco en la genialidad religiosa como atracción de discípulos, aspecto que sí veremos en el capítulo del franciscanismo, sino que entraremos en el nacimiento de lo santo como un atributo esencial de aspectos que no pueden justificarse de modo racional. En consecuencia, vamos a cambiar un poco el ritmo de nuestra investigación, pues vamos a ver cómo esa búsqueda de la belleza absoluta puede afectar a la vida humana.

Si seguimos el proceso de investigación pragmático de W. James vemos que él nunca intenta entablar definiciones teológicas ni morales y menos se basa en métodos empíricos cerrados; al contrario, él intentará reunir estímulos sin ningún sistema teológico a priori y como dice: «Juicios en los que nuestros prejuicios filosóficos generales, nuestros instintos y nuestro sentido común son las únicas guías... Lo que propongo hacer es, dicho brevemente, analizar la santidad mediante el sentido común, utilizar los modelos humanos para ayudarnos a decidir hasta qué punto la vida religiosa es recomendable como un tipo ideal de vida humana» (James, 1986, pp. 251-252).

En sus análisis de experiencias de santidad se observa que algunas de las virtudes de lo santo como son la devoción, la pureza, la ternura y la caridad pueden llevar a unos excesos catastróficos. Pero antes de entrar en sus virtudes y en la visión y conclusión que hace W. James sobre esas catástrofes, creemos conveniente exponer algunos aspectos de lo santo y del santo, visto bajo la perspectiva de Scheler.³¹

El término de «lo santo», que surgirá a lo largo de estas páginas, es un referente conceptual, es un estudio general sobre el valor social, humano, religioso y psicológico que alberga el sentido del hombre santo.

Veamos ahora cuáles son los rasgos esenciales que caracterizan lo santo. Prescindo deliberadamente de las diversidades de estas máximas figuras de la historia, lo mismo que de toda creencia positiva, para adentrarme en el valor profundo del sujeto.

³⁰ Hans Urs von Balthasar (1905-1988) fue un prestigioso teólogo. Nació en Lucerna, estudió en las universidades de Zúrich, Viena, Berlín, Múnich y Lyon. Estuvo en la orden jesuita entre los años 1928-1948. Su obra más destacable, *Gloria*, está publicada en siete volúmenes.

³¹ Max Scheler (1874-1928). Filósofo alemán, experto en el desarrollo de la fenomenología, la ética y la antropología filosófica. Hijo de padre luterano y madre judía se convirtió al catolicismo. Es importante su aportación al tema de lo santo y con ello su sujeto el santo, porque su saber se basa en un método inductivo, es decir, basado en el mundo circundante y su objeto de estudio es la realidad, por consiguiente, sus principios se adaptan a nuestro itinerario, pues no defiende el racionalismo kantiano y piensa que la afectividad y el amor producen una radicalidad en el ser humano que ayuda a conocer racionalmente, ya que sin amor no se podría tener la experiencia de ningún fenómeno.

Lo santo se encuentra en la bruma y la semioscuridad de la historia, contrariamente a los genios, héroes y conductores espirituales. Se diría que la luz radiante que emana de su ser lo oculta. Resulta difícil penetrarlo en tanto ser histórico. Este hecho constituye un indicio de la vida extraordinaria que irradian estas personas (Scheler, 1961, p. 43).

Separar la imagen creada por el mito, y más tarde por el dogma, de la figura histórica real resulta tan difícil en la teología cristiana como en cualquier otra. En todos los casos se plantea el mismo problema fundamental: ¿en qué medida lo santo es sujeto y en qué medida es objeto de la Religión? (*ibíd.*, 43).

Lo santo es, en primer lugar, una categoría explicativa y valorativa que como tal se presenta y nace exclusivamente en la esfera de lo religioso (*ibíd.*, 14).

La categoría de lo santo es compleja, ya que entre sus diversos componentes contiene uno específico y singular y es que se aleja a la comprensión racional por conceptos, aunque quede claro que lo santo suele aplicarse como acción absolutamente moral y que significa la bondad perfecta, la bondad suma o incluso podría llamarse bondad moral perfecta (*ibíd.*, 14).

Esta bondad moral absoluta puede llegar a extremos cuando está desequilibrada. Esa idea apuntan los estudios de W. James, quien dice que pueden llegar al fanatismo respecto a la devoción que producen; en cuanto a la pureza, puede tomar aspectos violentos como en el devoto agresivo o bien el devoto reservado que elimina completamente al mundo y se encierra creando incluso organizaciones sectarias, y con respecto a su exceso de ternura puede ser víctima y engañado por su fiebre caritativa. De ahí que considera que la conducta de lo santo debe tener bien la intención, la ejecución y la recepción. Sin embargo, después de haber manifestado los riesgos del exceso de las virtudes de lo santo concluye: «Su visión de un mundo mejor no solo nos consuela de la esterilidad... sino que incluso cuando hemos de confesar que es un inadaptable, consigue algunos incondicionales y el ambiente mejora por su ministerio. Es un fermento eficaz de la bondad, un lento tramitador de las cosas terrenas en un orden más celestial» (James, 1986, p. 271).

En su intención, lo santo siempre se encuentra en una relación amante y contemplativa originaria con lo divino y no primariamente con el mundo, como los demás seres.

Nuestro estudio sobre lo santo deja en nuestras mentes una necesidad de entrar más profundamente en la figura del santo, por lo que a partir de ahora ya no veremos en conjunto lo santo y la santidad, sino que mostraremos esa figura que ya en la primera carta de Pedro leemos: «Como hijos obedientes, no se amolden más a las aspiraciones que tenían antes en los días de su ignorancia. No, igual que es santo el que los llamó, sean también ustedes santos en toda su conducta, porque las Escrituras dicen: “Sean ustedes santos, porque yo soy santo”» (Biblia, 1Pe, 16).

Los que tienen fe en él, creen lo que él contempla y que ellos mismos no pueden contemplar. Y con esto llegamos al rasgo esencial que separa nítida y rigurosamente la santidad originaria de todos los demás seres y modelos: por encima de la persona del

santo originario no existe medida ni norma universalmente válida con que pudieran medirse su querer, sus actos, sus obras y su comunicación con Dios.³²

Es decir, el sujeto de lo santo es el ser humano que encuentra fe en sus seguidores, no porque se considere tan buena su acción, ni tan verdaderas sus palabras —medidas de acuerdo a una norma previa— sino porque se cree en él, en su persona, en virtud de la cualidad carismática de esta persona misma, de su ser y de su ser así. Por la misma razón es que se consideran verdaderas sus palabras y buenas sus acciones. Esto es el índice más seguro para reconocer al santo originario. Tampoco los milagros que realiza, los elevados pensamientos que pronuncia, los nobles actos y acciones que ejecuta son pruebas sino solo testimonios, confirmaciones y signos de su carácter exclusivo y de su relación única con Dios y la santidad. En ninguna parte está mejor expresado que en las palabras de Jesús: «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Él la verdad: Él mismo la es, Él es la verdad en forma de persona, de un fundamento del mundo en forma de persona.

Esto presupone la idea de verdad; el carácter absoluto de la verdad se patentiza por el hecho de que él la afirme. Tal es la esencia del cristianismo. El cristianismo consiste en primer lugar en la fe a la persona de Cristo que es «el camino, la verdad y la vida» y no en una idea, por ejemplo, en la idea de creer que Cristo es el hijo de Dios, y fe en la presencia eterna, central y viviente de esta persona en el mundo y en la historia. También la afirmación «Cristo es Dios» vale exclusivamente en función del testimonio personal de Cristo.

El contenido conferido al santo por la contemplación, su experiencia y su amor, se llama «revelación». Si la revelación es la revelación del santo mismo forma parte de su esencia, es decir, es propio de la esencia de su contenido ser absolutamente perfecta. Este contenido no está sometido a ninguna variación imaginable, ya sea intensificación o mengua, ya sea crecimiento, desarrollo o progreso. En cambio, la conceptualización del contenido revelado en los dogmas por la Iglesia y por la autoridad suprema del momento, es susceptible de variaciones en la medida en que pueden multiplicarse los dogmas (Scheler, 1961, p. 46).

Con mayor razón, la sistematización científica, la interpretación y la definición de los conceptos contenidos en los dogmas, por obra de la teología, es susceptible de progreso y desarrollo y lo mismo todos los valores técnicos, en el caso de lo santo o santificado, las formas del culto a Dios. Para la contemplación de lo santo solo existe la actitud de la comprensión y la familiarización cada vez más profunda con el contenido de su contemplación.

El vehículo primario por el que se hace presente lo constituyen, no obstante, los discípulos inmediatos y una reproducción siempre renovada de su figura por santos que lo imitan, y, secundariamente, la autoridad y tradición resultante de este contacto personal inmediato (*ibíd.*, 46). Mientras que el genio está presente idealmente en su obra y el héroe en sus acciones, el santo mora en el reino supranacional y supracultural de la historia universal. Sería rebajar al santo a la calidad de mero genio si se relacionara su verdadera realidad y existencia con la condición de la comprensión de una obra.

De hecho, el santo está primariamente dado a los hombres por la presencia viva en sus seguidores, de la que las Sagradas Escrituras ya constituyen una primera expresión simbólica ya que su lectura es una meditación, una edificación, un ejercicio espiritual. Su lectura es muy distinta de la de obras científicas: es un ejercicio de actitudes, de técnica del alma (*ibíd.*, 47).

³² Es el mundo de Dios, el de las ideas absolutas, el de la intuición el que no puede ser entendido por la razón y es por lo que Scheler cree que solo se puede entender a través de la fantasía, que sería como la intuición intelectual del arte, ya sea plástico, poético, dramático o musical.

Resulta esencial para el santo que lo que obra sobre los demás sea el ser de una persona y no sus virtudes, y menos aún sus actos, obras, hechos o acciones. Todo esto no son, en el santo prototipo, más que indicios de su ser y de su santidad. A él se aplica en sentido absoluto aquello que, según Schiller, distingue el alma noble del alma vulgar, a saber, que el alma noble cuenta con lo que es y no con lo que hace. Este carácter se desprende de la esencia misma de la persona: la persona existe únicamente en el cumplimiento o la culminación de sus actos. Su ser es una realización de sí mismo siempre renovada.³³

En ella, en esa realización del ser, la vida y la obra son por tanto una sola y misma cosa. El santo tampoco obra por sus actos, obras y hechos. Su influencia se ejerce por el brillo interior de sus virtudes, que constituyen de un modo inmediato el buen ejemplo inmediatamente puro. El carácter de sus virtudes ya está previamente determinado por la persona del santo modelo.

No es casual, por lo tanto, sino esencial, plausible y necesario, que el santo no deje una obra autógrafa por la cual se hiciera directamente accesible su personalidad espiritual a la historia ulterior, a la posteridad. Justamente en «no» hacerlo reside una de las condiciones de su influencia ilimitada. (*ibíd.*, 48) La personalidad espiritual depende, pues, en su acción sobre los demás, de una materia sometida al azar de la causalidad y en la que necesariamente está encarnada una obra. Sin duda también poseemos noticias escritas sobre tal o cual santo, pero él mismo no deja a la posteridad nada esencial que no sea él mismo, pero este él mismo, su personalidad espiritual, es todo. Por lo mismo, la influencia del santo abarca tanto como le permite la idea de un reino constituido por personas espirituales que viven en una comunidad de amor. Esta es la esfera que le corresponde (*ibíd.*, 48).

Lo santo no está referido originariamente a nada más fuera de la idea de la persona infinita o Dios. Todo lo demás lo ve, lo afirma solo bajo la luz originaria de Dios al que contempla. La obediencia no es para él más que el camino que lo conduce al grado de la libre imitación amorosa, aspecto muy marcado en nuestro san Francisco.³⁴

De ahí que el santo esté por encima de la gloria; la gloria está por debajo de él. Exclusivamente para él, la gloria es algo subordinado y solo para él es posible esta subordinación, es el que aporta la salvación, cada uno va a buscar su salvación en el corazón del santo y, al mismo tiempo, busca su propia salvación y la salvación del mundo.

En extrema medida es misteriosa la supervivencia del santo en sus discípulos; misteriosa es la eterna presencia de su existencia y de su influencia. Esta presencia y penetración inmediata no se produce por la tradición, que también actualiza lo transmitido (Scheler, 1961, p. 48), a diferencia de la ciencia histórica que arroja hacia el pasado lo transmitido. Pero esto es una ilusión. El contenido de la tradición pertenece de

³³ Por consiguiente ese estado de lo santo representa para nuestra investigación el medio que nos lleva hacia la mística, y al mismo tiempo la comunicación con lo invisible creándose así todo un lenguaje plástico de las visiones, ya que lo santo es lo único que tiene la capacidad de esa relación con lo inefable, y al mismo tiempo provocando en el creyente arrebatos y turbaciones que Rudolf Otto define como un «Mysterium Tremendum» (Otto, 1996, p. 23).

³⁴ El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. Tal comportamiento se evidencia sobre todo en el deseo de moverse en un mundo santificado, es decir, en un espacio sagrado, donde tenga cabida su ser como persona (Chirpaz, 1999, p. 3), cuestiones que coinciden con W. James y que veremos explícitas al final de este capítulo.

hecho al pasado y solo la falta de conciencia del recuerdo lo hace aparecer como presente y vivo.

El santo, en cambio, está auténticamente presente en sus discípulos y vive realmente en ellos. Trataremos de explicar esto con la ayuda de Max Scheler que matiza más rigurosamente esta idea:

Existe un tipo de hecho diametralmente opuesto a aquel de que nos ocupamos aquí. Se trata del acto consciente del «recuerdo» en el sentido corriente. Una situación que se asemeja a otra o cuyos elementos están en una contigüidad espacio-temporal con esa otra en el momento en que he visto a una persona, provoca el acto del recuerdo cuyo contenido es, por ejemplo, «que lo he visto en aquel momento», «que dijo esto o aquello». En este caso tengo el recuerdo de una situación objetiva. Por ejemplo, también la situación de valor puede estar dada en la forma: de que fue bueno y bello.

En lugar de dejar librado al azar el surgimiento de tal recuerdo, a menudo se señala algún signo distintivo, por ejemplo, el nudo en el pañuelo o una placa conmemorativa, el tañido de las campanas con distintas significaciones, o la institución de una acción recurrente, como en toda fiesta evocativa, en todos los aniversarios de los difuntos, por ejemplo, en el ciclo litúrgico de la Iglesia, que reproduce la vida de Cristo en símbolos, o también la interpretación de un proceso de la naturaleza, por ejemplo, la salida y la puesta del Sol, a las que se asocia un recuerdo, como ocurre entre los mahometanos, para los que es el recuerdo del profeta. Sólo hombres y sucesos importantes, por ejemplo, un triunfo, se benefician con tales signos.

Un fenómeno de índole completamente distinta se produce, por ejemplo, cuando se vuelve a oír una melodía, cuando se vuelve a ver un paisaje, cuando se vuelve a experimentar un valor o a presentir un suceso de valor positivo o negativo. En este caso la melodía, el paisaje, el valor no son recordados en el sentido anterior, sino son «actualizados»; son vistos, oídos y sentidos realmente sin que lo actualizado conserve un carácter de realidad como algo actual. El carácter de realidad se mantiene adherido al suceso pasado. Es así como existe un presentimiento de la muerte, un sentir de nuevo el amor pasado. Este fenómeno representa algo muy distinto que el recuerdo, o la esperanza de que yo tuve este sentimiento o que vaya a tenerlo. Pues aquí veo, siento y oigo el contenido: él mismo está presente en mí; solo su realidad permanece en el pasado o se inserta en el futuro. Muchas veces señalé que solo el valor de una cosa está presente sin que la significación conceptual o la imagen de este objeto existan. Este fenómeno debe ser identificado menos aún con una «reproducción de la vivencia» en que no interviene el recuerdo, y que no haría más que colorear extrañamente un contenido actual, como ocurre, por ejemplo, en la coloración del recuerdo. El tener de nuevo está en el acto de sentir, de ver, de oír y se diferencia rigurosamente del simple haber tenido ya (*ibid.*, 1961, p. 49).

Lo que nos muestra esta cita es que aquí se trata de una experiencia revivida, de un volver a ver, de un volver a oír, y que este sentir, este ver, es algo presente aunque en la conciencia está rodeado de una identidad inmediata con el pasado, sin que la identidad necesariamente esté dada con un término preciso, este es el significado más importante que indicamos en la Introducción. El sentido de la viva presencia es lo que significan las imágenes de san Francisco de Asís que veremos en los capítulos siguientes.

Nada más evidente: en este momento, en efecto, está ausente toda consideración de las vivencias psíquicas de este hombre, vivencias que se produjeron en tal momento preciso del tiempo objetivo y cuyo encadenamiento estaba sometido a la necesidad causal. Pueden ser contenidos completamente distintos, situaciones y circunstancias completamente diversas, procesos anímicos exteriores e interiores completamente distintos, a los que yo, sin embargo —permítasenos la imagen—, aprehendo como con sus manos y veo y oigo con sus ojos y oídos interiores, amo con su amor (Chesterton, 1966, p. 32).

Tal es el poder de la presencia del santo y a tal nivel puede llegar su imagen, convirtiéndose el arte en un arte sagrado con fines de persuasión, que más adelante intentaremos testimoniar. Ahora bien, nos preguntamos: ¿qué querían obtener los santos, en nuestro caso san Francisco?, ¿qué quería realmente?, ¿qué vivía?, ¿qué hacía? Seguramente no era contagiarse de él, tal como se contagian unos a otros los miembros de una masa, cuando, hipnotizados por un jefe, levantan las manos y gritan, o se exaltan o incendian y matan; seguramente tampoco era «imitarlo» o copiarlo, es decir, vivir en Galilea, desesperarse en Getsemaní o morir en la cruz; ni seguramente tampoco tener compasión con él y regocijarse con su glorificación.

Querían, hacían y vivían otra cosa: querían vivir con y revivir con Cristo, en un acto de la vida espiritual, su vida históricamente tan modesta y miserable, naturalmente en un contexto vital completamente distinto, con resultados, hechos, acciones y obras totalmente distintas; pero querían impregnar y penetrar todas las contingencias de sus disposiciones, dotes, medios, situaciones históricas, profesiones, obligaciones con la esencia individual de su personalidad y de su vida íntima (Scheler, 1961, p. 52).

Esto es como un salto único al centro de su personalidad, una toma de posesión intuitiva de su surtidor y luego un vivir a partir de este centro, es decir, cada uno su vida contingente, positiva e histórica. En esto es en lo que consiste este gran acto de «imitación» y no solo una aproximación desde afuera, como están obligados a hacerlo los historiadores. Este saber de Cristo es un saber completamente distinto al saber histórico que proporciona la teología. Pero es el saber fundamental (*ibíd.*, 53).

Este centro, que los discípulos poseían y realizaban de un modo viviente, lo es el santo. Es lo que en él puede llamarse exclusivamente santo. De tal modo immortalizan el ser y la vida de su persona a la vez en actividad eterna, en la medida en que la reviven y viven con ella (*ibíd.*, 53).

La posibilidad de la autoobjetivación del santo consiste justamente en la coincidencia de ser, obra y acción con la esencia de la personalidad. Por eso mismo la presencia del santo, que es total y plenamente «persona», no depende ni está condicionada por el destino de una obra distinta de la de su ser. El santo puede verdaderamente estar presente él mismo y no estar limitado por un símbolo material, puesto que la «materia», por así decirlo, en que trabaja y crea el santo no es madera, piedra y color, sino la persona del hombre mismo y, por consiguiente, de todos los hombres posibles, resulta que no puede estar presente más que por y en personas. Pero en este caso puede estar «realmente» presente. Lo que ha pasado y lo que pertenece al pasado no es el santo mismo, sino nada más que su existencia histórica (*ibíd.*, 53-54).

Este estar en las personas crea lo que en lenguaje religioso se llama «discípulo del santo», que es el que vive y revive en primer lugar este poder y deber del propio santo y, de esta presencia de la virtud de lo ejemplar en él, fluyen a él, en una originalidad intensificada —contrariamente al caso en que solo se viven y reviven los actos—, también los actos y sus intenciones (*ibíd.*, 54). La persona del discípulo se convierte en espejo de las virtudes del santo, que es lo que originará, en nuestro caso, todo el movimiento franciscano.

En un encadenamiento dinámico e intemporal de tales actos de los discípulos se realiza la presencia eterna del santo; como si el santo se encontrara en cada punto de la historia de sus discípulos para constituir la historicidad secreta de esta historia: la acción originaria que la impulsa de un momento a otro desde *A* hasta *B* (*ibíd.*, 54).

Una prueba más extraordinaria aún de la presencia del santo puede verse en que resulta imposible no recordarlo o no pensar en él. El santo solo puede ser olvidado, y es oportuno anotar que olvidar es, como lo saben todos, algo distinto a no recordar. En el olvido hay un acto positivo, es decir, es un acto voluntario.

Olvidar es, en oposición a no recordar, una presencia sensible de una cosa en el recuerdo, por lo menos de acuerdo a su valor y, dependiendo de esto, un volver la espalda espontáneo (no voluntario) a aquello que está así presente en nosotros. Pero la presencia del santo es tan intensa, tan insistente, que resulta imposible no pensar en él. Las personas tienen que pensar tan intensamente en él, que lo único posible es olvidarlo totalmente, desplazarlo.

El santo fundador es, por tanto, aquel que ejerce sobre los espíritus el poder máximo (en extensión y duración); el que impregna con su ser todo ordenamiento jurídico, todos los valores espirituales, sus estilos, sus formas, sus contenidos y sus vehículos; aun cuando los hombres no quieran saber nada de él y sin que de esto tengan conciencia los creadores de los valores espirituales (*ibíd.*, 56).

Quien menos busca ejercer una influencia es el que tiene el poder más fuerte. Lo más débil en la intención es lo más fuerte, lo más suave es lo más poderoso. Lo más peculiar del influjo del santo es justamente que su poder también abarca y determina la enemistad de sus enemigos, el afán persecutorio de sus perseguidores. Todavía hay algo de él, de su ímpetu en el tipo de la enemistad de sus enemigos contra él, en la persecución de sus perseguidores. El que persigue sigue. Quiere decir que su cualidad peculiar abarca a la vez a sus amigos y enemigos. Frente al santo se puede vivir tomándolo como modelo o como contrafigura; jamás puede hacerse abstracción de él. Cualquier oposición y cualquier rebelión contra él es rebelión u oposición contra algo secretamente reconocido. En la historia, por ejemplo, hay muy pocos que replican a Cristo; no hacen más que interpretarlo de otra manera (*ibíd.*, 57).

Silenciosa y suavemente se produce, por consiguiente, la presencia eterna del santo en sus discípulos e imitadores. Ella constituye también el conocimiento más profundo posible de él.

Cualquier otro tipo de fuente de conocimiento del santo, por ejemplo, las declaraciones sobre él de la autoridad eclesiástica, todo lo que dicen de él la tradición, los escritos sagrados, las formas de culto que se han establecido en su honor y, sobre todo, los datos que de él ha proporcionado la ciencia histórica son fuentes de conocimiento que deben considerarse derivadas de esa fuente primitiva, aunque en medida diversa y con jerarquía diferente.

El santo como figura real, física, también tiene que tener realidad histórica. Esto constituye otro rasgo esencial. Sería evidentemente absurdo negar la existencia histórica de Francisco de Asís y honrarlo al mismo tiempo como santo, pues en ese caso se coloca necesariamente una idea en el lugar de una persona. Pero, por otra parte, no es menos evidente que también el santo es imitador de Cristo, en el que el santo está inmediatamente presente y que lo posee del modo más perfecto imaginable en su existencia real. Así, los seguidores del santo no tienen necesidad de saber absolutamente nada del lugar, tiempo, contorno de todas las variadas peripecias de su existencia histórica y de su historia real para ser sus seguidores, ya que los santos, por imitación en Cristo, imponen su forma religiosa esencial a generaciones enteras, como fue el caso de

san Benito, san Francisco, santo Domingo o san Ignacio, sin necesidad de extender su influencia a cuestiones históricas.

¿Cuál es el fin último del santo? Creemos, personalmente, que busca trascender que, como apuntamos en una nota a pie de página, no es estar más allá de las cosas sino más bien al contrario. «La trascendencia de Dios es justamente una manera de estar en ellas, una manera según la cual estas cosas no serían reales en ningún sentido sino incluyendo en su realidad la realidad de Dios, sin que por eso Dios sea idéntico a la realidad de las cosas. Y eso es lo esencial de la trascendencia divina: no es ser trascendente a las cosas, sino ser trascendente en las cosas mismas» (Zubiri, 2003, pp. 174-175).

Y como dice W. James: «Seamos santos si podemos, tanto si alcanzamos un éxito visible temporal como si no lo conseguimos. Pero en la casa del Padre hay muchas mansiones, y cada uno de nosotros ha de descubrir por sí solo el tipo de religión y qué dosis de santidad es la que mejor concuerde con lo que él crea que son sus capacidades y lo que piensa que es su misión y vocación más verdadera. No hay éxito que pueda garantizarse ni preceptos determinados para los individuos concretos mientras sigamos los métodos de la filosofía empírica».

No queremos dejar de considerar una esfera que en la investigación descubrimos sobre los esenciales éticos del santo, leyendo sobre todo a Rudolf Otto, en su tratado *Lo santo*, donde abstrae de tal manera el sentido de lo santo que lo convierte en un estado numinoso, es decir, como un puro sentimiento de absoluta dependencia, también llamado «sentimiento de criatura» (Otto, 1965, p. 37). Entendemos por numinoso aquello que aprehende y conmueve: aprehende por lo fascinante y bello y conmueve por el horror (causado por la trascendencia hacia algo incontrolable). Es este contexto armonioso lo que convierte las pinturas de san Francisco de Asís de Zurbarán en un arte.

III. SAN FRANCISCO DE ASÍS

III.1 Giovanni di Pietro Bernardone (1181-1226)

San Francisco de Asís, que como bien sabemos al principio se llamó Juan, posteriormente renunció a su nombre y adoptó el de Francisco, al parecer por varias razones: una fue por saber hablar la lengua francesa. En su leyenda se dice que en todas las ocasiones que se sentía interiormente inflamado por el Espíritu Santo, espontáneamente prescindía de su propia lengua y utilizaba el francés, expresándose en él tan natural y correctamente que le salían las palabras con fluidez y elocuencia (Le Goff, 2003).

Otra razón fue para hacer más fecundo su ministerio, pues en su leyenda se asegura que fue Dios quien providencialmente le inspiró la idea de que inventara y asumiera ese nombre hasta entonces inexistente, y le hizo comprender las ventajas ya que se trataba de un nombre raro y que las gentes al oírlo reaccionarían por curiosidad y lo escucharían con más atención. Y, por último, para dar importancia a la cualidad humana de los franceses, pues se les consideraba por naturaleza espontáneos, sinceros y magnánimos (*ibíd.*, 2003).

Nació en 1182 y, después de una juventud algo dispersa, se convirtió y adoptó la disciplina evangélica y renunció a la herencia paterna. Como a lo largo de los capítulos hemos comentado, fundó una orden mendicante a la que dio el nombre de Hermanos Menores y que hizo aprobar en Roma, con una valentía inexplicable, delante del papa Inocencio III (Carreras, 1982, p. 28).

En 1219 consiguió llegar a Egipto, a Damietta, sitiada por los cristianos, y fue recibido por el sultán. De vuelta a Umbría, luchó por mantener su orden en el rumbo que él fijara. Volvió de Egipto con una enfermedad ocular que lo puso al borde de la ceguera (*ibíd.*, 29).

En 1224 se retiró a la soledad del monte Albornia, donde se dice que fue estigmatizado; algunos médicos consideran las visiones de san Francisco como alucinaciones mórbidas y sus estigmas, como hemorragias cutáneas. Muere en 1226 (*ibíd.*, 35).

A pesar de los numerosos documentos y escritos de la época que se conservan, la figura de san Francisco de Asís sigue, en muchos aspectos, sumida en la leyenda, pero hay que destacar que, a partir de 1266, la biografía de san Buenaventura, llamada la *Leyenda Mayor* se constituye como la fuente principal para la iconografía del santo de Asís. En ella se basan la serie de veintiocho episodios de la vida de san Francisco, atribuidos a Giotto y sus seguidores, en la iglesia superior de Asís que se convirtieron en referente indiscutible para ciclos posteriores (*ibíd.*, 46).

Canonizado por el papa Gregorio IX apenas dos años después de su muerte, en 1228, san Francisco se convirtió inmediatamente en uno de los santos más populares de la cristiandad. Tenemos una prueba muy curiosa de ello en los juicios finales esculpidos a partir de esa fecha en los tímpanos de nuestras catedrales, y es que casi siempre es un franciscano quien marcha a la cabeza de los elegidos (*ibíd.*, 48).

III.2 La sensibilidad del siglo XIII: mística de la luz

Habiendo presentado a san Francisco de Asís y mostrando el anterior capítulo como un paréntesis, debemos seguir con la idea de belleza, entrando en la franciscana. Siendo esta una estética teológica, consideramos oportuno presentar este capítulo con una cita del gran teólogo y filósofo Hans Urs von Balthasar, donde en su juicio estético identifica lo bello con lo bueno como una obertura hacia la búsqueda de la luz espiritual:

... la respuesta empieza con la identificación fundamental de lo bello con lo propiamente bueno, y procede luego a distinguirlos conceptualmente y aproximar lo bello a lo verdadero. Lo propiamente bueno es lo bueno en sí mismo, lo buscado por sí mismo y no solo en cuanto que es perfecto y acabado en sí, son además en cuanto que no se encierra en sí sino que se abre, comunica e irradia como querrían los platónicos... (Balthasar, 1985, p. 343)

Dejando el itinerario del santo como entidad y rasgo social, creemos adecuado indagar en la corriente estética de los siglos XII-XIII, corriente cuyos postulados están centrados en el quehacer espiritual y místico y que llegó a tener una gran influencia en la época en que vivió san Francisco de Asís, por lo que intentaremos indagar en aspectos que ilustren la trayectoria de la belleza en el quehacer artístico de la mística.

Antes de adentrarnos en la situación espiritual del Medievo sería conveniente establecer una presentación breve de lo que significa la mística y dejarla definida como una experiencia clave en la aparición de nuestra iconografía religiosa, y sobre todo pictórica, que ampliaremos con precisión en el capítulo «El arte de la Contrarreforma».

Acotar el concepto *mística*. Siguiendo los principios pragmáticos, podría afirmarse que la religión personal tiene la raíz y el centro en los estados de conciencia mística. Vemos que W. James considera cuatro características o estados de conciencia mística. El primer estado lo llamara «inefabilidad», cuya cualidad ha de experimentarse directamente y que no puede comunicarse ni transferirse a los demás; la segunda la denominará «cualidad de conocimiento» y dice: «Son estados de penetración en la verdad insondables para el intelecto discursivo. Son iluminaciones, revelaciones repletas de sentido e importancia, todas inarticuladas pero que permanecen y como norma general comportan una curiosa sensación de autoridad duradera» (W. James, 1986, p. 286). Una tercera, la «transitoriedad», explica cómo los estados místicos no pueden mantenerse durante mucho tiempo y que su reproducción suele ser de una manera imperfecta. El cuarto estado de conciencia es el denominado «pasividad» y respecto a esta comenta: «Cuando el estado característico de conciencia se ha establecido, el místico siente como si su propia voluntad estuviese sometida y, a menudo, como si un poder superior lo arrastrase y dominase» (*ibíd.*, 280); a lo largo de su investigación comenta que estos estados místicos conectan con lo que en psicología se denomina «mente desdoblada» y que este fenómeno a veces no deja ningún aporte significativo, pero que de una forma u otra modifica la vida interior del sujeto.

Al hablar de mística y adentrándonos en la orden franciscana, se puede establecer una querella entre arte y religión, pero debemos intentar facilitar la circulación de semejante propuesta, dado que «la mística, bien entendida, es el reino de la libertad: libera al hombre tanto de sus condicionantes trascendentales como inmanentes... puesto que le abre el camino para realizar su identidad» (Panikkar, 2005, p. 42); además la considera como «experiencia de vida» (*ibíd.*, 63).

La alusión a este término la encontramos en Pseudo Dionisio, pasando por santo Tomás y san Buenaventura hasta llegar a Jacques Maritain (1882-1973), filósofo francés y humanista integral, que en su pensamiento la defiende como la primacía de los valores trascendentes y la describe como experiencia placentera de lo absoluto (Maritain, 1966, p. 81), y R. C. Zaehner (1913-1974), historiador inglés experto en religiones, que la describe como la toma de conciencia de una unión o unidad con algo inmensamente más grande que el yo empírico (Zaehner, 1967, p. 37).

El tema es extensísimo y nos podríamos remitir a Plotino cuando describe en sus *Enéadas* ese estado de trascendencia, también llamado éxtasis: «Muchas veces, despertándome del cuerpo y volviendo a mí mismo, es decir, al hombre interior, saliéndome de las otras cosas y entrando en mí mismo, veo una Belleza extraordinariamente maravillosa. Convencido entonces más que nunca de que pertenezco a la porción superior de los seres...» (Rubia, 2010, p. 87).

Todas las experiencias místicas (pues las hay de diferentes modalidades) tienen por finalidad la experiencia de trascendencia, así también algunos expertos las clasifican de experiencias de trascendencia paganas o experiencias de trascendencia religiosas (*ibíd.*, 93), se pueden comprobar estos estados, incluso remontándonos a los primeros pueblos ágrafos y el mundo de los chamanes.

Pero nuestro tema recae especialmente en querer demostrar la existencia de una mística franciscana partiendo, claro está, del momento en que se dio el franciscanismo como corriente espiritual, religiosa y mística, para lo que debemos indagar en los siglos XII y XIII.

Varias corrientes filosóficas convivían en la Edad Media: la platónica, la neoplatónica y la escolástica; Juan de Escoto, san Bernardo de Claveral, Hugo de San Víctor, Tomás Galo de Verceil, san Agustín, Alejandro de Hales, Alberto Magno, Tomás de Aquino y san Buenaventura fueron algunos de sus respectivos exponentes, sobre cuyos pasos vamos a volver, sobre todo san Buenaventura, que ingresó en la orden franciscana en 1243 y pudo estudiar teología bajo la dirección de Alejandro de Hales (1185-1245) (Eco, 1990, pp. 15-18).

A lo largo del siglo XII, y especialmente en el XIII, hay dos corrientes bastante destacadas dentro de la estética que nos marcan claramente unas diferencias significativas en torno al concepto de belleza: la mística escolástica, iniciada en el segundo cuarto del siglo XIII y que alcanzó su auge en el tercero y, precisamente en este período, la que tuvo lugar a partir de una cierta bifurcación de la escolástica, junto a la corriente basada en el pensamiento de Platón y de san Agustín, cuyos seguidores fueron los franciscanos. Al mismo tiempo surgió una nueva, inspirada en Aristóteles, cuyas ideas fueron recogidas por los dominicos. Este dualismo se reflejó también en la estética, siendo san Buenaventura el máximo representante de la corriente platónico-agustiniana y santo Tomás, de la aristotélica. Ambos filósofos formularán los conceptos más maduros de la estoica escolástica (*ibíd.*, 24-26).

Antes de entrar en la escolástica de Buenaventura nos parece oportuno comentar algunos pensamientos de estética mística de Tomás de Verceil, también llamado Tomás

Gallo,³⁵ pues elabora unos postulados místicos notabilísimos en los que dice: «El alma se conmueve con el sumo bien por medio del amor y se deleita con la suprema belleza a través del conocimiento. Es cierto pues que la inteligencia (es decir, el alma del intelecto) tiene algo de cognitivo y algo de movimiento, a través de uno de ellos se deleita con la belleza, a través del otro con la bondad», Bruyne (1994, p. 12) cita a Bruyne (1959, p. 67) y continúa: «Cuando el alma se deleita contemplando a Dios en él mismo, toda la sensibilidad sigue el movimiento del intelecto y, a su vez, prorrumpe en visiones que la inundan de admiración y deleite» (*ibíd.*, 127 a *ibíd.*, 62).

La mística de Tomás Gallo finaliza con un éxtasis en el que todo se unifica, el bien y lo bello, el amor y la visión, el placer de ver y el gozo de poseer, la percepción de la luz y la cálida sensación de la vida... Si el éxtasis inefable es el estado supremo donde se ensalza la contemplación de lo Bello esta se inicia en el nivel inferior de la intuición de las formas materiales (*ibíd.*, 132 cita a *ibíd.*, 66-67).

A partir del siglo XVII la palabra se utilizará para referirse a un saber religioso: la teología mística, que se distinguirá de la teología positiva y de la escolástica (Bolgiani, 1987, p. 12). Como vemos, consiste pues en un estado de trascendencia que entra en relación con la visión y esta visión se basa en un concepto de la luz y será la luz el tema que ocupará una parte importante del discurso que sigue, ya que se trata de evidenciar el discurso místico-estético que prevalecía en el momento de la aparición del franciscanismo como movimiento espiritual.

Giovanni Fidenza (1221-1274), que tomó el sobrenombre monástico de Buenaventura, franciscano, general de la orden y cardenal, expuso sus ideas y reflexiones sobre la estética en dos obras de contenido general: *Itinerario el de la mente hacia Dios (Itinerarium mentis ad Deum)*, especialmente en el S II, 14 y el *Breviloquium*. Recientemente se han descubierto sus observaciones autógrafas acerca de la estética, incluidas en el comentario al *Libro de las sentencias* de Pedro Lombardo (Gilson, 1948, p. 32).

La mística de san Buenaventura recoge varias ideas de sus predecesores franciscanos y, en cierto sentido, cierra aquel capítulo del pensamiento estético. La estética de san Buenaventura se podría considerar un tanto polifacética, apartándose un poco de la pura escolástica de santo Tomás; contiene igualmente ideas místicas a la vez que análisis empíricos de lo bello y del arte (*ibíd.*, 32).

Lo más destacable serían sus tesis metafísicas, de las cuales se ha dicho que no fueron ideadas por él, sino que eran axiomas o pensamientos que ya habían sido recogidos en otras épocas, incluso se ha dicho que recogió ideas que ya había comentado Dionisio Areopagita. Aunque los escolásticos aceptaban axiomas estéticos sin reparar demasiado en ellos, pues como en algún momento comentamos, la creación y la belleza se basaban únicamente en el concepto de Dios como unicidad estética, sin embargo, san Buenaventura se ocupó de ellos más detalladamente, por lo que, al presentar sus conceptos conviene recordarlos y, para ello, nos basaremos en el esquema

³⁵ Tomás de Verceil se llamaba Thomas Gallus (también llamado Thomas de Saint Victor). Fue un teólogo del siglo XIII; nació en Francia hacia 1190 y murió en diciembre de 1246. Fue el máximo exponente de lo que a partir del siglo XVII se denominará «teología mística», como ya hemos comentado en algún momento. Se le ha tenido en mucha consideración en Inglaterra; de hecho, la mayoría de sus escritos están en francés e inglés, en cambio, en lengua castellana no existe ninguna traducción. El *Mystical Theology* son unas glosas de una gran belleza visual que, como hemos comentado, acaban en un éxtasis contemplativo donde todo está unido al todo.

que elaboró Tatarkiewicz, para facilitar la comprensión de esas metafísicas del franciscano.

La primera tesis es la que se ha denominado «tesis del optimismo estético» ya que sostenía que el mundo es bello (Tatarkiewicz, 1987, pp. 244-245).

La segunda es la denominada «del integrismo estético», ya que afirmaba que «el mundo es bello en cuanto totalidad, no por sus detalles sino por el orden universal que reina en él. Ya que el ejemplo sería que nadie puede tener la capacidad de discernir la belleza de un poema si no conoce o percibe en su totalidad la belleza del orden del universo y menos si no es capaz de contemplar este orden en su totalidad. Es lo que podríamos decir la necesidad de una unión cósmica» (*ibíd.*, 245).

La tercera propuesta sería lo que se ha denominado «tesis del trascendentalismo estético» que sostenía que «la verdadera belleza consiste en Dios: si el mundo es bello, lo es en cuanto su creación y reflejo de su belleza» (*ibíd.*, 245).

En la cuarta tesis se considera que «la belleza del alma es superior a la del cuerpo», tesis que ya enunciamos en el capítulo al referirnos a Plotino. A esta tesis se la consideró como «tesis del ascetismo estético», que recomendaba reserva frente a la belleza corporal (*ibíd.*, 247).

Hasta aquí sería lo que podemos considerar tesis emanadas de la Religión y la Metafísica. Pero, indagando en el mundo de la mística y siguiendo la línea crítica de W. James podríamos decir que esos estados místicos añaden simplemente un significado sobre sensible a los datos normales u ordinarios externos. Son excitaciones como las emociones amorosas, que alcanzan una nueva significación y podemos llamar «belleza» o «región celestial».

La primera pregunta que se formula es en qué consiste esa mística inefable y cómo, siguiendo el momento filosófico de la Edad Media, podemos encontrarla, y su respuesta es relacionar la belleza con la luz, aspecto que veremos ampliamente considerado, pues esa idea emana a lo largo de toda la espiritualidad franciscana y acompaña la idea plástica de las visiones en el Barroco, por lo que consideramos el concepto como digno de ampliación.

La mística de la luz fue la auténtica filosofía de la metafísica medieval y de la que san Buenaventura fue un gran exponente, como ya hemos dicho, pero antes debemos realizar una introducción al tema.

Hablar con propiedad acerca de la luz con relación a los valores estético-filosóficos y artísticos implica determinar previamente qué designa este concepto.

Existe esta necesidad de dar una definición previa porque se trata de un concepto a caballo entre el ámbito de lo material y el de lo espiritual. Resulta necesario partir de la base de los diferentes sentidos que se pueden ver al analizar el término *luz*.

Conviene hablar de la luz en dos ámbitos principales: el ámbito de lo sensible y el ámbito de lo inteligible. En el primer caso, nos referimos a la luz vista; en el segundo, a la luz pensada. Al hablar de la luz vista entendemos que se trata de la luz física, o sea, la que experimentamos con el sentido de la vista, la que ilumina, la que nos permite

pasar de la oscuridad a la claridad, la que la física moderna define como la combinación simultánea de todos los colores del espectro visible, con relación a una fuente de energía que la emite. La que existe en el inteligible se corresponde con la luz metafísica (Gilson, 1948, p. 65).

Plotino, basándose en Platón, ofrece los primeros textos que anuncian no solo la posibilidad de una luz metafísica, distinta de la física, sino además la apertura al estudio de una auténtica metafísica de la luz (Bruyne, 1994, p. 78).

Se trata, en definitiva, de la introducción del subjetivismo en la percepción de lo sensible, aspecto que hilvana constantemente esta tesis, aunque lógicamente no es que lo metafísico se equipare a lo subjetivo, más bien se debe asociar lo metafísico a lo objetivo, aunque este no se funde en la experiencia.

Esto tendrá unas importantísimas consecuencias que se derivarán para la representación artística antigua y como precedentes de la estética medieval de la que ya hemos hablado en san Buenaventura.

Para Plotino, «en un cuerpo luminoso hay dos actividades: una interna, que es como la vida sobreabundante de dicho cuerpo y como el principio y la fuente de dicha actividad, y otra que rebasa los límites de dicho cuerpo y es una imagen de la luz interna y una actividad segunda que no se desliga de la anterior» (Plotino, 1982, p. 15).

Podemos hablar, desde la filosofía de Plotino, de una luz inmanente, que correspondería metafóricamente al alma de las cosas, y de una luz liberada correspondiente a la luz-cuerpo que, para Platón, sería visible.

Debemos enunciar y considerar a san Agustín como maestro que influyó mucho en la escolástica, en la línea de explicar lo divino de modo metafórico, y cómo considera lo bello como figura divina de luz. Para él, lo feo se equipararía a lo material, lo anormal. Lo irregular que, en definitiva, es asimilado a lo oscuro, a la ausencia de luz. Para san Agustín, el mundo consta de dos sustancias corpóreas: una inmensa esencia de luz, a la que llamamos «Dios», y otra sustancia igualmente inmensa, informe, grosera y tosca como la tierra, el barro o los excrementos, o carente de peso y oscura, como un humo negro. El mundo que vemos consta de formas bellas que, como el sol, los planetas y los astros, son figuras divinas (San Agustín, 1986, p. 321).

San Agustín pone en guardia a todo cristiano sobre los placeres de la vista, aprecia la belleza pero se interesa más por su dimensión moral:

Por lo que respecta a los placeres de la vista, líbreme Dios de ellos. Todas esas formas hermosas, esas tintas brillantes y gratas y esa reina de todos los colores que es la luz, la luz que todo lo penetra y acaricia aun cuando ni siquiera reparo en ella, atraen a las almas con todo género de tentaciones. Todas esas bellezas visibles adornan con dulzura encantadora y peligrosa la vida mundana para los hombres que las aman ciegamente. Y no solo las formas naturales, sino los productos del arte (*ibíd.*, 324-325).

Valora el goce visual, pero con moderación. Para que se produzca belleza, debe haber igualdad y semejanza, debe haber armonía. Se hace necesaria la acomodación del objeto a la conciencia del hombre.

La belleza de la que nos habla san Agustín es totalmente teológica pues incluso dice que la belleza debe de estar en armonía con la espiritualidad cristiana, pero al relacionarla con el concepto de la luz dice:

El color nos complace en las formas visibles, y principio de todo color es la luz. Pero ¿puede el ojo gozar de otra cosa sino de la luz que esté acomodada al órgano? En efecto, nosotros procuramos apartarnos de una luz demasiado brillante y de unas tinieblas en exceso espesas. Donde encontramos igualdad y semejanza, allí habrá armonía. Y donde sentimos espontáneamente la presencia de la armonía, que acomoda la conciencia al objeto y el objeto a la conciencia, allí gozamos de belleza (*ibíd.*, 324).

Estas ideas aparecen en su tratado sobre la música, lo cual hace comprender la importancia que concede a la consideración de la belleza como una cuestión de puro orden.

En otro sentido, san Agustín considera la belleza como una especie de «rastros» del paso de Dios por el mundo. Esta huella divina sigue teniendo una fuerte relación con esa luz que desprende lo bello; se vuelve a identificar la luz como la belleza divina (*ibíd.*, 325).

No solo para san Agustín, sino también para la mayoría de los pensadores cristianos, la principal prueba de la existencia de Dios surge en la observación de la belleza de las cosas, ya que todas las cosas que percibimos tienen una estructura bella, el mundo está organizado por proporciones que, según el estoicismo, son obra de un *logos* ordenador, artístico, inmanente a la naturaleza como espíritu universal, y a cada cuerpo en particular como alma que todo lo edifica y reúne. Los cristianos unen y purifican ambos conceptos, trascendentalismo platónico e inmanentismo estoicista, asociándoles a su vez la filosofía de Plotino (Bruyne, 1959, p. 170).

Pasadas ya estas tesis emanadas de la religión y siguiendo con el concepto de lo bello, debemos seguir con san Buenaventura, ya que su pensamiento está en sintonía con lo que acabamos de enunciar y que, además, es necesario como exponente filosófico de la época y del franciscanismo, como hemos ido anunciando a lo largo de estas páginas. Se trata de un acontecimiento decisivo en su porvenir intelectual, pues la filosofía medieval nos ilustra toda una teoría estética de la luz, no bajo esta idea de estética, pero sí bajo una visión de un concepto místico y espiritual. La proporción supone el compuesto; la luz es un elemento simple. Ahora bien, si todas las cosas son proporcionadas, son también luminosas. La proporción les confiere armonía y orden, la luz les otorga nobleza. Es la doctrina del siglo XIII, ya que es en este siglo que la estética de la luz aparece sistematizada en tanto que la de la proporción ya la había completado Boecio en su retórica.³⁶

³⁶ Boecio, nació en Roma en el 480 y murió en Pavía en el 524. Étienne Gilson piensa que Boecio fue para la escolástica medieval una autoridad principal, pues escribió un tratado llamado *De Consolatione philosophiae*, donde intenta demostrar que la verdadera felicidad consiste en el desprecio de los bienes de este mundo y en la posesión de un bien superior que coincide con la Providencia universal que gobierna todas las cosas (gutenberg.ebooks/13316). Este tratado tuvo gran importancia en la teología del cristianismo medieval y, por consiguiente, en la escolástica; es por esta razón que hemos creído oportuno indicar esta nota ya que es importante para centrar un poco más este capítulo un tanto complicado, como es la justificación y demostración de una estética franciscana.

La luz es universalmente considerada una fuente de belleza, pues es la sustancia misma del color al tiempo que la condición exterior de su visibilidad. Esta idea ya aparece en Plotino, la retoma el Pseudo Dionisio, que transmite la admiración neoplatónica por la luz a Juan Escoto Erígena quien, a su vez, influencia a Hugo de San Víctor y a sus discípulos, entre ellos san Buenaventura, y se convierte en un lugar común entre Ulrico de Strasburgo y sus contemporáneos, siendo un tema constante en las teorías del arte y convirtiéndose en un tema contemporáneo defendido y comentado hasta la actualidad, pasando a ser un tema clave del arte en general (*ibíd.*, 1994, p. 78).

La luz se relaciona desde la antigüedad con el calor. El hombre es bello si su tinte es fresco y sonrosado, si mantiene el justo medio entre la palidez y el enrojecimiento. El justo equilibrio de la carnación es signo de justo equilibrio en la mezcla de los humores.

La belleza (de la piel) —dice san Isidoro de Sevilla— deriva de la calidad de la sangre: *venustas a venis, formosum a formo, sanum a sanguine* [*venustas* (belleza) viene de venas, *formosum* (hermoso) viene de *formo* (calor, humor sanguíneo), *sanum* (sano) viene de sangre]. La calidad de la sangre deriva de la mezcla justa del elemento caliente y del elemento frío. La temperatura ideal de la sangre la produce el *formum, quod est calidum et fervens*. Por eso se relaciona a la belleza —*formositas*— con ese principio de calor vital que obtiene su fuerza del alma, es decir, de una energía luminosa, como se afirmará en el siglo XIII (Bruyne, 1994, p. 78 cita a san Isidoro) (*ibíd.*, 1959, p. 83).

Si pensamos en los metales preciosos, en los mármoles, en las piedras preciosas, ¿de dónde proviene su belleza a no ser de su luminosidad? El bronce, el oro, la plata... son bellos por el aire, iluminado por el sol, que incorporan a su materia y empieza a resplandecer cuando le rozan los rayos exteriores (Gilson, 1948, p. 34).

Miremos la sustancia misma del cuerpo coloreado o su resplandor bajo una iluminación externa; siempre se hace referencia a un centro luminoso: *Color, a calore ignis vel solis* [El color (procede) del calor del fuego o del sol] (Bruyne, 1959, p. 80).

Consideraban el mundo como materia y, también, lo consideraban energético. Siempre que se observa un cuerpo, se presenta simultáneamente divisible y activo. La divisibilidad responde a la cantidad, mientras que la actividad resulta de la luz. La belleza propia de la primera es la proporción, la de la luz es el resplandor del color. La cantidad es la expresión de *materia* como tal; la luz, la manifestación de la *forma* de la corporeidad en general (Gilson, 1948, p. 36).

En la medida en que la luz domina totalmente el espacio inerte, brilla en todas direcciones, penetrando la esencia misma de la materia. Se multiplica estallando como una esfera hasta agotar sus posibilidades dinámicas. Al encontrar medios materiales de distinta masa, se diversifica según las resistencias que limitan su acción. Su actividad es puramente mecánica en todas partes y sigue las vías más elementales del movimiento. Pero, al ser condición de toda vibración y de toda expansión, es el origen de todas las operaciones ocurridas en el mundo de la experiencia, incluidas las operaciones vitales, psíquicas y espirituales (Bruyne, 1959, p. 3).

Es un mundo que se mueve entre dos polos: allí donde la materia informe es primordial y se deja impregnar y dominar enteramente por la energía luminosa que aporta la determinación, la subsistencia, la actualidad, se habla de la luz física pura. Y, por el contrario, allí donde la actividad de la luz se hace menos dominante a causa de la masa compacta e impenetrable de la materia, aparece la sustancia terrosa o terrestre. Todas las sustancias corporales están situadas entre estos dos grados supremos de la realidad corporal (es decir, la masa oscura, inerte, apenas activa, del centro de la Tierra, que es ella misma el centro del universo, y, por otra parte, la bóveda inmensa, poderosa,

puramente luminosa, que es el cielo empíreo). Unas están más próximas a la luz y más alejadas de la burda materialidad; las otras son más compactas, más pesadas y más tenebrosas. Ahora bien, la nobleza de las cosas se mide según el grado de luminosidad diversamente coloreada; su belleza se calcula también de acuerdo con esa gradación (*ibíd.*, 6).

San Buenaventura dice: «Entre todos los cuerpos el mejor, el más deleitante y el más bello es la luz física» (*ibíd.*, 21). Es una idea muy griega, muy oriental y, asimismo, muy medieval: «Lo que constituye la perfección y la belleza de las cosas corporales es la luz» (*ibíd.*, 1994, 22). Para él, Dios es la luz por excelencia. Y continúa diciendo: «En tanto que principio de color, es el ornato y el atractivo del mundo visible» (*ibíd.*, 22).

En efecto, ¿acaso no es el resplandor de los colores el que embellece todo lo que vemos? La percepción de la luz es «lo más deleitante que existe, pues ver no es sino el encuentro armonioso entre dos luces, la del mundo físico y la de la conciencia» (Gilson, 1948, p. 32).

La luz es la esencia más pura que existe, la belleza más sublime, aquello cuya presencia engendra un mayor goce.

Ahora bien, la luz es, sin duda y ante todo, la energía victoriosa de la inercia de la materia, tal cual se manifiesta en ese cielo empíreo, como cuerpo perfectamente lúcido. Es después cuando se manifiesta esta cualidad especial que ilumina los medios diáfanos ya resistentes y, en particular, la inmensidad del aire (Grosseteste, 1986, p. 110).

Es el color y el esplendor; el primero es una cantidad limitada de energía luminosa aprisionada en una materia más o menos inerte, el otro brota del choque del aire iluminado contra las superficies de las cosas corporales. Tomemos como ejemplo la sustancia aparentemente más terrosa: ¿no se fabrican las rutilantes vidrieras con las cenizas? ¿No es en la tierra en la que germinan las piedras preciosas? ¿No es la gleba la que transforma ese carbón del que admiramos sus rojizas llamaradas? (Bruyne, 1994, p. 81).

Sean cuales puedan ser los errores científicos de san Buenaventura, cuando uno se hace estas preguntas, la idea está clara: es de la luz de donde las cosas extraen el color y el brillo que las hace tan bellas. Querríamos comentar sin nota de página que la obra de san Buenaventura está recogida en seis tomos; cada uno de ellos consta entre siete y ocho partes, divididas cada una de ellas en diez capítulos, por lo que su filosofía es extensísima. El concepto de la luz se extiende y aparece constantemente a lo largo de toda su obra.

Se puede considerar esta justificación estética como una estética de la forma visible. Aunque el contorno y el volumen desempeñan un determinado papel, no hay que olvidar que el color y la luz son primordiales, también cuando se examinan sus cualidades en el aspecto del tamaño, de la distancia, del número, de la masa, del reposo o del movimiento, de lo rugoso o lo sedoso, de lo transparente o de lo opaco, de lo claro o de lo oscuro, etc. (*ibíd.*, 81).

La obra de Witelo (1230-1275), conocida como *Perspectiva*, aborda problemas ópticos planteados por Euclides y tiene un carácter positivo en su tratado de la luz pero

debemos anotar que también tiene todo un tratado metafísico de la luz y que estaba en consonancia con san Buenaventura, pero este último era franciscano por lo que no debemos centrar nuestro tema en la problemática de la luz.

Podemos decir que la causa formal y eficiente de la belleza de todo lo visible es la luz física. Es la causa de lo bello, aspectos que se reafirmarán a lo largo de los siglos, pero que se dan en el siglo XIII y que nos ayudan a justificar la idea y nuestra tesis sobre la existencia de una estética franciscana.

Lo bello, pues, es la luz que constituye la sustancia misma del color indefinidamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta. Por otra parte, la luz es la causa eficiente de la belleza y el sol, al difundirla, hace visible el color creando todo un esplendor estético, siendo el adorno de toda criatura visible (Grosseteste, 1986, p. 110).

Pero la luz es en sí misma algo simple. La percepción del colorido no se puede medir, es de orden cualitativo. La forma es indivisible en tanto que determinación, pero la energía luminosa es de orden formal (*ibíd.*, 115). La actividad como tal no es descomponible y todo aquello que es resplandor o reflejo pertenece al orden de la actividad.

El brillo del oro es bello, no porque manifieste cierta proporción sino porque es luz. Del mismo modo, la belleza física más pura y excelsa, la de las estrellas, no se explica por la armonía de sus miembros, sino por su gozoso y fulgurante brillo. Así pues, la belleza de la luz no es de orden «musical», es inmediata y objeto de una percepción simple, de manera que no se basa en la medida, ni en el número, ni en el peso, para no decir más, sino en el aspecto de toda ella, es decir, de su propia naturaleza (*ibíd.*, 118).

Dos estéticas se enfrentan en el mundo físico. Hay que lograr su unión: este es un imperativo categórico para muchos de los autores del siglo XIII. Ninguna época ha mostrado tales ansias de síntesis, entre un concepto físico de la luz y otro metafísico. Desembocamos así en plena metafísica. Era inevitable a partir del momento en que la Edad Media admite la existencia de un mundo puramente espiritual. Parece bastante natural que el hombre tenga una imagen de las ideas en forma de sombras frías y grises o de apariencias luminosas. Si a los ojos del esteta de la proporción Dios es unidad, para el esteta del color y del esplendor no puede representarse la divinidad más que como luz (*ibíd.*, 120). Se trata de actividades creadoras, puesto que solo Dios es lo bastante poderoso para multiplicar instantáneamente al ser e influir sobre la actuación del universo. Él es la luz en estado puro.

De nuevo se busca la esencia de la belleza en la forma indivisible. Lo que explica la facilidad con que hasta un san Buenaventura cede a la costumbre, cosa habitual en todos los espiritualistas: «Las almas son bellas porque son luces» (Bruyne, 1959, p. 219 cita a san Buenaventura).

San Buenaventura reconoce que, sin duda, la luz basta en todo caso para explicar la belleza: *Ipsa lux propter sui nobilitatem est sibi ornatus* [La propia luz a causa de su nobleza es adorno para él] (*ibíd.*, 1994, 85). Pero, pese a todo, es en la sinfonía del orden donde adquiere toda la plenitud de la armonía.

Se pueden distinguir, en efecto, dos informaciones diferentes de la materia corporal: una que es especial y da a los cuerpos las formas que hacen de ellos o elementos o mixtos; la otra, que es general y común a todos los cuerpos como tales: la luz. Se trata aquí, indudablemente, de la luz corporal y, como más adelante veremos, es una sustancia común que se encuentra en todos los cuerpos, tanto celestes como terrestres, aunque la idea de san Buenaventura, como vamos viendo, convierte en un hecho algo más metafísico (Gilson, 1948, p. 132).

Que no se trate de la luz divina es cosa inmediatamente evidente. Dios, sin duda, es luz y, como observa san Agustín, solo Él es la luz en sentido propio.

Pero no por eso es menos verdad que el sentido inmediato dado por la costumbre a la palabra *luz*, sea el de luz corporal y, en este mismo sentido, la tomamos también nosotros. En cuanto a la ingeniosa teoría de san Agustín que confunde con los ángeles la luz creada por Dios el primer día, júzgala por san Buenaventura sostenible pero demasiado alejada de la letra y por lo mismo, él no la acepta (*ibíd.*, 263).

La luz de que vamos a hablar es, pues, la luz corporal, pero sin que esto signifique que ella misma sea un cuerpo. Aunque la luz física sea un análogo de la luz divina, y hasta lo que hay de más inmediatamente análogo a Dios en el campo de las criaturas corpóreas; sin embargo, no puede admitirse que exista un cuerpo cuya sustancia sea íntegramente luz (*ibíd.*, 265).

Si, pues, la luz es una forma, no puede ya ser un cuerpo o, en otras palabras, es contradictorio admitir la existencia de un cuerpo cuya esencia consista en ser una forma luminosa pura. Pero si la luz es una forma, y no forma pura, es necesariamente la forma del cuerpo luminoso. Podemos, pues, considerarla como una forma que actúa sobre una materia corporal, y que solo en nuestro pensamiento existe separadamente, cuando nosotros por abstracción la aislamos de la materia. La luz, simple forma de los cuerpos, es por lo menos su forma sustancial, y la más noble de todas (*ibíd.*, 264).

Es especialmente importante este punto, pues el fundamento señalado por san Buenaventura a esta sustancialidad es la naturaleza eminentemente activa de la luz, y porque de esta suerte une su metafísica con la física enseñada por los perspectivitas de Oxford, Roberto Grosseteste (que anteriormente ya presentamos) y Rogerio Bacon (*ibíd.*, 264).

Si, en efecto, la luz es una simple forma accidental del cuerpo, puede estar separada de él, lo mismo que unida, y cuando se halle unida no será su sustancia, pero se agrega a él como el saber se agrega al entendimiento o el calor al cuerpo caliente. Esta es especialmente la concepción que defiende santo Tomás de Aquino.

Entre estas dos concepciones opuestas, declara san Buenaventura que la elección no es fácil, y por esto, en definitiva, se queda con las dos. Pero aun eligiendo las dos, necesariamente concede su preferencia a la segunda, y se coloca del lado de Grosseteste y de Bacon. Ciertamente, declara efectivamente san Buenaventura, que «la luz es la más noble de todas las formas corporales, como están acordes en conceder los filósofos y los Padres; luego también tendremos que conceder que es una forma sustancial, que todos los seres participan de ella, y que su grado de dignidad se mide por el de participación de esta forma» (*ibíd.*, 265).

Se imponía a su mente, desde luego, esta solución y su manera de interpretar; vemos que vamos hacia el infinito divino, sustancialmente filosófico y religioso.

Desde el momento en que nos encontramos con que el mundo de los cuerpos está compuesto de solo la materia contenida bajo el empíreo y la forma luminosa del empíreo mismo, necesariamente había de ocurrir que la primera sustancia constituida por esta unión lo fuera merced a la eficacia activa de la luz.

Ahora bien, esa materia indistinta, resultante de esto, que llamamos «tierra», se nos muestra desde el primer día en todos los seres visibles que se hallan bajo el cielo; luego de la luz debía tener necesariamente la única actualidad que entonces le fue asignable, y si la extensión en el espacio es desde entonces inseparable de la materia, lo debe a la forma de la luz, entonces podemos decir que la luz es una forma sustancial de los cuerpos y no podemos reducirla a simple accidente (Grosseteste, 1986, pp. 118-119).

El problema que nos ocupa es que la luz no se agrega a la forma del cuerpo para conferirle algo que esta forma sería ya capaz de darle. La forma de la luz es igualmente sustancial en el sentido de que su acción penetra el cuerpo hasta el punto de que sin el cuerpo resulta ininteligible, pero su efecto no es el de hacerle tal cuerpo pues lo es ya; lo que hace es más bien completarlo, acabando de constituirlo por la influencia tónica que sobre él ejerce, conservarlo una vez constituido y, finalmente, fecundar en cierta manera su forma para estimular su actividad y concurrir en cada una de sus operaciones. El estudio detallado del papel y de la actividad de la luz nos preparara de la manera más segura para interpretar debidamente el oficio del alma racional en el compuesto humano (*ibíd.*, 120).

Vemos afirmar a san Buenaventura que los cuerpos se jerarquizan según su grado de participación en la forma común de la luz. Esto es así, efectivamente, porque la dignidad de los seres se reduce a la de sus operaciones, y porque estas operaciones, a su vez, tienen por principio la luz, ya que parece ser que las Sagradas Escrituras colocan la luz entre las demás formas corporales (Buenaventura, 1947, III, p. 216).

La luz es activa por sí misma y la expresión que aquí usamos debe entenderse en el más riguroso sentido metafísico que pueda dársele. Según Santo Tomás de Aquino, Dios solo obra por su sustancia. La rigurosa terminología que usa Santo Tomás le impide admitir que una sustancia distinta de la divina pueda ser considerada como principio inmediato de sus operaciones. Por el contrario, San Buenaventura, más preocupado de unir que de definir, se inclina siempre a hacer entrar a las operaciones en cada caso particular, en las sustancias, y a suprimir las facultades intermedias en la medida misma en que los seres se van aproximando a Dios (Gilson, 1948, p. 268).

Piensa que la luz no solo es un acto de iluminar pues, aunque ningún cuerpo existe por sí mismo, sí existe el cuerpo de la luz, ya que es activo por sí mismo. Por lo tanto, la considera como forma sustancial ya que, según Buenaventura, esta forma sustancial sí puede obrar por sí misma. Pero deja también constancia de que ese fulgor, por el cual un cuerpo es visto y embellecido, puede pertenecer a la naturaleza de accidente, es decir ser un fenómeno físico (Buenaventura, 1947, III, p. 229).

La razón predominante que conduce a san Buenaventura a hacer de la luz una forma sustancial y a darle una acción sustancial es que su mente se refiere a una concepción de la luz que no es la de Aristóteles ni será la de santo Tomás. Para él, como para Roberto Grosseteste, la luz no necesitaría de facultad para obrar, pues es acción por su misma esencia, y se la puede definir como una sustancia que se multiplica y se autodifunde.

Supongamos, en efecto, un punto luminoso cualquiera, que sea capaz de engendrar y propagar instantáneamente, por todas las direcciones del espacio, una esfera luminosa cuyo centro sea él mismo, y de un diámetro proporcionado a su intensidad, es

decir, cuanto mayor es su intensidad tanto más se difunde y se multiplica; por consiguiente, si el empíreo es el más luminoso de los cuerpos, sería también el más difusivo. En su teoría sobre la luz, también dejará muy claro que la luz del sol, o cualquier otro cuerpo luminoso, es finita. Por esto comprendemos que la luz del empíreo haya podido dar extensión a la materia desde el primer día, y aún hoy día esta aptitud esencial de la luz a multiplicarse es la que confiere a las cosas que ilumina la actividad que manifiestan. Se trata, pues, de una propiedad inherente a su sustancia cuando se atribuye a su forma la fecundidad o la actividad, y concebimos perfectamente que san Buenaventura no se resigne a separarla de ella (*ibíd.*, 232).

No disponían ciertamente los filósofos de esta época de los recursos de la física moderna, pero muchos de ellos, sobre todo los perspectivistas, a los que se adhería san Buenaventura, poseían ya un sentimiento suficientemente neto de lo que puede ser una explicación geométrica para discernir la complejidad del problema planteado.

Esta es, efectivamente, la hipótesis que sugieren las expresiones y comparaciones de que san Buenaventura se vale. Así como, según dice, la especie sensible del color, si la consideramos en el medio que atraviesa, es como el color o una semejanza del color, pero no el color mismo, así la luz, engendrada en el medio, no es la forma misma luminosa, ni una forma engendrada por ella, sino algo que es como esta forma, o una semejanza de esta forma (*ibíd.*, 247). Seguramente es imposible definir con más precisión esta irradiación; no se la puede definir por su respecto al principio material, que no lo tiene, ni por su principio formal, puesto que no es forma; solo puede definirse por su principio original, que es lo que hemos hecho al definirla como una semejanza, esto es, como algo que posee en común una cierta cualidad y, especialmente, como semejanza irradiada.

Nos queda, sin embargo, una conclusión que sacar de estos principios, y hay que tomarla en consideración, porque puede ayudarnos a comprender el sutil pensamiento de la metafísica del Medievo, concretamente de la época del nacimiento del franciscanismo.

Muchos filósofos se han preguntado respecto de este rayo lo que nosotros nos hemos preguntado sobre la luz misma: ¿es forma sustancial o forma accidental? Distingamos, en un primer sentido, la luz irradiada (*lumen* por oposición a *lux*); posee una virtud activa, salida del cuerpo luminoso, y por la cual la obra sobre los cuerpos inferiores que le están sometidos.

Ahora bien, esta primera irradiación no puede ser considerada como una forma accidental. No lo es en el cuerpo luminoso que la engendra, por cuanto hemos dicho que la naturaleza de este cuerpo era precisamente multiplicarse; es, por tanto, algo connatural a él y consustancial; es inseparable de él. Tampoco es la forma accidental de su medio, por lo mismo que hemos afirmado que propiamente no desempeña papel de forma. Lo único que queda, pues, es que la luz irradiada sea pura y simplemente una forma sustancial, esto es, la forma sustancial misma del cuerpo luminoso en cuanto obra como forma motora, reguladora y conservadora de los seres inferiores (Gilson, 1948, pp. 272-273).

Y nos encontramos ya en posesión de los dos principios constitutivos del universo sensible: la materia corporal y esta luz que es como el principio general de distinción de todas las restantes formas corporales.

La luz será, pues, un principio activo que se considera como un lazo entre el alma y el cuerpo e intervendrá en las operaciones más ínfimas del conocimiento, tal es

la vasta esfera de influencia de esta forma sustancial, tanto que ningún ser del mundo sublunar se sustrae a su acción (*ibíd.*, 275).

Así, a modo de explicación de esta trayectoria, que en algún momento parecía que se alejara de nuestro objetivo, hemos visto en estas páginas el intento de justificar el sentido filosófico de los franciscanos y que tuviera relación inmediata con lo bello, siendo la mística y, concretamente, el tema de la luz lo que ha proporcionado un concepto profundo de la idea de belleza. Todo ello nos hace entrar en una pequeña oscilación de lo bello como una inaprensible idea del ser que, en algún momento, vimos comentada en el primer capítulo, en relación al pensamiento de Plotino.

Y como bien dice Chesterton: «... toda la filosofía de san Francisco giraba alrededor de una nueva luz sobrenatural sobre las cosas naturales, idea que significaba la recuperación final, no el rechazo final, de las cosas naturales» (Chesterton, 1961, p. 7).

Todos los estados místicos son y tienen derecho a serlo; por consiguiente, concluiremos con un fragmento de nuestro psicólogo y mentor W. James, que nos ha ayudado a darle una visión moderna y pragmática a esta indagación sobre lo bello, lo santo y lo místico:

Como hechos psicológicos, los estados místicos de tipo bien pronunciado y enfático constituyen normalmente una autoridad para aquellos que los experimentan. Han estado allí y lo conocen bien. En vano el racionalismo se lamenta. Si la verdad mística que alcanza a un hombre demuestra ser su fuerza vital, ¿qué autoridad tenemos la mayoría para decirle que viva de otra manera? Podemos encerrarlo en una prisión o en un manicomio, pero no podemos cambiarle la mente, por lo general solo conseguiremos unirlo más tercamente a sus creencias. Se ríe de nuestros más arduos esfuerzos y, por lo que respecta a la lógica, escapa a nuestra jurisdicción. Nuestras propias creencias racionales están basadas en una evidencia exactamente de naturaleza similar a la que los místicos aducen como propia. Nuestros sentidos nos garantizan ciertas realidades, pero las experiencias místicas son percepciones tan directas de hecho para quienes las tienen como cualquier sensación lo pueda ser para nosotros. Los documentos muestran que incluso los cinco sentidos quedaran en suspenso, son absolutamente sensibles en su cualidad epistemológica, si se me perdona tan bárbara expresión, es decir, son evidencias cara a cara de aquello que parece existir con carácter inmediato. Resumiendo, pues, el místico es invulnerable y ha de dejarse, nos guste o no, en el disfrute tranquilo de su credo. La fe, dice Tolstoi, es aquello que da vida a los hombres, y los estados de fe y el estado místico son términos prácticamente intercambiables (James, 1986, p. 318).

Dejamos el tema aquí para adentrarnos en san Francisco de Asís como santo, como místico y con esa conexión a esa belleza que habita en su quehacer humano.

III.3 San Francisco: conversión y *anima mundi*

Convertirse, regenerarse, recibir la gracia, experimentar la religión, adquirir seguridad... todas estas son frases que denotan el proceso, repentino y gradual, por el cual un yo dividido hasta aquel momento, conscientemente equivocado, inferior e infeliz, se torna unificado y conscientemente feliz, superior y correcto, como consecuencia de sostenerse en realidades religiosas. Esto es lo que significa, al menos en términos generales, conversión, creamos o no que se precisa una actividad divina directa para provocar este cambio moral (W. James, 1986, p. 149).³⁷

³⁷ La conversión, dentro del lenguaje abstracto y psicológico, representa un poco el abandono de los yo conscientes a la merced de ideales que son más fuertes que uno mismo, no siendo el caso de san Francisco ya que se trata de una decisión de vida espiritual y religiosa, y no de rituales sacramentales ni

El tema de la conversión, siguiendo la trayectoria del psicólogo W. James, es un estado de objetivos tan estables que provoca en el ser humano una transformación, consiguiendo anular otros objetivos que puedan ser contrarios al interés emocional o deseo del individuo; cuando se superan estas indecisiones y el objetivo que llamaremos «religioso», pasa a formar parte de una forma permanente en el hombre es lo que llamaremos «conversión».

La conversión en san Francisco está narrada por Tomás de Celano y, según el historiador Jaques Le Goff, presenta incoherencias, pues hubo dos biografías, una la *Vita prima* y otra la *Vita secunda*; en la primera, la conversión se presenta desde una perspectiva espiritual o psicológica y, en la segunda, desde una perspectiva religiosa o mística. La conversión suele darse como súbita iluminación, pero según Tomás, en san Francisco se dio en un período de tres a cuatro años. En el primer episodio, la conmoción inicial se dio durante una enfermedad; en un segundo momento, en la entrega de la capa a un pobre caballero; una tercera cuando se aisló en una gruta a meditar hacia una nueva vida y el sentido de la pobreza, y el momento más importante, según san Buenaventura, fue cuando en la Porciúncula, que era un oratorio perdido entre los bosques, se dio el último acontecimiento de su conversión, que así escribe Jaques Le Goff: «Dios le habló de nuevo a Francisco. Esta vez lo hizo por medio de la voz del sacerdote que, en humilde oratorio, leía un día durante la misa un texto del evangelio que Francisco creyó entender por primera vez. Se trataba del capítulo X de Mateo; era el tercer año de conversión de Francisco, el 12 de octubre de 1208; Francisco tenía 26 años y de converso se transformaba en misionero. Había nacido san Francisco, iban a nacer los franciscanos» (Le Goff, 2003, p. 38).

Para comprender claramente este último momento de la conversión, citaremos el fragmento del evangelio de Mateo: «No se procuren oro, plata ni monedas para llevarlo en la faja; ni tampoco morral para el camino, ni dos vestidos, ni sandalias, ni bastón, que el bracero merece su alimento. Cuando entren en un pueblo, averigüen quien hay allí que se lo merezca y quédense en su casa hasta que se vayan. Al entrar en una casa, saluden. Si la casa se lo merece, la paz que le desean descienda sobre ella; si no se lo merece, su paz vuelva a ustedes. Si alguno no los recibe o no los escucha, al salir de su casa o del pueblo sacúdanse el polvo de los pies. Les aseguro que el día del juicio les será más soportable a Sodoma y Gomorra que aquel pueblo» (Mt, 10, 9).

Así, siguiendo un poco nuestra línea psicológica, podemos decir que la conversión de un hombre significa, en estos términos, que las ideas religiosas, antes periféricas en su conciencia, ocupan ahora un lugar central y que los objetivos religiosos constituyen el centro habitual de su energía, como veremos a partir de ahora en san Francisco de Asís y, como comentaba Le Goff, a partir de esta conversión de Francisco, empieza a nacer la orden franciscana.

Debemos recordar que el tiempo que le tocó vivir a san Francisco fue entre el siglo XII y el XIII, en plena Edad Media, y hablar de ese período se nos haría interminable; aunque ya hayamos hecho una revisión en su metafísica religiosa, el tema de la historia sería inabarcable, pues existen infinitudes de tratados sobre esta época y su sociedad. Aunque no es el tema que nos ocupa, sí es necesario comentar brevemente la situación social y religiosa de aquel momento.

sectarios, por lo que las aportaciones teóricas del pragmatismo, respecto a la conversión, no podrán adecuarse al tema que nos ocupa.

Alrededor del siglo XIII comenzaba a resquebrajarse la unidad del Imperio germánico y entraba en crisis la estructura feudal de la sociedad. En Italia y en las zonas de Europa abiertas al tráfico marítimo, hacía su aparición una nueva fuerza que se debatía contra esas dos instituciones medievales: el común. Lo constituía la nueva clase social de artesanos y comerciantes, con una nueva dinámica ciudadana de tendencias democráticas, con una nueva economía monetaria, con sus nuevos planteamientos éticos y sus nuevas exigencias religiosas (Iriarte, 1979, p. 43).

Entre el feudalismo y el común, entre el ocaso del imperio unitario y el nacimiento de las naciones, entre la lengua sabia y la lengua vulgar, Francisco de Asís encarna las virtudes activas y constructivas del burgués hijo del pueblo y, al mismo tiempo, los sueños caballerescos y el ansia de renuncia a la edad que declina (*ibíd.*).

Hubo por entonces varios movimientos religiosos con principios de retorno al evangelio y con intenciones reformadoras: los valdenses, los patarenos, los cátaros, los humillados, los pobres católicos, etc. Son innegables los puntos en común entre el ideal perseguido por estos grupos y la orientación evangélica franciscana.

La vida monástica, y concretamente la abadía benedictina, había configurado durante seis siglos la sociedad europea con su *estabilitas loci*, con su programa de culto y alabanza a Dios, de trabajo y de la *vita communus*, techo común, mesa común y oración común (*ibíd.*, 45).

Pero la verdadera etapa en la vida de consagración da comienzo con los franciscanos y dominicos, las dos familias gemelas que supieron dar respuesta a las urgencias del momento histórico, aunque con diferente táctica. Comenzaba así la era de las que más tarde serían llamadas «órdenes mendicantes» (*ibíd.*, 47).

El primer grupo reunido por Francisco adquirió conciencia de sí mismo y del compromiso evangélico; se alojó en un rústico tugurio cerca de Rivo Torto, que es un riachuelo que nace por debajo del camino de Asís a Panzo, en la falda del Subasio, y desemboca en el Ose, catorce kilómetros más abajo. De los varios arroyos que surcan la llanura asisana, es el único que merece ese nombre, por sus retorcidos meandros. A mitad del recorrido, en medio de la llanura, lo cruzaba mediante un puentecillo el antiguo camino de Asís hacia Cannara y Roma, al que las inundaciones hacían a veces impracticable (*ibíd.*, 49).

En ese cruce precisamente estaba el tugurio abandonado: tres paredes de piedra cubiertas de palos y ramas, tal vez refugio y lugar de descanso para campesinos y viandantes que a diario circulaban por allí. Su estado debía de ser lamentable, pues los biógrafos dicen que estaba completamente abandonado y olvidado de todos. Allí se refugió Francisco con sus primeros hermanos y allí permanecieron más de dos años. Y ese fue el escenario de algunos episodios importantes, como la llegada de los once primeros compañeros de san Francisco, la redacción de la primera Regla, la reparación de la cercana iglesia de San Pedro de la Espina, la visión del carro de fuego, el fraile que se moría de hambre por exceso de ayuno o el paso del emperador Otón camino de Roma (Celano, 1945, p. 461).



Fig. 2: *Imagen del tugurio de san Francisco*
Iglesia de San Francisco de Asís. Conservada y restaurada

Cuando el fundador consideró que el grupo había madurado suficientemente el sentido de la aventura evangélica, mediante la experiencia de la oración y las privaciones a que les sometía la pobreza, organizó la primera misión. De dos en dos marcharon predicando y mendigando el sustento por varias regiones de Italia (*ibíd.* 462). «Fueron doce los penitentes de Rivo Torto. Francisco escribió *Primera forma vitae*, denominada por los historiadores Regla primitiva. Como él mismo dice en su testamento y lo sabemos por otros testimonios, esa “vida” se reducía a una serie de textos evangélicos a los que se ajustaba el programa adoptado» (Iriarte, 1979, p. 4).

Los puntos principales de su trayectoria social en el grupo eran: el compromiso de vivir con arreglo al evangelio, la pobreza absoluta del grupo, el estado permanente de misión penitencial yendo por el mundo sin provisiones de ninguna clase, y con el trabajo y la limosna como medios de subsistencia. Esa vida, según los evangelios, tal como san Francisco la dejó plasmada en sus escritos personales, se caracteriza por los siguientes preceptos:

1) Una piedad contemplativa y práctica, fuertemente inspirada en el amor, que se manifiesta en la actitud filial ante Dios, el sumo Bien, fuente de todo bien. La sencillez y la alegría forman parte de este clima fraternal (*ibíd.*, 53).

2) La pobreza como desapropio interior de los bienes personales, en función de la caridad y espíritu de servicio para todos los hombres (*ibíd.*, 53).

3) La fraternidad no implica una renuncia a la individualidad. En esta fraternidad no hay jerarquías de clase, ni titulación de superioridad; los que ejercían la autoridad eran llamados «ministros» o «siervos de los hermanos» (*ibíd.*, 54).

4) Respecto a la Regla primera, que no se organizó hasta 1217, consistía en que los hermanos no tuvieran entre sí autoridad ni dominación alguna, sino que deberían servirse y obedecerse mutuamente por espíritu de caridad. Toda la fraternidad se articulaba teniendo como centro a Francisco, que era modelo y maestro espiritual (*ibíd.*, 54).

5) El medio de subsistencia era el trabajo y su retribución en especies, nunca en dinero; su actividad más requerida era el cuidado de leprosos (*ibíd.*, 55).

6) La predicación y la oración. Francisco alternó las temporadas de actividad itinerante con los retiros en los eremitorios, que ayudaban a un mismo tiempo al enriquecimiento espiritual en la experiencia de Dios y a reavivar los lazos con el grupo de los hermanos (*ibíd.*, 55).

Todos estos elementos fueron evolucionando a medida que creció el movimiento franciscano.

Cabría decir, de una forma aproximada, que la orden franciscana prepara el camino de la modernidad, no en un sentido de renacimiento formal y armónico, sino en una profundización en el individuo y en sus emociones y sentimientos, de modo un tanto prerreformador y, a distancia, algo prerromántico, por lo que a partir de ahora nuestra lectura se dirigirá hacia una justificación de este hecho como expresión de un valor estético, como reflejo de una realidad y, como sabemos que es una realidad ética y lo ético es el *ars pulchre cogitandi*, es decir el arte de pensar bellamente, vamos a entrar a hacer visible esa acción del hombre consiguiendo una revelación adecuada de su interioridad ética, aproximándola a la estética, ya que la práctica ética, de sus causas y consecuencias sociales parece un resultado bueno y bello.

Así nos aventuraremos hacia una estética que tiene «su origen en el principio de virtud del cual el hombre es un ser pensante, que tiene conciencia de sí, es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí es reflexionarse sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y, por ello, desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu...» (Hegel, 1969, p. 40).

Sabemos que la interrelación de principios estéticos en la ética y hasta la estetización de la ética son hechos viejos. Lo ético y lo estético son conexiones conceptuales de fuerzas reales de la vida, de tendencias de acción real. El intento de demostrar, en la orden franciscana, estas dos tendencias de autonomía relativa, pero filosóficamente conectadas, será el camino a seguir y que iniciamos con la cita de Georg

Lukács, que nos ayudará en nuestra idea de demostrar la existencia de una estética franciscana a través de su trayectoria ética como deber hacia la humanidad.³⁸

Georg Lukács nació y murió en Budapest (13 de abril de 1885-7 de junio de 1971). Filósofo marxista y hegeliano, defendió a Hegel como pensador exponente del idealismo alemán. En su tratado de *Estética* comenta:

La aspiración humana a una conducta ética en la cual el precepto exprese precisamente el núcleo más íntimo de la personalidad y domine desde él toda la periferia de afectos y emociones, de deseos y de ideas, y no de un modo dualista y tiránico, sino orgánicamente, como revelación de la personalidad total, nace pues de la esencia de la misma ética. Cuando esa aspiración lucha por una expresión conceptual adecuada especialmente en épocas en las cuales los ideales éticos aparezcan problemáticos en sí mismos o, al menos, socialmente vistos, es muy natural, y a menudo casi inevitable, que toda esa tensión se exprese también mediante categorías estéticas. Pues el reflejo estético de la realidad da siempre forma a una unidad sensible, significativa y manifiesta de lo interno y lo externo, del contenido y la forma, del carácter y el destino (Lukács, 1966, p. 31).

Enfatizando a Lukács vemos esa solidaridad orgánica que rige y domina afectos, ideas, deseos y emociones y que está unida a unos ideales éticos y que incluso esos ideales no son adecuados al momento social o político del momento, lo que crea en el hombre una tensión y, debido a ella, aparece una sensibilidad diferente casi estética, llamada, por qué no, «ideal», pero que se manifiesta de una forma unitaria en todo su ser; es ahí donde surge la fuerza del hombre social, en esa unidad entre lo interno y lo externo y que se manifiesta a través del trabajo y del compromiso humano formando una solidaridad orgánica que la orden franciscana supo generar (*ibíd.*, 31).

Existe un matiz en esta solidaridad algo más amplio de lo que Lukács nos puede ayudar a justificar y es que será la libertad de espíritu, el predominio del amor y de la espontaneidad en la marcha hacia Dios lo que se manifestará ampliamente en la mística franciscana, una mística que será una clara exposición de experiencias interiores, teológicas y una forma de vida bajo una austeridad extrema en ocasiones, pero nunca huraña ni egoísta, bien al contrario, como ya hemos visto en sus preceptos.

Estos preceptos franciscanos, como movimiento estético, ético y social, solo se pueden explicar a través de la actividad franciscana y con el soporte teórico de los preilustrados Espinoza, Leibniz, Locke y Shaftesbury, que dieron a lo humano definitivamente la seriedad de lo divino, sobre todo Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1712), político y filósofo que en 1695 publica *Investigación sobre la virtud y el mérito* y en 1703 escribe su *Carta sobre el entusiasmo*.

En Shaftesbury notamos su herencia neoplatónica florentina cuando descubrimos su conciencia estética como la identificación entre Belleza y Bien. Considera la vinculación del hombre con la naturaleza desde fuera, es decir, mediante la contemplación estética, considerando que solo un tipo de hombre, el hombre estético, (el santo, el poeta, el artista) puede alcanzar esa unión cósmica, o sea, solo el hombre

³⁸ El planteamiento estético que tiene Lukács es como un camino hacia la reconstrucción de las capacidades y actividades humanas como un arte en la vida cotidiana, desde el trabajo configurado a través de una dialéctica objetiva cuyo reflejo es la dialéctica subjetiva.

que es capaz de introducirse en el alma del mundo³⁹ para fusionarse con ella (Shaftesbury, 1997a, p. 15).

Tenemos muchos pasajes de la vida activa de san Francisco que nos confirman esta actitud de introducirse en el alma del mundo. En el capítulo XV de la *Vida Primera* de su biógrafo Tomás de Celano leemos:

Corrían a él hombres y mujeres; los clérigos y los religiosos se apresuraban para ver y oír al santo de Dios, que a todos parecía hombre de otro mundo... Brillaba como fúlgida estrella en la oscuridad de la noche, y como la aurora en las tinieblas; y en breve cambió de aspecto aquella región (valle de Espoleto); superada la antigua fealdad, se mostró con rostro más alegre. Desapareció la primitiva aridez y al punto brotó la mies en aquel campo escuálido; también la viña inculta dejó brotar el germen del buen olor de Dios y, rompiendo en suavísimas flores, dio frutos de bien y honestidad. Por todas partes resonaban himnos de gratitud y de alabanza, tanto que muchos, dejando los cuidados de las cosas del mundo, encontraron, en la vida y en la enseñanza del beatísimo padre Francisco, conocimiento de sí mismos y aliento para amar y venerar al Creador (Celano, 1945, p. 464).

Esta experiencia es la experiencia estética, que es como una fuerza primordial o sustancia activa; es más que mera intuición sensible de lo exterior y más que mera observación de uno mismo.

Es la vida que se siente, el sentimiento entero de la vida que se siente con todas las clases de sensaciones; una vida en continuidad que es innotada porque, desde esa corriente, se vive en sensaciones de mayor relieve o impresión. Es experiencia del bien y belleza de la vida que no se captan con los meros sentidos (que no ven más que colores y figuras), sino con las potencias que captan en continuidad y en aspectos infinitos, infinitesimalmente, las armonías últimas del Universo infinito (Shaftesbury, 1997a, p. 47).

Ese sentir divino, esa unión con el alma del mundo que en la vida social plantea san Francisco lo podríamos justificar con el «entusiasmo» portador de una tendencia a lo bello y elevado, que es como un impulso en la vida universal y es, además, maravillosamente poderoso y amplio y que va acompañado con el buen humor. Continuando con Shaftesbury, en su *Carta sobre el entusiasmo* nos dará unas claves para entender esta idea del entusiasmo.

A pesar del desprestigio de la palabra *entusiasmo*, Shaftesbury no dudó en recurrir a la misma palabra para caracterizar a la naturaleza humana. Los antiguos entendían el entusiasmo como un «arrebato del espíritu», haciendo que este se desbordase, pero Shaftesbury supo darle a esta cuestión un oportuno tratamiento, «considerándolo la sensación del mundo que saca al hombre de sí, que mueve al hombre a concebir algo majestuoso y divino, siempre, claro está, que el entendimiento del hombre esté cuerdo en sus razonamientos y su manifestación sea virtuosa, convirtiendo así el entusiasmo en un noble sentimiento» (*ibíd.*, 138).

En la sección III de su Carta al entusiasmo comenta: «El buen humor no es solamente el mejor seguro frente al entusiasmo, sino el mejor fundamento de la piedad y la verdadera religión» (*ibíd.*, 111).

³⁹ *Anima mundi* es un concepto analizado desde la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar a la psicología moderna de la mano de Carl Jung. El *anima mundi* es como un ser espiritual viviente en el planeta. Esto fue comprendido por los antiguos filósofos y alquimistas, quienes se referían a la esencia espiritual del mundo en tanto concepción del cosmos como una criatura viviente; así la consideró san Francisco, uniendo el *lumen dei* y el *lumen nature*.

Ese buen humor fue la base del franciscanismo, pues fue una dulce y amable disposición que ayudó a entender el bien y lo que era la verdadera bondad, pues podemos comprobarlo cuando su biógrafo Tomás de Celano, en el capítulo ochenta y ocho de su *Vida Segunda*, capitula como la verdadera alegría espiritual y comenta como aseguraba el santo que la alegría espiritual es el remedio más seguro contra las mil asechanzas y astucias del enemigo y solía decir:

El diablo se alegra, sobre todo, cuando logra arrebatarse la alegría del alma del siervo de Dios. Lleva polvo de poder colar —cuanto más sea— en las rendijas más pequeñas de la conciencia y con qué ensuciar el candor del alma y la pureza de la vida. Pero —añadía— cuando la alegría espiritual llena los corazones, la serpiente derrama en vano el veneno mortal. Los demonios no pueden hacer daño al siervo de Cristo, a quien ven rebosante de alegría santa. Por el contrario, el ánimo feble, desolado y melancólico se deja sumir fácilmente en la tristeza o en volverse en vanas satisfacciones (Celano, 1945, p. 465).

Por eso, el santo procuraba vivir siempre con júbilo del corazón, «conservar la unción del espíritu y el óleo de la alegría» (*ibíd.*, 466). Continuando con Shaftesbury, encontramos entre sus pensamientos lo siguiente:

Y si tememos llevar el buen humor a los asuntos de la religión, o tememos pensar con libertad y amenidad en un tema como el de Dios, es porque concebimos a Dios como a uno de nosotros, y solo con dificultad alcanzamos una noción de majestad y grandeza que no vaya acompañada de pompa y displicencia. Y, sin embargo, este es justamente el reverso del carácter que reconocemos ser el más divinamente bueno, cuando lo vemos, como sucede a veces, en hombres dotados de altos poderes entre nosotros. Cuando consta que estos son verdaderamente buenos, entonces nos atrevemos a tratarlos con libertad y estamos seguros de que no les desagradará que se les trate con tal libertad. Con esa su bondad, ganan por partida doble.

Pues que cuanto más se les investiga y examina familiarmente, tanto más se echa de ver su valía. Y quien lo descubre, encantado con tales resultados, les estima y ama más que nunca, una vez ha comprobado en su superior esta generosidad adicional, y reflexiona sobre esa honestidad y magnanimidad que ha experimentado por sí mismo (Shaftesbury, 1997a, p. 34).

De la vida de san Francisco podemos leer multitud de biografías que nos explican sus virtudes y comportamiento con sus hermanos pero para enfatizar ese buen humor, acompañado de esa bondad del hombre estético de que nos habla Shaftesbury, tenemos los comentarios de Chesterton, que ilustran la cita anterior y avalan nuestra tesis: «... no vio a los hombres como una masa confusa. Lo que distingue a ese demócrata muy auténtico de un simple demagogo es que nunca engañó ni se engañó por la sugestión de las masas. Para él un hombre era siempre un hombre y no desaparecía en la espesa multitud, como no desaparecía en el desierto; honraba a todos los hombres, esto es: no solo los amaba sino que, además, los respetaba. Lo que le dio su extraordinario poder personal fue precisamente esto: que desde el Papa al mendigo, desde el sultán de Siria en su pabellón hasta los ladrones harapientos saliendo a rastras del bosque, nunca existió un hombre que mirase aquellos ojos pardos y ardientes sin tener la certidumbre de que Francisco Bernardone se interesaba realmente *por él*, por su propia vida interior, desde la cuna hasta el sepulcro; que era estimado y considerado seriamente...» (Chesterton, 1961, pp. 122-123).

No vamos a extendernos más en esta justificación sobre la estética franciscana, por lo que sencillamente concluiremos en que la belleza de todo franciscanismo radica en la revelación clara que trajo, gracias a la disipación de la oscuridad de aquella época, pues dio a conocer al mundo la palabra de Dios utilizando el Evangelio como conocimiento de su deber hacia la humanidad, siendo un quehacer vinculado al mundo y a todos los hombres y llevado a cabo con noble entusiasmo y tolerancia.

Locke en su *Carta sobre la tolerancia*⁴⁰ escribe: «... como el capitán de nuestra salvación desearía el bien de las almas, marcharían sobre sus huellas y seguirían el ejemplo perfecto de ese príncipe de la paz que envió a sus soldados a someter a las naciones y reunir las en su Iglesia, no con espadas ni instrumentos de fuerza sino con el Evangelio de la Paz y con la santidad ejemplar de su conversación. Este fue su método» (Locke, 1985, p. 35).

Después de este intento de justificar, a través de Lukács y los preilustrados, la idea del franciscanismo como valor estético basado en la solidaridad y en el entusiasmo y que muy bien podemos aplicar a nuestro san Francisco, no podemos dejar pasar por alto un concepto afectivo como es la simpatía, cuyo sentido y significado preciso destacaremos deduciendo, de una forma natural, cómo se puede aplicar perfectamente a la trayectoria humana del santo.

Lo que posibilita el contacto entre lo visto y el agente visual es lo que Plotino llamará «simpatía», que viene a ser como la semejanza existente entre el objeto visto y el sujeto agente de la visión. Existe una afinidad natural entre ambos, que hace que sintonicen mutuamente y, de esta manera, se produzca la visión sin la necesidad de un cuerpo intermediario, que más bien obstaculiza la visión.

Así, el universo posee una sola alma que se extiende a todas sus partes en la medida en que cada ser es una parte de él. Esta idea proviene del propio Platón y de aquí arranca el pensamiento de Plotino acerca de la simpatía: «Cada uno de los seres que hay en el universo sensible es una parte; y, por su cuerpo, lo es totalmente; mas en la medida en que participa además del Alma del universo, en esa misma medida es una parte» (Plotino, 1982, IV, p. 10).

Dejando de lado el neoplatonismo, podríamos justificar este sentimiento humanísimo que encontramos en san Francisco a través del pensamiento de David Hume (1711-1776, Escocia); Edmund Burke (escritor y pensador político británico 1729-1797, cuyo libro más importante es *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*); de Jouffroy (Teodoro Jouffroy, 1792-1842, profesor de filosofía en la Sorbona, introdujo la consideración de la psicología como ciencia y le dio la importancia en la reconstrucción de dogmas morales), y de Lipps (Theodor Lipps, 1851-1914, filósofo y psicólogo alemán profesor de las universidades de Bonn, Breslau y Múnich. En estética fue el creador de la teoría de la empatía o introspección afectiva).

De la simpatía ya dijo Burke que es una sustitución por la cual nos situamos en el lugar del otro hombre y estamos afectados por lo que a él le afecta. La simpatía en estos momentos de Burke acaba siendo considerada como un estado psicológico donde se ejercitan todas las formas de la conciencia y considerada, además, una disposición del alma, especialmente de fondo moral y altruista, pero yendo hasta David Hume vemos que es el que aplica una concepción de la simpatía como hecho fundamental de la conciencia moral al justificar la intervención de la utilidad o de la conveniencia en la experiencia estética (Mirabent, 1988, p. 120).

⁴⁰ John Locke es el mayor representante de la filosofía empirista. Su doctrina giró siempre alrededor de la tolerancia y sobre el entendimiento humano, destacando su idea sobre la conciencia humana limitada por la propia experiencia. Tuvo grandes diferencias y disputas de tipo político y social con Shaftesbury; eran antagónicos en muchos aspectos y sin embargo ambos eran hombres de grandes convicciones religiosas.

Vemos en pleno siglo XIX cómo ese pensamiento se convirtió en el soporte de la conciencia estética y, sobre todo, lo vemos en Jouffroy, quien no teme afirmar que el sentimiento de la simpatía es el sentimiento estético fundamental (*ibíd.*, 122).

Consideramos que la extensión de sus pensamientos nos llevaría a valorar aspectos psicológicos que nos alejarían demasiado de las obras pictóricas que queremos justificar. Así que, indagando en los textos de estos filósofos antes presentados, creemos que el que más se adaptaría a nuestro objetivo de justificar el franciscanismo como estética, y concretamente fijándonos en la persona de san Francisco, es sin lugar a dudas Theodoro Lipps, que en su libro *Los fundamentos de la Estética* comenta: «De esta manera la contemplación estética nos conduce siempre a la entraña del objeto. Y lo que allí encontramos es siempre un hombre en el cual los valores humanos están, por lo menos, humanamente justificados. Y así queda indicada la esencia propia de la proyección estética, sobre todo de aquello que en sí es para el hombre motivo de dolor o de mortificación. En último término, lo que constituye la experiencia moral de un hombre. Pero es, a la vez, mi experiencia moral propia. Así pues, yo me proyecto como hombre en la figura representada, siento el armonizar de mi propio yo con el del personaje que penetra en mí. Siento en cierta manera, colmado el anhelo de sentirme actualizado como hombre en todas las direcciones. Siento la armonía de mí mismo con el hombre que penetra en mí. Esta armonía la debemos denominar concretamente “simpatía estética”. Y en tal simpatía consiste la esencia más general de la proyección estética en un individuo representado o de aquello que de tal individuo penetra en mí y me obliga a la convivencia estética» (Lipps, 1924, p. 47).

Solo nos queda por concluir la idea como símbolo espiritual, y darle ese sentido estético para poder entender el significado artístico que representa en sí san Francisco. Por supuesto no habla de un objeto, ni tampoco de un sujeto abstracto, sino de una manera de habitar el mundo en la que su valor estético radica en la privacidad humana. «Un hombre que camina a través de las relaciones más complicadas con atrevida sencillez y tranquila inocencia, y donde no tiene necesidad ni de menoscabar la libertad extraña para afirmar la suya ni de sacrificar su dignidad para manifestar su gracia» (Celano, 1978, p. 34).

Dentro del franciscanismo, la personalidad individual —sobre todo humana— adquiere un fuerte relieve, convirtiéndose en una categoría aplicable a todos los seres... Su concepción del universo, lejos de todo panteísmo, es realmente pluralista o, si se quiere, dramática. Todos los seres no vivientes tienen individualidad propia, son criaturas que con acento propio entonan el gran himno común a su autor: *Laudato sie, Misignore cum tucte le tue criature...* (Carreras, 1982, p. 13).

San Francisco estuvo inmerso, como ya vimos, en el mundo jerárquico de la Edad Media, donde no había emergido el pensamiento del hombre como individuo. Él vivió en esta época pero, analizando su vida, su actitud ante el mundo y los demás, comprobamos que no solo adora todas las cosas sino la misma nada de que fueron creadas, es decir, fue un espíritu adelantado en su tiempo, pues no debemos olvidar que él era un producto del siglo XIII y es tremendamente complicado adaptar todo un pensamiento posterior a la figura del santo, puesto que lo que intentó demostrar es ese ideal que pone pie en el mundo de la vida real y en su sensibilidad personal.⁴¹

⁴¹ En verdad, esta naturaleza de estética que se refiere a una necesidad social se presenta como el modelo que queremos justificar, es decir, esas categorías estéticas promueven y son modelo de una ética que

Será en el despertar del Renacimiento, habiendo ya iniciado Ficino el *anima mundi* y habiendo puesto al hombre cerca de Dios, lo que permitirá a Pico della Mirandola el canto por el nacimiento del nuevo hombre, formando parte del centro del Universo, alcanzando así una dignidad cósmica sin precedentes y sintetizando en el hombre la fusión de este con la naturaleza (Argullol, 1990, p. 28). «El hombre reúne y acoge en la plenitud de su propia sustancia todas las naturalezas que el mundo comprende» (*ibíd.*, 29).

La realidad del *anima mundi* es concebida no solo en el Renacimiento, sino también en el Romanticismo, como un árbol en el que todas las cosas confluyen a través de las ramas, formando una solidaridad orgánica que es, al mismo tiempo, unidad estética, y todo lo que podemos percibir manifiesta el orden y la perfección (Argullol, 1990, p. 30).

La herencia y la creencia neoplatónica aparecen aquí de nuevo, en la identificación entre belleza y bien y se abrirá paso, con un cierto atrevimiento, en la persona del Santo, que reafirmamos bajo la mirada de Gilbert Chesterton:

Gradualmente, contra el horizonte gris, la belleza va apareciendo, como algo fresco y delicado. El amor, volviendo de aquel mundo, se llama todavía «caballeresco». Las flores y las estrellas habían recuperado su inocencia primitiva... Cuando aún brillaba el crepúsculo, apareció silenciosa y súbitamente, sobre una pequeña colina que dominaba la ciudad, una figura oscura, contra la oscuridad que se desvanecía. Era el fin de una larga y áspera noche, de una noche en vela, visitada, empero, por las estrellas. Aquella figura estaba en pie, en torno a ella había un bullicio de pájaros cantando y, a su espalda, se abría la aurora (Chesterton, 1966, pp. 32-33).

Está claro que para la vida y el pensamiento, el sentimiento y la acción en la cotidianidad, la propia privacidad tiene que ser para este hombre el centro que lo mueva todo: la preservación, la puesta a prueba, el enriquecimiento de su vida y su reacción a las influencias que vienen del entorno.

Debemos considerar, pues, la privacidad como la base vital de la que proceden esencialmente las fuerzas necesarias para su autosuperación, el depósito último que alimenta tanto los esfuerzos como la voluntad.

No hace falta ningún análisis detallado para comprender que las propiedades intelectuales de san Francisco serían inimaginables sin un arraigo en la privacidad del hombre, pero está claro que tuvo que someterse a grandes modificaciones para que sus pensamientos fueran útiles para sus fines religiosos. Así, su biógrafo y compañero Tomás Celano comenta:

Cuando estando en público se sentía de pronto afectado por las visitas del Señor, para no estar así entonces fuera de la celda hacía de su manto una celdilla... siempre encontraba la manera de ocultarse a la mirada de los presentes... hasta el punto de orar entre muchos sin que lo advirtieran en la estrechez de la nave (Celano, 1945, p. 510).

Esa privacidad, ese espíritu del *anima mundi* nos llevan de la mano hacia esa belleza que tiene, por consiguiente, un principio formal y otro material, pues sabemos que para que haya belleza se deben conjugar la armonía como sujeto material o determinante y el esplendor o *claritas* como la esencia determinante de la forma. Ese *claritas* que siempre ha

expresa el núcleo más íntimo de san Francisco y, por tanto, es tal como tiene que ser y contiene su propio concepto.

ido apareciendo en nuestra tesis, podemos decir, a estas alturas, que no es otra cosa que la esencia que resplandece lúcidamente la forma del ser, su propia potencia que la hace brillar en sí y que desde arriba domina ordenando lo que está debajo.

El santo a veces se encuentra en la bruma o semioscuridad de la historia, pero su influencia es grande, por ello se diría que la luz radiante de su ser lo oculta.

San Francisco nunca es para sus fieles seguidores uno entre tantos, él siempre es único, ya que es portador de un mensaje de Dios, en nuestro caso de Cristo, dado que tiene una vinculación especial gracias a la revelación, iluminación o participación en el ser divino, cuya relación es amatoria y contemplativa y es en esa contemplación donde se manifiesta la belleza pura.

Es un hombre que encuentra su fe en sus seguidores, que lo ayudan a creer en él, en su persona, en su privacidad, en virtud de la cualidad carismática de esta persona misma, de su ser y de su ser así. Por la misma razón, se consideran verdaderas sus palabras y buenas sus acciones.⁴²

Como conclusión de que la estética franciscana es de una belleza trascendental, diré que el *Poverello* resplandece en su gloria y humildad, por ese amor ardiente a Dios que despierta su anhelo en una efusión, desbordándose sobre la imperfección de la gente espiritual y sobre la miseria de las almas pobres, convirtiéndose en un héroe trágico en toda su amplitud romántica.

Para él no existe nada más espiritual, más espontáneo ni más grande que el acto de amor desinteresado. En consecuencia, ningún placer podría ser mayor que el acto de amar. La conciencia del movimiento libre por el que nos dejamos llevar hacia ella para adherirnos es la que constituye el momento supremo en la emoción total que nos hace experimentar la belleza, pero ese amor es la valoración, el fruto, el coronamiento de la purificación operada por los ejercicios de la vida activa (Chesterton, 1961, p. 100).

Toda actividad del hombre, y cada una de sus recepciones de fenómenos, tiene lugar en un contexto social; el franciscanismo es parte de ese fenómeno social y la peculiaridad de lo estético hay que estudiarlo desde un doble punto de vista, tanto objetivo (aspecto social) como subjetivo. Como hemos descrito anteriormente, a través del valor del santo y de la mística de la luz, para entrar en el aspecto de lo objetivo, debemos acercarnos a ese complejo problemático de tal modo que destaque, con toda claridad, la posición del individuo respecto al grupo social y su religiosidad, para darnos cuenta de que toda la actividad surge de esa privacidad a la que nos atrevemos a llamar «estética».

⁴² Se ha escrito muchísimo sobre san Francisco, pero últimamente se ha visto en este hombre una anticipación de la mentalidad moderna: amor a la naturaleza (véase anexo), el sentido de compasión social, el sentido de los peligros espirituales de la prosperidad y de la propiedad, es decir, según Chesterton, «héroe del humanitarismo moderno».

IV. EL CONCEPTO DEL ARTE SEGÚN SCHELLING⁴³

Una vez traspasadas estas ideas que nos ayudan a centrar el tema sagrado de la belleza con lo franciscano, debemos seguir pensando en esa creación como un acto, como una fuerza que mueve al individuo y que, a través de la historia de las ideas, es considerada universal, que viene de lo profundo, que se prolonga a través del esfuerzo de organización y que se plasma en la obra de arte. Esa fuerza, que también podemos considerar principio metafísico y que hemos querido demostrar, es la que intentaremos construir en las páginas que vienen, como soporte del arte, es decir, como base en la construcción de la obra de arte.

Estas orientaciones estéticas las podemos encontrar en una de las obras más fascinantes sobre el tema, la *Filosofía del arte*, de F. W. J. Schelling. Considerada por muchos como la síntesis de la estética del Romanticismo, constituyó originariamente el contenido de una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad de Jena durante el semestre de invierno de 1802-1803. En ella, ahondando en las tesis desarrolladas poco antes por el sistema del idealismo trascendental (1800), Schelling hacía ya del arte el medio privilegiado de conocimiento de lo absoluto.

Schelling cree en la función humanizadora de la enseñanza de la filosofía frente a la mera erudición vacía. La filosofía reconduce a las personas a la autenticidad, esto es, a las fuentes de su ser en lo más íntimo. Por ello, en sus lecciones sobre el método de los estudios académicos, desechará un estudio del arte que se limite al conocimiento meramente erudito de la historia del arte (Canterla, 2007, p. 3). Lo que debe enseñarse en las universidades es, en su opinión, una filosofía del arte, esto es, una ciencia totalmente especulativa que no se proponga desarrollar la intuición empírica del arte, sino su intuición intelectual.

Su deseo más necesario es pensar en una enseñanza seria y profunda sobre el arte, creada desde las ideas y considerando el valor de estas sobre la belleza y desechando la frivolidad y la excitación de los sentidos como máxima en la creación del arte (*ibíd.*, 4).

Atrás quedan para Schelling las consideraciones que permanecen detenidas únicamente en los elementos relacionados con la excitación de los sentidos, con el conmoverse, con la mera sensibilidad, que hacen de la producción artística la manifestación de una simple explosión de emoción. El arte que tiene como origen o finalidad, consciente o inconsciente, la vibración pasional le resulta, a nuestro filósofo, decadente, pues lo meramente sensible está plenamente expuesto a la degradación y a la corrupción del transcurso histórico.

Si el arte fuera tal cosa, merecería el completo rechazo de la filosofía: «... entonces no podría merecer para el juicio del filósofo más que la consideración de un efecto del impulso sensible, solo que con el abyecto estigma de la corrupción y la

⁴³ Federico Guillermo José Schelling nació en Leonberg el 27 de enero de 1775, hijo de un pastor protestante. A los 15 años se trasladó a Tubinga para cursar estudios de filosofía y teología en el seminario teológico de aquella ciudad. Allí fue compañero de Hegel y del poeta Hölderlin, que ejerció una fuerte influencia sobre él. En el año 1792 se graduó con su tesis latina sobre el origen del mal humano. Supo coordinar las ciencias y las letras en todos sus pensamientos y concibe su universo como una totalidad viviente y orgánica.

civilización. De acuerdo con esta representación del arte, la filosofía solo podría separarse de la sensibilidad relajada que se complace en él por la absoluta condenación del mismo» (Schelling, 1984, pp. 496-497). Considera grosero e inculto a aquel que no se deja en absoluto influir por el arte y que quiere experimentar sus efectos. «Pero para el espíritu es igualmente grosero (...) considerar las emociones meramente sensibles, o el placer sensible que provocan las obras de arte como efectos del arte en cuanto tal (...). En consecuencia, quien no se eleva a la idea del todo es completamente incapaz de juzgar una obra» (*ibíd.*, 1994, p. 5).

Schelling desecha, por tanto, las estéticas al uso y quiere construir una ciencia del arte —que para él vale lo mismo que decir «filosofía del arte»— que sepa ver más allá de los elementos psicológicos, sociales, históricos, mercantiles, etc. y que penetre en la esencia del mismo. Es más, en su opinión, el núcleo originario de lo que es el Arte en sí mismo solo puede ser expresado, dicho, representado, por la Filosofía. No se trata en absoluto de una descripción de las reglas de ejecución técnica de las artes, sino de un decir mediante palabras —ideas, símbolos, conceptos— lo que se manifiesta de modo incomprensible en la actividad artística. Tampoco limitándose a una mera crítica filosófica de una obra de arte concreta, sino explicando, con la ayuda de la intuición intelectual, qué es el arte en sí mismo como producción de la que se derivan las obras (Canterla, 2007, p. 4).

Así pues, la función de la filosofía del arte sería dar cuenta de la especificidad de esa actividad no ya en su dimensión social, ni siquiera en los aspectos psicológicos o temporales de esa intuición productiva que surge de la intimidad del yo, sino en su proyección ontológica, como manifestación profunda de la naturaleza divina por la que se escapa la vida a borbotones (*ibíd.*, 5). Una misión clave en una época que quiere abrirse de nuevo a las fuentes agotadas del arte mediante la reflexión:

Pero yo me refiero a un arte más sagrado, a ese arte que, según expresiones de los antiguos, es instrumento de los dioses, revelador de misterios divinos, manifestación de las ideas, de la belleza ingénita, cuyo rayo inmaculado solo ilumina interiormente las almas puras y cuya figura permanece tan oculta e inaccesible a los ojos sensibles como la verdad misma. El filósofo no puede ocuparse de nada de lo que el sentido común llama «arte»: para él el arte es una manifestación necesaria que surge directamente de lo absoluto y que es real solo en la medida en que puede exponerse y demostrarse como tal (Schelling, 1984, p. 497).

Solo la filosofía puede hacer que vuelva a abrirse a la reflexión las fuentes originarias del arte, cegadas en su mayoría para la producción. (...) ella expresa en ideas, de un modo invariable, lo que el verdadero sentido artístico intuye en lo concreto y por lo que se determina el auténtico juicio (*ibíd.*, 1994, p. 8).

Ahora bien, para Schelling, esa simetría no supone plena equivalencia. Para él, el Arte es lo objetivo, lo real, y la Filosofía lo subjetivo, lo ideal. Así pues, esta es la definición que da de la filosofía del arte en la obra que comentamos: es la representación del mundo absoluto en la forma del arte. Lo que quiere decir que, en el Arte, el mundo absoluto se manifiesta objetivamente bajo esa forma específica e irreducible, y a la Filosofía corresponde hacer que nos representemos esto subjetivamente, conscientemente, que lo comprendamos, utilizando para ello sus recursos, su instrumental simbólico y conceptual, en ocasiones extraído de la filosofía de la naturaleza y aplicado analógicamente, con lo que penetrará y profundizará en su propia consideración y representación del absoluto (Canterla, 2007, p. 6).

La filosofía del arte es una meta necesaria para el filósofo, que ve en ella la esencia íntima de su ciencia como en una especie de espejo mágico y simbólico; para él es importante como ciencia en sí y por

sí, como lo es, por ejemplo, la filosofía de la naturaleza, en cuanto construcción de todos los productos y las manifestaciones más maravillosas, o en cuanto construcción de un mundo cerrado en sí y tan perfecto como es la naturaleza. El investigador entusiasta de la naturaleza aprende en las obras de arte los verdaderos arquetipos de las formas que encuentra expresados en la naturaleza solo confusamente, y reconoce simbólicamente el modo en que surgen de ellos las cosas sensibles (Schelling, 1984, pp. 504-505).

Más aún, si la consideración del arte es necesaria para la filosofía, también la filosofía es necesaria para el arte. Solo la filosofía puede mostrar, según Schelling, la esencia del arte, comprenderla, hacerla consciente. Y mostrar la esencia del arte significa para él evidenciar la verdad del mismo, algo que no es accesible ni siquiera para el propio artista (Canterla, 2007, p. 6).

La verdad que el filósofo debe reconocer y representar en el arte es de índole superior y se identifica con la belleza absoluta, la verdad de las ideas (Schelling, 1984, p. 503).

El artista, en quien es objetivo el mismo principio que en el filósofo, se manifiesta subjetivamente, no se comporta respecto a él subjetiva o conscientemente, no como si fuese incapaz de llegar a tener conciencia de él mediante una reflexión superior, aunque [en ese caso] ya no en calidad de artista. En cuanto a tal, ese principio lo inspira, pero precisamente por eso él no lo posee y, si llega a traerlo al reflejo ideal, se elevaría como artista a una potencia superior, pero comportándose también en esta como artista, siempre objetivamente: lo subjetivo en él retorna a lo objetivo, así como en el filósofo lo objetivo siempre es acogido en lo subjetivo. Por esa razón, a pesar de su identidad interna con el arte, la filosofía se mantiene siempre y necesariamente como ciencia, es decir, ideal, y el arte siempre y necesariamente como arte, es decir, real (*ibíd.*, 501).

Para Schelling, la actividad artística es a la vez inspiración y trabajo técnico. No todo es en ella intuición, impulso, inconsciente, sino que existe también entrelazada a la misma planificación racional, voluntad y decisión por parte del artista. Pero ambas, actividad artística e inspiración, aparecen en el arte como identidad. Por eso, cuando el artista reflexiona, sigue estando en el terreno del arte; no se encuentra ya, en opinión de Schelling, arrastrado meramente por lo inconsciente como el genio romántico, pero su actividad intelectual en el producir artístico no alcanza la comprensión de la filosofía. Así pues, es la filosofía la que muestra, en su opinión, la verdadera esencia del arte (Canterla, 2007, p. 7).

Hay que volver, según él, «... a las fuentes originarias del arte, de las que fluyen inseparables forma y contenido» (Schelling, 1994, p. 7).

Estas fuentes serán siempre un deseo de rivalizar con el espíritu de la naturaleza, que actúa dentro de las cosas mediante la forma y dando imágenes sensibles, pues las obras que nacen solo de la apropiación de esa forma, aunque sean bellas, serían al final obras sin belleza, ya que según Schelling lo único que da belleza a una obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural.

La dirección de los antiguos artistas iba desde el centro a la periferia. Los posteriores toman la forma destacada externamente y tratan de imitarla directamente; conservan la forma sin el cuerpo. Y cada uno se forja sus propios y peculiares puntos de vista sobre el arte y juzga lo existente de acuerdo con ellos. Aquellos que observan el vacío de la forma sin el contenido predicán el retorno a la materialidad mediante la imitación de la naturaleza; otros, los que no logran pasar del calco vacío, hueco y exterior de la forma, predicán lo ideal, la imitación de lo ya formado (...). Ninguno de los que discuten comprende a los otros. Todos juzgan, uno según el baremo de la verdad, otro según el de la belleza, sin saber nadie qué son la verdad o la belleza. En consecuencia, no hay mucho que aprender sobre la esencia del arte entre los artistas propiamente prácticos de una época semejante, salvo raras excepciones... (*ibíd.*, 7).

El hombre moderno se encuentra, según Schelling, inserto en un mundo fragmentado y lleno de contradicciones. El racionalismo de una Ilustración dogmática había naturalizado las escisiones y legitimado la expulsión del ámbito de lo verdadero, útil y necesario a grandes ámbitos de lo que era relevante para el ser humano. La función de la construcción científica que él se propone como objeto de la filosofía consistirá precisamente «... en la representación de la unidad común de la que emanan esas oposiciones, elevándose desde allí a una unidad que las abarque a todas» (Canterla, 2007, p. 8).

La filosofía de la identidad que Schelling sostiene a partir de 1801 —y en la que se encuentra enmarcada la obra que comentamos— postula un ideal: «... la identidad esencial e intrínseca de todas las cosas y todo aquello que distinguimos en general. En realidad y en sí existe solo un único ser absolutamente real y, en cuanto absoluto, este ser es indivisible, de modo que no puede pasar por división o separación a distintos seres; como es indivisible, la diferencia de las cosas en general solo es posible en la medida en que se lo coloca como todo e indiviso bajo las distintas determinaciones» (*ibíd.*, 8).

La función de la filosofía será precisamente restaurar la unidad originaria más allá de las escisiones (*ibíd.*, 8), entre lo sensible y lo inteligible: la necesidad y la libertad, el cuerpo y el espíritu, la pasión y la razón, la naturaleza y la historia, etc. ¿Cómo? Mostrando la íntima unidad profunda de todo y condicionando un nuevo pensamiento y unos nuevos valores y una nueva sociedad (*ibíd.*, 8).

... lo que conocemos en la historia o en el arte es esencialmente lo mismo que lo que existe también en la naturaleza; en efecto, a cada uno le es inherente toda la absolutidad, pero esta absolutidad se encuentra en la naturaleza, la historia y el arte en distintas potencias. Si a esta se las quitara para ver el ser puro, por así decirlo, en su desnudez, lo uno estaría verdaderamente en todo (Schelling, 1994, p. 14).

Aquí no nos queda más remedio que hacer uso de nuestro entusiasmo, pues cuando se entiende y estudia esto vemos que nuestros san Franciscos arrodillados o en meditación forman parte de esta doctrina del arte, pues es la potencia misma de esa filosofía que hemos ido encontrando y plasmando a lo largo de esas páginas. Pues bien, sabemos que representa lo eterno, esa comunicación con el universo y con lo divino que tan bien plasma Zurbarán en la imagen.

Para Schelling la filosofía no se ocupa de los objetos concretos, de la multiplicidad, sino que se sitúa en una posición más elevada. Los objetos concretos le interesan en cuanto manifestación de la unidad originaria, porque en su individualidad no son más que formas vacías sin esencialidad. Así, a la filosofía no le interesan las obras de arte concretas una a una, aisladas, en su fragmentación dispersa (por eso rechaza las estéticas empiristas), sino el todo del arte en cuanto emanación de lo absoluto.

Ningún objeto está cualificado para ser objeto de la filosofía sino en la medida en que él mismo está fundado en lo absoluto por una idea eterna y necesaria y es capaz de acoger en sí toda la esencia indivisa de lo absoluto. Todos los distintos objetos, en tanto distintos, son formas sin esencialidad. Solo lo uno tiene esencialidad (*ibíd.*, 37)... Para ser objeto de la filosofía el arte tiene que representar lo infinito en sí como particular, ya sea realmente o al menos poder representarlo. Del mismo modo que Dios como arquetipo se vuelve belleza en la imagen reflejada (*ibíd.*, 40).

Ahora bien, hay que tener presente qué entiende Schelling por idea, tal como aparece definido en su *Filosofía del arte*: «Las cosas particulares, en la medida en que

son absolutas en su particularidad, es decir, en la medida en que, como particulares a su vez son universos, se llaman “ideas”» (*ibíd.*, 48).

Porque esta noción es clave para entender qué es Dios, indispensable para comprender el arte. Pues Dios es para Schelling las ideas intuitas realmente ya que las mismas unificaciones de lo general y lo particular, consideradas en sí, son ideas, es decir, imágenes de lo divino, realmente consideradas. Lo que son ideas para la filosofía, es Dios para el arte, y viceversa. Este mundo de lo divino no puede ser objeto ni del mero entendimiento ni de la razón, sino que hay que comprenderlo exclusivamente desde la intuición intelectual del arte.⁴⁴

Es la misma relación que existe entre razón e intuición intelectual. Las ideas se forman en la razón y, por así decirlo, de la materia de la razón; la intuición intelectual es la que las representa interiormente. En consecuencia, la creación de imágenes es la intuición intelectual en el arte.

Schelling va a estar interesado, pues, en articular el arte, tal como lo conocemos en su realidad empírica, con una deducción productiva del mismo que viene desde el absoluto como plena manifestación del mismo: el arte es, para Schelling, en su totalidad, la poética de Dios, por lo que su explicación deriva de lo particular a lo general (Canterla, 2007, p. 14).

El arte, pues, sería una concreción y derivación que acontece en el tiempo, y que es también historia, pero una de las historias del ser, no mera producción cultural vacía.

Ahora bien, el absoluto no se expresa solo a través del arte. Por encima de él encontramos en esta obra de Schelling, finalmente, otra actividad superior, que es la de la razón, que mediante la intuición intelectual disuelve de modo consciente todas las diferencias, sintetizando las diversas potencias y alcanzando la identidad del absoluto.

Se convierte, entonces, en una facultad que revela de modo inmediato el absoluto, siendo ella misma el absoluto, verdadero espejo de lo divino. Pero esa tarea es de una extraordinaria dificultad. Además, de llevarse a cabo, disolvería a la filosofía en teología, de donde resultaría un planteamiento central de la filosofía schellingiana en los años posteriores.

La filosofía, en cambio, constituye el ámbito de la razón, dotada para alcanzar lo absoluto en sí de modo consciente mediante intuiciones intelectuales puras. Pero teniendo en cuenta lo arduo de esta tarea, el arte cumple una función muy importante al servicio de la filosofía (Canterla, 2007), por cuanto la pone sobre la pista de los arquetipos o ideas puras realizándolas en lo sensible. Esta intuición de las ideas, llevada a cabo por la filosofía con ocasión del arte, hace decir a algunos intérpretes que en Schelling es el arte el que abre a la filosofía la puerta de lo absoluto. Aunque resulta también claro en los textos de la *Filosofía del arte* que el filósofo no considera que la razón no pueda tener una actividad autónoma con independencia del arte. En este sentido, puede afirmarse que la filosofía llega más lejos, por sí misma, que el arte, no

⁴⁴ Se ve claramente que se debe considerar a la naturaleza como portadora de imágenes pero la esencia del arte esta en una conexión con un esencial que llamará intuición, Dios, o realidad absoluta infinita.

solo porque añade conciencia a la actividad del mismo, sino porque es capaz de intuir por sí misma las ideas en sí (*ibíd.*, 16).

Solo hay una perfecta revelación de Dios allí donde las formas aisladas del mundo reflejado mismo se resuelven en la identidad absoluta, lo cual ocurre en la razón. Por tanto, la razón es en el universo mismo la perfecta imagen reflejada de Dios (Schelling, 1994, pp. 32-33).

V. EL ARTE DE LA CONTRARREFORMA

V.1 El pintor como artífice del catolicismo

En un intento de presentar al artista y pintor, pudimos encontrar esta cita donde Kant define a un hombre capaz de un ideal de belleza cuyos fines son extraídos de la visión del mundo y que es por encima de todo la misma humanidad que está en su persona, así que pensamos que era una ilustración muy apropiada para entrar en el capítulo especialmente dedicado a la pintura y al pintor.

Solo aquel que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el hombre, que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o, cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede sin embargo ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordancia con ellos, ese hombre es el único capaz de un ideal de belleza, así como la humanidad en su persona, como inteligencia, es entre todos los objetos en el mundo, única capaz de un ideal de la perfección (Kant, 1977, p. 133).

No parece actual volver a la idea de definir y calificar el arte recurriendo a valoraciones ideales, formales, como si se tratase de un conjunto de partes materiales, miméticas o pensar en las telas de Zurbarán como las imágenes o exteriorización del carácter de la figura o de los sentimientos del artista o, lo que es peor, entrar en valoraciones sociológicas que ya nadie se cree. Sin embargo, aunque parezca contradictorio, será importante que haya un acercamiento a contextualizar la obra que presentamos, pues es necesario ver la pintura que presentamos en toda su dimensión histórica. Para ello se hará un intento de acercamiento a la realidad religiosa y artística del momento y veremos que será Zurbarán el pintor que mejor encarna la personalidad religiosa española en el Siglo de Oro, con su amor a lo inmediato, su serena confianza en lo trascendente expresado con intensidad casi alucinante y sus innegables limitaciones. Descubierta en el Romanticismo, ha sido consagrado por el gusto contemporáneo, en función de su insistencia en los valores plásticos, los rotundos volúmenes y la grave solemnidad de sus composiciones, desmañadas a veces, pero tratadas siempre con una dignidad misteriosa.

Conviene dejar claro que, en las provincias holandesas emancipadas del dominio español —calvinista—, el Barroco pictórico tendrá poco que ver con el de los países contrarreformados (Valverde, 1980, pp. 27-29). En ellos la pintura barroca tendrá que hacerse capaz de volver a asumir ciertos designios del manierismo a fuerza de superar una fase de cierta trivialización, con caracteres bastante ideológicos, muy marcados en la ejecución de las obras (*ibíd.*, 27-29).

El cambio doctrinal tendrá una repercusión inmediata en la representación iconográfica por lo que se considera oportuno citar la sesión XXV del Concilio de Trento, que es la IX y última celebrada en tiempo del sumo pontífice Pío IV, empezada el día 3 y acabada el 4 de diciembre de 1563 sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar... que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración (...) porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítense en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos.

Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo.

Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad.

En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice (Rodríguez, 1982, pp. 182-183).

La pintura alcanzó en esta época un nivel muy elevado gracias al gran número de artistas que hubo, de los cuales algunos ocupan puestos de primera línea en el arte universal. Supieron ocupar el puesto que les correspondía en una sociedad que todavía los consideraba meros artesanos, sujetos a las ordenanzas gremiales. Sus obras tenían que pasar una inspección municipal y siempre dependían del encargo de los clientes, que la mayoría de las veces eran órdenes religiosas.

No debemos olvidar que, aunque el clero tenía un gran peso en las cuestiones culturales y concretamente pictóricas, fue la época del reinado de Felipe IV, época del Siglo de Oro, no por un triunfo de la economía sino por el nacimiento de toda una generación de escritores y pintores que también fueron protegidos por la corona, todos ellos nacidos en la década de 1590 y por consiguiente activos hasta 1650-1660. Son pintores como Zurbarán, Velázquez, Juan Valdés, Alonso Cano, Juan Ribalta, José Rivera o Murillo, el más joven (*ibíd.*, 282).

El hecho de que el programa artístico de la Contrarreforma llegara a las masas populares tuvo una gran importancia gracias a estas órdenes religiosas. El clero regular se componía de monjes, frailes mendicantes y clérigos regulares. Los monjes pertenecían, en su mayoría, a la orden benedictina, que en sus dos ramas (cluniacenses y cistercienses) tenían unos ciento veinte monasterios. De fundación posterior eran los

cartujos, con veintiuna casas, y los jerónimos (orden puramente española). En total, tuvieron unos doscientos monasterios, más unas cien casas femeninas (*ibíd.*, 134).

Los mendicantes: franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, trinitarios y mercedarios, eran mucho más numerosos, y su número no cesa de aumentar favorecido por el intenso espíritu de renovación religiosa. Estos movimientos de reforma parece que se concretaron en grupos que, profesando una mayor austeridad en la regla, se fueron separando de sus primitivos hermanos, constituyendo cuerpos distintos (*ibíd.*, 123).⁴⁵

Así surgieron los agustinos recoletos, los carmelitas, trinitarios y mercedarios descalzos, y dentro de la orden franciscana, los alcantarinos y capuchinos (orden que se tratará por extensión más adelante, ya que cabe la posibilidad de que los cuadros les pertenecieran); todos, a excepción de los capuchinos, tuvieron su origen en España (*ibíd.*, 134).

Eran un sector altamente especializado dentro de la Iglesia, ya como maestros o ascetas, manteniéndose en primera línea en la batalla contra cualquier línea heterodoxa. Poseían un espíritu combativo que el clero secular había perdido, viviendo como un laicado y estrechamente dependientes del Estado (*ibíd.*, 170).

Así, encontramos diferencias entre las obras de arte comisionadas para iglesias parroquiales o las que fueron destinadas a iglesias y claustros monásticos.

En definitiva, es la época del Barroco, es decir, lo que muchos historiadores han considerado que es el estilo de la Contrarreforma, aunque casi siempre estos juicios traen una cierta polémica. Para usar un término más general podemos decir que entramos en la pintura de nuestros san Franciscos arrodillados o en meditación sobre todo, en cuanto a la expresión de religiosidad en el arte y su adecuación en el Barroco.

Será una época donde la experiencia, la visión sobrenatural, viene a reforzar ese deseo de concretar y vigorizar la imagen añadiendo al mismo tiempo la originalidad y la doctrina del santo.

Antes de adentrarnos plenamente en los cuadros de Zurbarán, debemos repasar algunos rasgos predominantes de estos momentos pictóricos, comentar cómo llega el realismo de la imagen en algunos casos a extremos solo equiparables a lo más intenso y dramático de la imaginería castellana, aspecto realmente único en toda la mística europea.

Muchos historiadores consideran a Caravaggio el iniciador de un realismo que intenta recuperar el naturismo, pero no será este realismo el que nos importa, sino el realismo de la imagen religiosa, es decir, el encontrarnos ante la manifestación contrarreformista de la verosimilitud.

⁴⁵ Todos ellos tendrán como denominador común la descalcez, ya que existirá en todas las órdenes religiosas, sobre todo en las que surgieron en España: dominicos, agustinos carmelitas, trinitarios y mercedarios. Fue una regla que se dio en el siglo XVI, es decir, en esta época contrarreformista.

No hay que dejar de lado que esa influencia moralista del siglo XVII vive ampliada con el poder de los místicos, que harán del espacio pictórico un lugar para la adoración y la contemplación (Checa, 2001, p. 48).

Por otra parte, los místicos de esta época no solo plantean el tema del espacio propicio para la contemplación, sino que desarrollan toda una teoría de la imagen y de los fines de su percepción, es decir, buscarán fines estrictamente emocionales de la imagen, para que sean imágenes provechosas para incitar a la devoción y despertar el interés (*ibíd.*, 50).

Así, en Zurbarán veremos esa búsqueda de lo verosímil, a veces calificado como creador de imágenes a lo divino, como nuestros san Franciscos pintados con un tratamiento plástico del género del retrato, intentando hacer verosímil y acercar a la cotidianeidad la imagen de una persona santificada.

Antes de entrar de lleno en los san Franciscos de Zurbarán, no debemos dejar sin comentar cómo el arte de la Contrarreforma defiende todos los dogmas atacados por los protestantes. Se dedica a exaltar a la Virgen, por lo que no podemos olvidar las Inmaculadas de Murillo, aunque no sea nuestro pintor, pues llevó a cabo varias obras sobre este tema, pero ninguna iguala a la que pintó para los franciscanos de Sevilla. Es un grito extático de la Virgen de España.



Fig. 3: Murillo. *La Inmaculada Concepción*
Óleo sobre lienzo 436 x 292 cm
Museo de Bellas Artes de Sevilla

La Virgen aparece por encima de la tierra, las manos juntas, la mirada baja, incubando un misterio; el viento del infinito hace flotar su cabellera y levanta los

pliegues de su manto. Radiante de pureza, más antigua que el mundo y adornada de eterna juventud, es tan bella como un pensamiento de Dios (Mâle, 1966, p. 162)⁴⁶

Esta espléndida imagen de la Virgen es elevada por encima de toda controversia; parece entrar en una región en la que los ataques de los innovadores no pueden ya alcanzarla; sublime como una idea eterna, encierra la concepción más alta del espíritu de la Contrarreforma (*ibíd.*, 162).

Esta Inmaculada Concepción, también llamada La Colosal o la *Inmaculada de los franciscanos*, tiene unas medidas de 436 x 292 cm, está realizada en óleo sobre lienzo y actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Valdivieso, 1990, pp. 203-208).

Hacia 1651 fueron los franciscanos de Sevilla quienes encargan a Murillo esta Inmaculada para situarla en el arco triunfal de su iglesia. Cuando el artista presentó su trabajo a los monjes, estos no encontraron a su gusto la obra ya que la hallaron tosca y poco acabada, negándose a aceptarla. Murillo solicitó permiso para colocar el lienzo en su lugar correspondiente y, una vez situado en el arco triunfal de la Iglesia, fue de absoluto agrado para sus clientes. La tradición dice que Murillo, en ese momento, se negó a separarse de la Inmaculada a menos de que le pagaran el doble de lo estipulado, aumento que fue admitido por los monjes sin oposición (*ibíd.*, 203-208).

El efecto que producía esta pintura al verla de cerca era poco aceptable, ya que Murillo la diseñó para que fuera vista a gran altura, es decir, sobre el arco de la capilla mayor. La gran distancia que separaba la pintura del espectador hizo que se realizara el dibujo con una perspectiva para ser vista desde abajo hacia arriba y en oblicuo. Este efecto de dibujo hace que, a la distancia correcta, quede notoriamente aligerada y se resuelve el efecto de grandiosidad que produce cuando se ve de cerca (*ibíd.*, 203-208).

En esta época los artistas de toda Europa participan en la defensa de las virtudes de María como si fueran apologistas, ya que este canon es una toma de posición contra las iglesias protestantes. Los protestantes niegan algunas verdades que se refieren a María y acusan a la Iglesia católica de haber hecho que la Virgen sustituyera a Cristo. Los luteranos y calvinistas se esfuerzan en reducir su papel en la obra de redención y niegan hasta la autenticidad de las palabras del ángel ante la visitación a María (Mâle, 1966, p. 163).

Lo que los protestantes rechazan de la teología y de la piedad de la Iglesia se convierte, por parte de los católicos, en objeto de mayor ardor y devoción, es decir, la exaltación de la Virgen, llena de gracia, coronada; como dijo el cardenal Federico Borromeo: «Hay que conservar los símbolos y los misterios que se emplean para representar a la Virgen santísima... No hay que representar a la madre de Dios desvanecida al pie de la cruz, ya que esto va en contra de la historia y la autoridad de los padres... Que la imagen de la santísima Virgen se aparezca en vivo a aquel divino rostro».

⁴⁶ Hay que anotar que la iconografía de la Virgen también ha variado considerablemente; en el gótico se la representa sentada y mirando de frente; al final de la Edad Media, será la piedad y la madre dolorosa; en el Renacimiento será una época de bellísimas madonas y, por fin, en el Barroco, la imagen preferida será la Inmaculada, que continúa siendo la que prevalece en la iconografía mariana.

A través del arte, y más concretamente de la pintura, el papado manifiesta las celebraciones litúrgicas y sacramentos religiosos.

Así el pintor tendrá que cumplir todo un programa normativo respecto a la temática de sus cuadros y sobre todo a la forma de pintar, es decir, existía toda una filosofía poética de normas pictóricas recogidas en los tratados de pintura de Pacheco y Carducho, donde se seguían unas indicaciones muy estrictas sobre la utilización del color y del dibujo y que no solo se dieron durante la Contrarreforma española sino en todo el Barroco europeo, pues tanto en Italia como en Francia también tenían sus teóricos versados en dichas normas.

V.2 Época endémicamente visionaria

Aunque en nuestros lienzos, en general, no se traten de una visión, consideramos que, al hablar del arte de la Contrarreforma, no debemos dejar pasar por alto la importancia de las visiones místicas y sus representaciones pictóricas.⁴⁷

Hasta el último cuarto del siglo XVI, las visiones y las experiencias que de ellas se derivan no parecen interesar especialmente a la pintura española, aunque las fuentes más antiguas hablan del cuadro *La visión de san Bruno*, originariamente en la Cartuja de Val de Cristo, y lo atribuyen al pintor valenciano Juan Ribalta; pasado un tiempo, ya bien entrados en el XVII, es cuando se nos proporcionarán la mayoría de los ejemplos (Stoicita, 1996, p. 25).

El horizonte de estos estudios es bastante amplio. Considerando este contexto de la visión dentro de todo un imaginario contrarreformista y la asimilación tardía de soluciones pictóricas y, sobre todo, la influencia de la literatura ascética del XVI, vemos que en la península Ibérica se pinta una buena serie de cuadros de visiones (*ibíd.*, 25).

Lo que los pintores de la Contrarreforma deben hacer, en el caso específico de un cuadro que representa una experiencia de visión, no se aleja de estos imperativos básicos. Deben representar una acción, en este caso san Francisco en diálogo con lo sagrado, y exponerla al espectador, que es lo que vamos a intentar mostrar en las páginas que siguen.

Destacaremos los pintados por el Greco, Zurbarán y Murillo en torno a las visiones de san Francisco de Asís, concretamente a la visión del milagro de la Porciúncula, que es uno de los pasajes más importantes de la vida del santo. Se trata de una capillita que pertenecía a la abadía benedictina de Monte Subasio; probablemente el nombre de la capilla tiene relación con el hecho de que estaba construida en una reducida parcela de tierra. La Porciúncula estaba a unos cuatro kilómetros de Asís y, en aquella época, abandonada y en ruinas. La tranquilidad del sitio agradó a Francisco tanto como el nombre de la iglesia: Nuestra Señora de los Ángeles. El santo la reparó y fijó allí su residencia; en este lugar le mostró, finalmente, el cielo lo que esperaba de él, el día de la fiesta de san Matías del año 1209.

⁴⁷ En el sentido místico, la experiencia visionaria no es necesariamente una visión óptica, pese a ser una experiencia de la imagen. Dicha imagen puede tener diversos grados de claridad, aunque la mayoría de los místicos coinciden en que el encuentro con la trascendencia es inefable, inenarrable e irrepresentable, aunque la cultura occidental disponga de textos literarios y otras tantas obras de arte que lo expresan.

Así que siendo nuestro tema central el franciscanismo, y aunque nuestros lienzos no sean de tema de representación visionaria, como hemos apuntado anteriormente, consideramos oportuno abrir unas páginas profundizando sobre los cuadros que se pintaron sobre las visiones que el santo tuvo a lo largo de su vida, sobre todo la visión en la Porciúncula, no sin antes hacer una generalización sobre el tema.

Los teóricos de la imagen en la época de la Contrarreforma señalan una gran diferencia entre el pintor puro y el pintor cristiano. Uno practica el arte puro y su fin es la semejanza, mientras que el otro practica un arte sagrado con fines de persuasión. No es de extrañar, entonces, que el arte de la Contrarreforma haya elaborado una retórica de la imagen cuidadosamente meditada (*ibíd.*, 25).

Las cosas inciertas constituyen un caso particular de esta puesta a punto de un arte persuasivo:

... dado que la pintura que se expone a los ojos de cada uno coincide en manifestarse públicamente (...) no con palabras, sino con obras permanentes, casi como queriendo dar cierto testimonio de aquello que para todos es incierto (...). Se debe advertir sin embargo que no toda cosa incierta narrada o pintada como segura convierte implícitamente a su autor en temerario. Ello no ocurre cuando el sujeto o protagonista del relato o de la pintura es bastante probable y cuando es apto para tocar el corazón y excitar la piedad (*ibíd.*, 25).

Ahora bien, creo que podemos considerar los cuadros que representan una visión como integrantes de esta clase de «cosas inciertas» que resultan plausibles e incluso convincentes a través del arte de la Contrarreforma (*ibíd.*, 2).

La duda frente a la experiencia visionaria es, en efecto, una actitud inherente a esta experiencia y es la repetición de la visión lo que establece su valor de autenticidad (*ibíd.*, 26).

Más allá del dominio de la simple ilusión y otros productos de la imaginación, es decir, en el tema y el ejemplo de san Francisco, la imagen tiene un carácter casi biográfico ya que se ciñe a las visiones que nos narra su propia historia.

El tema de las visiones se remonta desde la misma existencia del hombre, desde los chamanes, en los cultos a Isis, Osiris, en las religiones místicas del siglo VI a. C., incluso en el mito de la caverna de Platón, donde explica el camino del iluminado dándonos a entender que la experiencia del éxtasis o mística es una realidad superior a la cotidiana. De todo este tema, el neurobiólogo Francisco J. Rubia nos da a entender que esa experiencia forma parte de nuestra propia mente y que no tiene por qué ser un estado anómalo ni de patología, sino más bien un estado de trascendencia.⁴⁸

Pero antes de entrar en las representaciones plásticas que se hicieron respecto al santo de Asís, es conveniente repasar las elaboradísimas precauciones que se tomaron por parte de las autoridades eclesiásticas, pues en esa época un problema que obsesionó al Medievo es el de las visiones falsas. Incluso hubo un especialista en el tema, Jean Gerson, que elaboró un manual, *De Distincione Verarum Visionum a Falsis* (1401), una verdadera técnica de detección de visiones impuras, que atribuyó al frenesí, a la manía o a la melancolía.

⁴⁸ «El psicólogo suizo Carl Jung (1875-1961) no conocía que existiesen estructuras en el cerebro capaces de provocar la sensación de trascendencia, pero intuitivamente ya expresó la opinión de que la psique poseía una función religiosa, por lo que la tarea del psicólogo era ayudar al paciente a recobrar la visión interna que ayuda a establecer una conexión entre la psique y las imágenes sagradas» (Rubia, 2010, p. 21).

Pese a que había una codificación de leyes estrictas referente a los peligros de la *ficta visio*, seguían siendo uno de los mayores problemas de la experiencia mística.

Textos importantes de la espiritualidad católica del siglo XVII nos dan como conclusión que no existe visión que sea completamente cierta y que, por esta razón, es preciso, a ser posible, resistir a la visión, intentar alejarla y rechazarla, como si fuera una broma de la imaginación (*ibíd.*, 26).

Las actas de la Inquisición rebosan de confesiones sobre este fenómeno y, por otra parte, la pintura trata el tema del rechazo de la falsa visión en cuadros que producen un hecho dramático de la iconografía tradicional de la visión infusa, es decir, de una visión que no ha sido creada por uno mismo sino que ha venido dada por Dios.

Y aún hay más. En esta época, endémicamente visionaria, aflora de los textos sin cesar una única y reiterada recomendación: no basta dejar la visión por iniciativa propia, sino que es absolutamente preciso comentarla de inmediato a la autoridad espiritual. Solo una confesión completa, dirigida a quien es debido, puede aliviar las imaginaciones, y conseguir así tal vez el gozo de visiones verdaderas (*ibíd.*, 26).

Así lo recomienda san Juan de la Cruz:

... cualquiera cosa que el alma reciba, de cualquiera manera que sea, por vía sobrenatural, clara y rasa, entera y sencillamente, ha de comunicarla con el maestro espiritual. Porque aunque parece que no había para qué dar cuenta ni para qué gastar en eso tiempo, pues con desecharlo y no hacer caso de ello ni quererlo (...) queda el alma —segura mayormente cuando son cosas de visiones o revelaciones u otras comunicaciones sobrenaturales, que o son claras o va poco en que sean o no sean—; todavía es muy necesario, aunque alarma le parezca que no hay para qué, decirlo todo (San Juan de la Cruz, 1982, p. 206).

Dos ideas parecen destacarse de este texto de san Juan de la Cruz, que sintetiza muy bien las inquietudes de la época: la primera idea se refiere al control eclesiástico de la experiencia de la visión, y la segunda, al imperativo de una hermenéutica de la visión, que por supuesto se dio con el paso de los tiempos.

Hablando de san Juan de la Cruz, queremos constatar un detalle plástico de su mística, ya que fue un gran defensor de la imagen e incluso tuvo una formación artística, pues sabemos que antes de tomar el hábito de la orden carmelita probó el oficio de escultor y pintor.

Precisamente, los dibujos conservados responden, por un lado, a una visión de Cristo, y por el otro, a un deseo de sintetizar gráficamente su doctrina mística. El dibujo más destacable es esa visión de Cristo en la cruz.

Parece que realizó este Crucificado con motivo de una visión que tuvo en Ávila. Así lo cuenta fray Jerónimo de San José, que fue su biógrafo y estaba muy bien documentado sobre el santo:

Estaba orando el Venerable varón, y contemplando en los dolores que su Divina Majestad había padecido en la cruz aquel divino rostro afeado, su lastimera figura, y el descoyuntamiento de todo su sagrado cuerpo: y absorto en la consideración de este paso, que solía enternecerle las entrañas, vio súbitamente de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma, que como contemplado ilustraba el entendimiento, e imaginando ennoblecía la imaginación... Quédolo aquella figura tan impresa que, después a solas, tomando una pluma, la dibujó en un papel con solas unas líneas... (San José, fr. 1641, cap. IX, p. 54).

A modo de curiosidad, anotaremos que el pintor Salvador Dalí hizo una magnífica obra titulándola con el mismo nombre de su origen *Cristo de San Juan de la Cruz* que se conserva en el Museo de Kelvingrove en Glasgow.

La representación de visiones en pintura tenía que buscar el cumplimiento de dos requisitos. Solo las visiones pasadas por el filtro del control de autenticidad y por la hermenéutica sagrada podían acceder a la representación pictórica. Precisamente será este su definitivo certificado de autenticidad.

El cuadro que representa un acto de visión debe ser pues, en la perspectiva del estatus otorgado a la imagen por la Contrarreforma, ante todo, persuasivo: nadie ante un cuadro tal debe albergar la más mínima duda en cuanto a la veracidad de lo ocurrido. Debe dar, en segundo lugar, ejemplo de gracia infusa: la del santo cuya visión representa. Y, finalmente, debe hacer participar al espectador, por empatía, del acto de la visión (Stoicita, 1996, p. 27).

Aquí podríamos entrar en la empatía de que un cuadro de visión produce otra visión, siendo así como una guía espiritual, pero que no ahondaremos en él pues se nos abriría todo un mundo iconográfico que saldría de nuestro tema, ya que tendríamos que entrar en todo el proceso técnico que llevaba la construcción del cuadro de visión.

Hay que decir que la participación empática normal del espectador en el acto de la visión representada es la más frecuente. Lejos de incitar a ejercicios místicos difícilmente controlables, la contemplación del cuadro de visión equivale a una forma de acostumbrarse a la experiencia visionaria. Es decir, al dejarse transportar por un cuadro de visión, el espectador devoto se beneficia siempre de esa guía espiritual que es el cuadro y, sobre todo, el santo vidente. Tiene, por tanto, esa experiencia extática en el seno consagrado de la Iglesia donde normalmente han estado ubicados los cuadros de visión.

Lo más destacable de los cuadros de visión, a nivel técnico, es que aparece una ruptura de los niveles de realidad escénica, es decir, los cuadros se dividen en dos zonas distintas pero comunicables: una terrenal y otra celeste, como podemos ver en estos ejemplos del Greco, Zurbarán y Murillo. Cuando el Greco pintó *La visión de san Francisco* (hacia 1600), que está en el Hospital de Mujeres de Cádiz, se cree que se inspiró, sin duda, en *Las Florecillas*⁴⁹ que cuentan cómo Francisco fue espiado por un joven novicio, pues tenía curiosidad por los rezos nocturnos del santo:

... llegado cerca del lugar donde san Francisco oraba, comenzó a oír gran murmullo y, aproximándose para ver y comprender lo que se oía, descubrió una luz admirable que rodeaba a Francisco y, en medio, vio al Cristo y a la Virgen María, y a san Juan Bautista y al Evangelista, y una gran multitud de ángeles que hablaban con san Francisco. Al verlo y oírlo el joven cayó al suelo, desvanecido (Francisco de Asís, 1945, p. 34).⁵⁰

⁴⁹ *Las Florecillas* está en el libro con título adicional *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografía de su época*. El autor consta en la bibliografía como san Francisco de Asís pero aparecen los autores adicionales como son Tomaso Celano y san Buenavetura, cardenal. Se trata de una edición preparada por los padres Juan R de Legisima y Lino Gómez.

⁵⁰ Se trata de el mismo problema de bibliografía: consta como autor san Francisco pero los textos están recogidos y comentados por sus biógrafos.



Fig. 4: El Greco. *La visión de san Francisco*
Óleo sobre lienzo, 194 x 150 cm
Museo Cerralbo, Madrid

Hay que comentar que el tema de san Francisco será uno de los más tratados por el Greco. Salieron de su taller más de cien obras sobre este santo, de las cuales se consideran unas veinticinco como originales, siendo las otras de su productivo taller, en el que se trabajaba casi industrialmente. La imagen que aquí contemplamos es algo más original, ya que recoge la visión de la Antorcha, que se produjo en el Monte de Almenia, recordando en parte la estigmatización. San Francisco, en la zona izquierda de la imagen, se arrodilla, eleva su mirada hacia la llama que se contempla en el cielo. Abre las palmas de sus manos, en las que observamos los estigmas. Mientras, el hermano León, cae de espaldas, sorprendido por el acontecimiento que está presenciando. El paisaje ha sido suprimido y las figuras se recortan sobre un fondo neutro, recibiendo un fuerte foco de luz de la visión. Solo una pequeña referencia a las ramas de un árbol alude a la naturaleza. La luz resbala sobre los personajes y crea un

atractivo juego de luces y sombras que parece anticipar el tenebrismo. El rostro del santo recoge la mirada de los espectadores destacando la espiritualidad que irradia. Por el contrario, la figura escorzada del hermano León parece comunicar una expresión de incertidumbre, con el gesto de su brazo derecho elevado. Las tonalidades grises dominan claramente el conjunto, resultando interesante la meticulosidad a la hora de mostrar los detalles.

Al evocar esta escena, el Greco optó por abreviar: eliminó las figuras de la visión, que representó únicamente en forma de una luz admirable en el ángulo superior derecho. El fenómeno milagroso se manifiesta como un desgarro en el cielo tenebroso, es decir, intentó representar el máximo de connotación en un mínimo de medios figurativos, incluso podría pasar desapercibido el hecho de que el cielo tempestuoso significa una teofanía si los personajes del cuadro no lo anunciaban claramente mediante una retórica del cuerpo hábilmente dirigida. San Francisco está arrodillado, los brazos caídos a lo largo del cuerpo, las manos tendidas hacia abajo mostrando sus palmas, mientras que el rostro, visto de tres cuartos, está vuelto hacia lo alto y, en el cruce de las dos diagonales mayores del cuadro, su ojo extasiado.⁵¹

Hacia 1630 Zurbarán pinta otra visión de san Francisco, concretamente *La visión de san Francisco* (el milagro de la Porciúncula). Se trata de un óleo de 248 x 167 cm que está en el Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz; es una interpretación más de la vida del santo de Asís, la del primer convento de la orden franciscana en el cual se apareció Jesucristo, en 1221, a san Francisco y, por intersección de la Virgen María, en su advocación a Nuestra Señora de los Ángeles, le concedió que todos los peregrinos que visitasen aquella iglesia recibirían el perdón de sus culpas. Zurbarán, en este cuadro, adopta el sistema iniciado por el Greco de resolver su pintura dividiéndola en dos espacios: la espiritual o divinizada en la parte superior y la humana o terrestre, en la parte inferior del lienzo. Con ello se lograba una mayor posibilidad explicativa de un suceso milagroso, por lo general una aparición divina, y Zurbarán lo expresa bajo este sistema compositivo.⁵²

San Francisco de Asís está aquí de rodillas, con los brazos abiertos, casi en cruz, la mirada en lo alto, deslumbrado por la divina visión. Está san Francisco en su celda, recibiendo la luz de la parte superior, no de una ventana, sino de la celeste claridad, que acaricia y da corporeidad al tosco sayal. Como en la Virgen de las Cuevas, las rosas esparcidas por el suelo, alrededor del santo estigmatizado, ponen una nota de color sobre el espacio terrenal. Es una expresión de sentimientos, reacciones e inquietudes espirituales y estéticas.

Hay que destacar que el cuerpo, el gesto y la mirada del santo de Zurbarán se encuentran, en relación con el espectador-creyente, en una situación de «figura en espejo». Zurbarán no parece encontrarse a disgusto con esta fórmula. Para un espectador inocente, el san Francisco de Zurbarán podría parecer incluso como una especie de cariátide o de atlante en actitud de soportar sobre su cabeza y sus brazos una nube transparente. Ahora bien, esta nube presenta una visión que se halla en relación de

⁵¹ La descripción de la posición es importante pero lo más importante es la vestimenta, que, como veremos, pertenece al movimiento franciscano, concretamente, a la orden de los capuchinos. En capítulo siguiente podremos ver con toda claridad el movimiento franciscano y toda la problemática de la orden.

⁵² Esta representación de visiones cumple con los dos requisitos esenciales, ya que de otra forma no se hubiera aceptado su representación. El primer requisito es que debía pasar por el filtro del control de la autenticidad de los hechos y el segundo, por la hermenéutica sagrada (Stoichita, 1995).

disminución proporcional respecto al espacio del conjunto del cuadro, sobre todo si tenemos en cuenta la mirada del santo. Si se llevara el pintor por una lógica espacial, la nube habría debido convertirse en una anamorfosis de tal forma que el espectador no lo hubiera podido descifrar.



Fig. 5: Zurbarán (1631). *La visión de san Francisco*
(el milagro de la Porciúncula)
Óleo sobre lienzo 248 x 167 cm
Museo Provincial de Bellas Artes, Cádiz

Respecto a este tema, sobre la representación de las visiones, será precisamente Carducho quien nos dará su razonamiento sobre la representación de la visión y sugiere la utilización de convenciones aptas para comunicar la experiencia.

La experiencia y la prudencia nos enseñan que, de este rigor, surtirían mayores inconvenientes al sentido visivo, porque se harían las figuras e historias disformes e ignotas, por los escorzos que se engendrarían, causando desabridos y ásperos conceptos a la vista, y en lugar de ser un agradable

conocimiento, y clara relación de lo que se pretende representar, sería una confusa e indecente monstruosidad: demás que sería imposible pintar algunos misterios, porque si se pusiese el punto que llamamos de perspectiva abaxo a nuestro Orizonte, que es según el Arte nos enseña, el plano, ó suelo adonde se supone haber sucedido el caso, no se podía ver, mas solo una línea del lo avía de significar (...) que el no lo hacer los Pintores con el modo riguroso de la perspectiva, no es ignorarlo, sino tomar el medio más conveniente para el fin de la explicación de la historia... (Carducho, 1979, p. 223).

Después de habernos detenido en el tratamiento teórico de la representación de la visión según Carducho —nos sería muy difícil encontrar otros comentarios de la época con esta coherencia—, creemos que no debemos dejar pasar por alto *El milagro de la Porciúncula* de Murillo, pues la composición de la obra tiene que ver con algunos principios de Carducho.

En esta pintura, Murillo escoge el camino de la continuidad ilusionista entre los dos niveles de realidad. No escapa, sin embargo, a las contradicciones señaladas por Carducho, puesto que el punto de fuga de la composición se encuentra por debajo de la mitad del cuadro, mientras que las nubes, en las que la Virgen se arrodilla y el Cristo posa a sus pies, son vistas desde arriba.

Para finalizar, Murillo, al igual que el Greco y Zurbarán, comprendieron la importancia de la situación de la recepción del cuadro y, sobre todo, el punto de vista desde el que iban a ser contemplados, hechos que nos demuestran la gran tradición y profesionalidad en la representación de las visiones y no solo en este tema, sino también en el trato del retrato a lo divino, como veremos más adelante.



Fig. 6: Murillo (1666). *San Francisco en la Porciúncula*
Óleo sobre lienzo 430 x 295 cm
Museo Wallraf Richard de Colonia, Alemania

Aquí, en cambio, Murillo escoge el camino de la continuidad ilusionista entre los distintos niveles de realidad. No escapa, sin embargo, a las contradicciones señaladas por Carducho, puesto que el punto de fuga de la composición se encuentra por debajo de la mitad del cuadro, mientras que las nubes, en las que la Virgen se arrodilla y el Cristo posa a sus pies, son vistas desde arriba. Y, con todo, si atendemos a los comentaristas, esta inadvertencia no habría disminuido para nada el efecto ilusionista del cuadro; para todos aquellos que entraban en la iglesia de los Capuchinos de Sevilla y

contemplaban el cuadro desde cierta distancia, hábilmente calculada por el artista, la gloria parecía estar realmente allí (Calvo, 1981, p. 232).

Parece que Murillo, que pintó este cuadro más de un cuarto de siglo después de la publicación de la obra de Carducho, intentó evitar la falta de algunos pintores, sin caer afortunadamente en las soluciones extremas de los nuevos perspectivas. Esto no quiere decir que compusiera su cuadro con el libro de Carducho en la mano, sino que intentó resolver el difícil problema de la representación de la visión, aunque desde luego el tema del libro fuera el mismo. Murillo, en suma, comprendió la importancia de la situación de recepción y de ubicación del lienzo y, sobre todo, del punto de vista del tema de la visión de *El milagro de la Porciúncula*.⁵³

V.3 La imagen de la oración y del éxtasis: normas pictóricas

En aquella época barroca tuvo lugar un resurgir de tratados sobre pintura. Entre los más célebres podemos nombrar los de Pablo Céspedes, Francisco Pacheco, Antonio Palomino y Vicente Carducho. En todos hay un denominador común: la consideración de la excelencia en pintura y los diferentes aspectos que hay que considerar para una bella ejecución: su naturalismo, su decorativismo, su sensualidad, su dinamismo, su luz, su geometría, su contexto histórico etc. Podríamos entrar en cada uno de los teóricos nombrados, pero vamos a fijarnos especialmente en Pacheco y Carducho a ver si alguno de ellos nos marca alguna pauta pictórica que podamos entrever en nuestros lienzos.

Sabemos que el tratado de pintura de Pacheco no se publicó hasta 1649 y nuestros san Franciscos están fechados en 1631, algunos hasta 1655, pero se ha comentado que el tratado ya era conocido antes de su publicación oficial.

De Pacheco podemos decir que fue un honorable tratadista sobre la pintura barroca. Sus comentarios se nos harían interminables, pero hemos encontrado en su libro primero uno sobre el fin de la pintura que nos ayuda a ver con más profundidad nuestros lienzos:

... el fin de la pintura será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada «el alma de la pintura», porque la hace que parezca viva; de manera que la hermosura y variedad de colores y otros ornatos son cosas accesorias. De donde dixo Aristóteles que de dos pinturas una, adornada de belleza y de colorido y no muy semejante, y otra formada de líneas simples, pero muy parecida a la verdad, aquélla será inferior y esta aventajada; porque aquella contiene los accidentes y esta abraza el fundamento (Serraller, 1981, p. 322).

Parece que está claro ese fundamento en nuestros cuadros y que contiene un gran «parecido a la verdad».

Resulta casi increíble cómo se llegaron a escribir tantos tratados sobre normas de dibujo y pintura. Si seguimos buscando fuentes, reglas, normas, que se ajusten a la pintura de Zurbarán, no nos queda más remedio que nombrar algunas sobre la posición del cuerpo en estado de oración y que muy bien conocía nuestro pintor, del que hablaremos más adelante.

⁵³ Carducho se revela continuamente como la principal figura artística española que intenta establecer una teoría del cuadro de visión que se encuentra recogida en sus *Diálogos* y que de nuevo retomaremos en el capítulo «La imagen de la oración y del éxtasis».

Respecto a este tema nos remitimos a Carducho, pintor, teórico de arte, que nace en Florencia y se instala en España en 1633 para pintar en El Escorial. En 1633 publica sus *Diálogos de la pintura*, aunque se comenta que muchos de sus pensamientos ya los había adelantado Pacheco.

Carducho, sin embargo, trata de la actividad del cuerpo en el ejercicio de la devoción comentando lo siguiente:

La devoción de rodillas, las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, o la cabeza baxa, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante... y otras acciones según el efecto del devoto, que puede, o rogar, o ofrecer, alegre o admirado, que todo cabe en la devoción (*ibíd.*, 323).

Este ejemplo revela el papel del cuerpo en la comunicación mística, en la medida en que es instrumento de exteriorización del alma y a condición de que dicha exteriorización se manifieste como signo del santo. También podemos hacer un recorrido referente a la retórica del gesto y la posición de las manos. Incluso existen tratados respecto a estos temas, pero considero que nuestros san Franciscos tienen una comunicación gestual muy natural y clara que luego pasaremos a contemplar.

Por otra parte, existe una tradición crítica de la exteriorización del éxtasis, que acompaña a la formación del lenguaje corporal de la experiencia mística aunque, por desgracia, no se dispone de un estudio de síntesis sobre este lenguaje, aun así podemos contar con una extensa información de Carducho. Nacido en Florencia, se pierde su rastro hasta 1585, cuando se traslada a España; publicó en 1633 sus *Diálogos de la pintura*, un gran tratado de la pintura del Barroco. Fue un experto en teoría de arte y ayudó mucho a estudiar y a esquematizar algunos aspectos del rostro.

También son importantes los estudios que realizó Le Brun, que intentó codificar toda una tradición del trabajo fisiognómico que se inicia con el arte del Renacimiento italiano y alcanza en su método el ambiguo estatus de manual. Cuando intentamos entender la retórica del rostro en el caso particular del arte español del siglo XVII, el sistema Le Brun puede ayudarnos en la medida en que se le considera como la síntesis de toda una tradición en la que el arte español se constituye como un caso particular (Stoichita, 1996, 158). La claridad de la retórica del gesto y del rostro se basa, sobre todo, en la expresión de la admiración que connota una sorpresa que hace que el alma considere con más atención lo visto en el cuadro. [Stoicita (1996, 1599) cita a Le Brun, (1702)]

... el amor, como fuerza originaria de toda cohesión en el espacio y de toda propagación en el tiempo, crea con ello la primera condición del sacrificio. Muerte y dolor proceden del amor y no existirían sin él (Oyarzun, 1981, p. 128).



Fig. 7: Zurbarán (1645). *San Francisco en éxtasis*
Óleo sobre lienzo 152 x 99 cm
National Gallery, Londres

El cuadro comunica esta experiencia y suele tener una historia con un único personaje, sorprendido en estado de comunicación intensa con la diferencia. La diferencia sagrada, captada generalmente en el registro del cuadro, puede considerarse como una historia del aire y es la escena donde actúa el que podemos llamar «personaje-introductor».

Este ve y nos transmite su visión. Ahora es el momento de ocuparnos un poco de él, sin olvidar que juega un doble papel, puesto que su cuerpo se ciñe a una retórica doble: la del éxtasis en tanto que experiencia límite, y la de la situación de representación del éxtasis que el cuadro le impone.

La imagen de un dolor no duele, más aún, aleja el dolor, lo sustituye por una sombra ideal, y viceversa, el dolor doliendo es lo contrario de su imagen: en el momento que se hace imagen de sí mismo, deja de doler (Ortega, 1976, p. 28).

Es quizá una cita para entrever dentro de ese estado del dolor una imagen no doliente, sino de la exaltación de una belleza física. El cuadro ofrece un poder de realidad fotográfica del tema del éxtasis.

Por éxtasis aquí debe entenderse, en general, un estado de plenitud máxima, visualmente asociado a una lucidez intensa que dura unos momentos. Tras su fin, la vuelta a la cotidianidad puede verse incluso transformada por el evento previo,

pudiéndose sentir aún algún grado constante de satisfacción. Es entonces una experiencia de unidad de los sentidos en la que pensar, sentir, entender e incluso hacer, en la que están armónicamente integrados.

El estado del éxtasis implica una desconexión con la realidad objetiva, para conectarse con una realidad puramente mental conectada a sí mismo. La persona que experimenta el éxtasis a menudo desconecta su sensorialidad hacia el exterior y lo enfoca hacia el interior, en este caso es una claridad espiritual, o estado del alma, por una cierta unión mística con Dios, mediante la contemplación, el amor y los sentidos.

Es difícil encontrar un estudio de síntesis sobre el lenguaje corporal de la mística y menos en la práctica del éxtasis, pero en lo referente a nuestro cuadro podemos decir:

Siempre rezava psalmos e fazie oración
Foradava los Çielos la su devoción.
Tanto fue Dios pagado de las sus oraçiones
Que li mostró en Cielo tan grandes visiones.
(Berceo, 1976, p. 180)

Podríamos considerar que la oración no es solo una práctica apta para poner el alma en contacto con Dios, sino, además, que la práctica es también capaz de provocar la teofanía. Este comentario es debido a que podríamos considerar que la pintura de Zurbarán más que expresar un éxtasis, representa la entrada a un estado de trascendencia.

Lo que ocurre es que es un lienzo que en algunos catálogos aparece bajo el título de *San Francisco en éxtasis*, pero si entramos en el archivo de la National Gallery lo encontramos como *San Francisco en oración*. Considerando atentamente los dos Franciscos, se comprueba que sus posturas, indumentaria y entorno no son para nada diferentes, como a primera vista pudiera parecer. Su situación de mediadores varía, pero la postura devota adoptada es prácticamente la misma. Ambos están de rodillas, tienen la cabeza levantada, la mirada clavada en la visión. Por lo menos en este último es una posición sencilla, pero que denota una profunda expresión religiosa y de comunicación divina que, por supuesto, está más en concordancia con la tradición franciscana, ya que la doctrina franciscana quería una reacción más adecuada hacia la oración y la sencillez que hacia el éxtasis y que, como hemos visto a lo largo de este itinerario, Zurbarán supo adaptarse muy bien al gesto genuinamente franciscano.

VI. VERIFICACIÓN DEL FRANCISCANISMO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

En nuestro caso, tenemos que saber en primer lugar cómo estaba nuestro movimiento franciscano en aquellos momentos de la historia, saber qué monasterios había en el momento en que a Zurbarán se le encargó la obra y, sobre todo, atender a los grupos franciscanos que prevalecían en el momento de la concreción del cuadro.

Respecto a la situación entre observantes, conventuales y capuchinos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, leemos la bula *Ite vos* de León X que, si por un lado resolvió la querrela entre el conventualismo y la observancia mediante la separación, no logró en cambio el segundo objetivo pretendido: la uniformidad de los diferentes grupos reformados.⁵⁴

Para comprender todo lo que luego comentaremos sobre el franciscanismo en el siglo XVII, hay que recurrir brevemente al contenido de la bula *Ite vos*. En la vigilia del Capítulo generalísimo de Pentecostés, como venía siendo habitual, se multiplicaron las presiones diplomáticas de los príncipes europeos a favor de uno u otro bando. Al final, se impuso la solución propuesta por fray Gaspar Schatzgeyer. En la bula *Ite vos*, del 29 de mayo de 1517, León X explica que el estado de división y continuo enfrentamiento entre observantes y conventuales exigía una intervención firme y definitiva, tanto por la calidad cristiana de la orden en cuestión, como por las ininterrumpidas súplicas de la cristiandad a través de sus reyes, príncipes y autoridades. También precisa que las disposiciones han sido tomadas previa investigación de una comisión cardenalicia, nombrada al efecto, y tras madura reflexión del Papa y del colegio cardenalicio (Iriarte, 1979).⁵⁵

La *Ite vos* atribuye las discusiones y divisiones entre franciscanos a tres causas principales: la multiplicidad de prelados (ministros conventuales y vicarios de diferentes obediencias), la perpetuidad de algunos cargos y la vida no reformada de los no observantes. Por eso se concluye lo siguiente:

a) Según la Regla, el ministro general debía ser uno solo, y que su mandato no debía durar más de seis años.

b) El conjunto de ministros provinciales y custodios pueden destituirlo, si no lo consideran apto para el servicio y común utilidad de los religiosos.

c) La elección del ministro general compete solo a los ministros y custodios reformados, tanto cismontanos (italianos) como ultramontanos (resto de Europa), porque la voz activa y pasiva la tienen solo aquellos a los que la Congregación juzgue como reformados. Esto explica por qué en el Capítulo generalísimo fueron admitidos representantes de los reformados bajo la autoridad de los ministros, es decir, amadeítas, clarenos y del santo evangelio o del capucho.

⁵⁴ La orden de los Hermanos Menores Conventuales fue la fundada por san Francisco de Asís con el nombre de Hermanos Menores; ocurrieron varios cismas y de allí surgieron la Observancia y los capuchinos.

⁵⁵ «En aquel solemnísimo capítulo, celebrado en Roma, los conventuales rehusaron oficialmente la solución de aceptar la reforma y de dar a la orden a un general de la observancia. El Papa decretó entonces la separación total, invirtiendo la relación de dependencia mantenida hasta entonces: la observancia pasaba a representar jerárquicamente la orden, el general conventual fue obligado a resignar el cargo y a entregar el sello» (Iriarte, 1979, p. 116).

d) Sancionado el predominio de la Observancia, la bula establece la alternancia y la colaboración entre los dos grupos mayoritarios de la misma: A un ministro general de procedencia cismontana, debía suceder otro ultramontano, y viceversa, y cada ministro debía estar asistido por un comisario general de otro grupo.

La bula especifica también a quiénes se refiere el término reformados:

Queremos y declaramos que bajo el nombre de Reformados, es decir, de aquellos que observan la Regla de san Francisco pura y sencillamente, hay que comprender a todos y a cada uno de los infrascriptos frailes: o sea los Observantes, tanto de la familia cuanto los reformados bajo los ministros, es decir, los frailes de Amadeo (de Silva), los Coletanos, los Clarenos, los del santo Evangelio o de la capucha, también llamados descalzos, y otros similares, de cualquier manera que se les llame, pero que observan la misma Regla del bienaventurado Francisco en modo puro y simple: Haciendo de ellos un solo cuerpo, los unimos entre sí a perpetuidad. Así, de ahora en adelante, abandonada la diversidad de denominaciones, ya sea en su conjunto o bien en sus partes, llámense y puedan y deban ser llamados, Hermanos Menores de san Francisco de la regular Observancia (*ibíd.*, 211).

Quedaba de este modo alterada la originaria y simple denominación de «Hermanos Menores», al tiempo que desaparecían el resto de las denominaciones, de modo que nadie podía llamarles en adelante: «privilegiados», «coletanos», «amadeítas», «clarenos», «del Evangelio» o «del capucho», «bigotti» (beatos), ni con cualquier otro nombre. Así, en el momento de la concreción de nuestra pintura, veremos cómo los franciscanos eran los observantes, los conventuales y los capuchinos, es decir, los que ahora son los capuchinos, y que en el momento de la bula estaban englobados dentro de los Hermanos Menores pero que más adelante vuelven a surgir como grupo independiente.

Según Iriarte, el elemento humano que más hizo peligrar la unidad jerárquica fue el espíritu nacional, fomentado muchas veces por los mismos gobiernos en provecho de su respectiva política. Todas las fases de la lucha por la hegemonía europea entre España y Francia tienen su repercusión en los capítulos generales del régimen interno.

Los reyes intervenían en los capítulos franciscanos mediante intrigas e imposiciones. Se añadieron problemas internos para cuya solución fue necesaria la Santa Sede, pero no eran estos los factores principales de disgregación sino el conflicto consustancial de la orden. Evidentemente su extensión histórica es inabarcable en este capítulo aunque esta trayectoria es importante, pues, como veremos, dentro de las reformas autónomas del franciscanismo se comenta el modo de vestimenta, aspecto importantísimo que nos ayudará a comprender nuestras pinturas en torno a san Francisco.

Una vez visto el movimiento franciscano, haremos un breve recorrido histórico por el tema de la vestimenta, pues cada grupo tenía unas normas en la utilización del hábito; para ello, deberemos avanzar unos años y comprender cómo surgieron, desaparecieron y volvieron a resurgir.

En 1496, Juan de Guadalupe, mucho antes de la bula *Ite vos*, obtenía de Alejandro VI una breve [bula] autorizándole para retirarse con otros compañeros a unos eremitorios en tierras de Granada para observar el Evangelio y la regla en toda su pureza, vistiendo el mismo hábito de san Francisco. La reforma del hábito consistía en adoptar el capucho cónico, acortar el hábito y el manto, añadir remiendos de diferentes colores por la parte exterior, conforme a la libertad dada para ello en la regla, y suprimir las sandalias. De aquí el nombre de descalzos... (*ibíd.*, 212).

Alrededor de 1510, en la observancia estrictísima de los descalzos, adquiere por primera vez una importancia extraordinaria la forma del hábito, como distintivo de

fidelidad al espíritu del fundador. Así, en la *Historia franciscana* de Iriarte leemos: «El capucho largo y puntiagudo que aparece en las más antiguas pinturas de san Francisco y de los primeros franciscanos, tal como lo usó la orden antes de la evolución sufrida en los vestidos, es el caballo de batalla del siglo XV y principios del XVI» (*ibíd.*, 214).

A mediados del siglo XVI, las iglesias, casas y celdas eran reducidísimas; todos iban descalzos, sin sandalias; eran grandes y numerosas las prácticas de penitencia; los superiores habían de permitir a los religiosos remendar de varios colores sus hábitos; estaban prohibidas las bibliotecas y a cada religioso se le concedían libros muy contados (*ibíd.*, 215).

En 1562 los conventuales reformados son suprimidos de España, pero en lo que respecta a su vestimenta, usaban un hábito parecido al de los capuchinos, que en las pinturas de Zurbarán intentaremos diferenciar.

Alrededor de 1563, en la tercera época del Concilio de Trento, se reconoció expresamente a los capuchinos el derecho de usar su hábito propio y, juntamente con los observantes, se los exceptuó de la facultad de poseer en común que alcanzaba también a los conventuales. En el Concilio, además, se recomendó la reforma capuchina como una de las más fieles a su vocación, digna de que la Iglesia la distinguiera con especial fervor. Era el coronamiento del triunfo de más de cuarenta años de lucha.

Las dificultades externas no cesaron y ahora provenían también de los conventuales. Pero la Santa Sede consideraba ya la Reforma capuchina como una fuerza de primer orden en la restauración católica y nada había que temer. En 1608, Paulo V dio una constitución apostólica en que declaraba a los capuchinos verdaderos hermanos menores e hijos de san Francisco en igual sentido que las otras ramas franciscanas.⁵⁶

En la *Historia franciscana* de Iriarte leemos: «Las pláticas espirituales de aquellos primeros capuchinos solían versar casi siempre sobre la regla; la llevaban consigo en la manga del hábito y la rodeaban de tal veneración que el quebrantarla les parecía un sacrilegio. Era también sagrado para ellos el *Testamento* de san Francisco como la más clara y la más bella glosa de la regla» (*ibíd.*, 145). El vestido consistía en las prendas enumeradas en la Regla; se consideraba relajación el uso de tres prendas (dos túnicas y manto), tema sobre el que Bernardino de Asti —ministro franciscano— escribió un dictamen en 1550: el tejido era de la lana más burda, hilada al natural de modo que los hábitos no solo herían al tacto sino también a la vista. Iban completamente descalzos siempre que les era posible.

Con Bernardino de Asti también queda configurada la idea y, en nuestro caso, la imagen de la oración, pues en su axioma considera la oración como imagen franciscana y dice así:

Si me preguntáis quién es buen religioso os responderé: el que hace oración. Y si me preguntáis quién es mejor religioso os repetiré: el que hace mejor oración. Y si me preguntáis quién es óptimo religioso, lo afirmaré sin vacilar: el que hace una óptima oración. [Iriarte, (1979, p. 47) cita a Bernardino de Asti]

⁵⁶ «Por fin, en 23 de enero de 1619, el mismo papa, mediante un breve *Alias felicitis recordationis*, suprimía la dependencia nominal en que la orden se hallaba respecto del general de los conventuales. En adelante, el supremo moderador de los capuchinos se denominará ministro general y deberá ser considerado como legítimo sucesor de san Francisco» (*ibíd.*, 246).

Creo que tanto la vestimenta como el libro y la oración del santo quedan aquí ilustradas y justificadas históricamente, así que podríamos afirmar que nuestros san Franciscos pertenecen, en su mayoría, a la orden de los capuchinos, por lo que Zurbarán tuvo que pintar los cuadros ciñéndose, no solo a la estricta norma franciscana, sino también a la norma pictórica del momento.

Hablar de Trento no deja concluido todo el bagaje cultural de la época y su influencia en el arte. Como sabemos, también existió una poética relacionada con la religiosidad o, dicho comúnmente, la relación entre Dios y la forma de nombrarlo. En la primera parte de la tesis quedó clara la forma de nombrarlo, pero ahora, en el Barroco, el drama del hombre es inseparable de esa calavera tan presente en la estética barroca, donde no se concede ningún espacio a la esperanza.

El triunfo de la muerte sobre la vida es uno de los tópicos barrocos con profundas raíces medievales, pero a las que la Contrarreforma da una interpretación especial: la vida queda desvalorizada en aras de la otra vida después de la muerte y la religiosidad se impregna de negras tintas de difunto. Se trata más que de una religión de la vida, de un auténtico culto a la muerte (Mâle, 2001, p. 125).

La calavera se transforma en un recuerdo constante al ser humano de la vanidad de su vida. La brevedad del tiempo concedido al ser humano, la fugacidad de las cosas y la importancia del desengaño son centrales en la cosmovisión barroca (*ibíd.*, 125).

La calavera aparece representada obsesivamente en todos los registros. Triunfo, pues, de la calavera y de la muerte que se imponen desde el Renacimiento hasta bien entrado el siglo XVII y que, por supuesto, está representada en nuestros san Franciscos y que además solo aparece representada por Zurbarán cuando pinta al santo de Asís y, como ya veremos, llegó a pintar unos dieciséis cuadros con esta temática.

Nuestra intención al publicar estas composiciones poéticas pictóricas era procurar dar una interpretación al tipo de relatos de los santos pintados por Zurbarán partiendo del hecho de la vida social, pues eran auténticos retratos a lo divino.

Es innegable que los esenciales determinantes de toda creación artística residen en el espíritu de la época y en el alma del artista. Esa finalidad religiosa del arte que, como programa e intención que se propone y desarrolla la Iglesia a partir de Trento, puede ser también una necesidad expresiva y una cierta aspiración mística de los creadores. Viendo la pintura de Zurbarán, no se puede decir que es solo un encargo pictórico, sino que es, además, una representación de lo absoluto:

Lo inmediatamente creador de la obra de arte o del objeto singular y real por el que lo absoluto se hace realmente objetivo en el mundo ideal es el concepto eterno o la idea del hombre en Dios, que es una con el alma misma y está enlazada a ella... Este concepto eterno del hombre en Dios como causa inmediata de sus producciones es lo que se llama genio (Schelling, 1994, pp. 138-139).

Es decir, podemos comentar que ese absoluto es lo divino que habita en el artista, idea constante en esta tesis, pero sin olvidar la cita de Kant al inicio de este capítulo.

Ese hombre, que engendró una obra genial, que recogió sus fines de la percepción exterior, siendo partícipe de su época y los convirtió en un fin universal es a quien queremos ubicar en la realidad y en su oficio.

En 1600 existían en Sevilla treinta y siete conventos —en aquellos momentos, llegó a ser una de las ciudades más prósperas de Europa—. Durante los veinticinco años siguientes se fundaron otros quince (Brown, 1990, p. 241). Los conventos, como en algún momento hemos comentado, fueron los grandes mecenas de los pintores, muy exigentes en cuanto a la composición y calidad de las obras, ya que sabían muy bien que la belleza de una imagen era muy estimulante para la elevación del alma.⁵⁷

Sabemos que los capuchinos se instalan en Sevilla en 1627. El arzobispo Diego de Guzmán es quien les autoriza la fundación, concediéndoles licencia el Ayuntamiento el 4 de marzo. La comunidad hace suya una pequeña ermita situada a las afueras de la ciudad, frente a la puerta de Córdoba. Dedicada a las santas Justa y Rufina, cuyos cuerpos se habían allí enterrado, esa ermita se levantó, según la historiografía local, sobre el solar del primer templo cristiano que hubo en Sevilla.

La Hermandad que les daba culto cede a los capuchinos la ermita con la condición de que siguieran manteniendo su nombre y que las santas aparecieran en el sello y escudo de la comunidad. Se instalan en la ermita el 1 de agosto de 1627, iniciándose rápidamente la transformación.

Gracias a la generosa ayuda de don Juan Pérez Irazábal, Contador Mayor de las Alcabalas (especie de impuestos económicos que repercutían en la Iglesia), la comunidad levanta una nueva iglesia que se consagra el 17 de marzo de 1630. Por entonces se llevaría a cabo la decoración del templo, tarea en la que intervinieron Juan del Castillo y Francisco Zurbarán, por lo que podríamos pensar que algunos lienzos se hicieron para esta iglesia de los capuchinos, aunque realmente no hay, en absoluto, ningún documento que justifique la existencia de estos cuadros ni que estuvieran en este lugar.

El período más importante de la vida del pintor es el de 1628-1640, que, como veremos, coincide con las fechas de nuestros lienzos.

En esta época, también realizó el conjunto para la Cartuja de Jerez de la Frontera, nada menos que una veintena de cuadros, entre ellos los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Juan y Lucas. También realizó el conjunto del monasterio de Guadalupe y, como hemos visto, las pinturas en la Hermandad de los Capuchinos; en total, se contabilizan unas doscientas obras documentadas.

Será con las guerras napoleónicas y con el despojo del ejército francés que sus obras se extienden por Europa, formando parte de las mejores galerías de arte. Estos cuadros abandonan los humildes rincones de monasterios, colegios e iglesias, para ocupar ahora el sitio de honor de las colecciones que los soldados de Napoleón formaron con el saqueo de la guerra peninsular. No tardan en aparecer los comerciantes de arte británicos, que embarcan camino de las islas las mejores piezas. Comienza el disgregamiento del arte español, uniéndose a él los resultados de la revolución de 1838 y la disolución de los monasterios con todas sus obras de arte, que son llevadas a diversos centros oficiales (Mâle, 2001).

⁵⁷ La pintura y la literatura irán de la mano, pues la concreción de la obra debía ser ante todo una motivación religiosa cuya exaltación venía motivada por los escritos, pues no debemos olvidar que san Ignacio, santa Teresa y san Juan de la Cruz ya defendieron las imágenes como estímulo para la oración y el recogimiento y fue una constante en estos santos jesuitas y carmelitas respectivamente.

Esta dispersión motiva el envío que el rey Luis Felipe de Francia hace del barón Taylor, el cual tiene la misión de comprar la mejor y mayor cantidad de obras de arte. Fruto de ello es la formación de la famosa galería española que este rey hizo en el Louvre. Es interesante destacar que aquella galería, que se abrió en enero de 1838, contenía no menos que 560 cuadros de pintores españoles. Ochenta de ellos eran obras de Zurbarán.

La revolución de 1848 obliga a abdicar a Luis Felipe, la colección se deshace y vemos como los cuadros siguen a su dueño en un peregrinar a través del canal de la Mancha, para terminar, algunos, en las salas de subasta de la casa Christie. Allí se vende en 1853 aquella gran colección, en la que sin lugar a dudas iban algunos san Franciscos arrodillados o en oración.⁵⁸

⁵⁸ Según datos del Instituto del Patrimonio Histórico Nacional, la subasta se hizo en el gran salón del 8 de King Street, en el mes de mayo de 1853 en dos sesiones, la primera el 6 y el 7, y la segunda los días 13 y 14 del mismo mes (www.mcu.es/patrimonio/docs).

VII. INTERACCIONES ICONOGRÁFICAS DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

VII.1 De Giotto al Barroco

Desde que Erwin Panofsky estableció la formulación del método iconológico, las acepciones de iconología e iconografía quedan perfectamente diferenciadas y así, mientras la iconografía se dedica a la descripción, clasificación y lectura de las imágenes, la iconología se preocupa por el significado último de las mismas, es decir, intenta explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado.

Sería pues la iconología, la teoría de las imágenes, «teoría de la que sería posible extraer una moralidad o lección provechosa» (Ripa, 1987, p. 9).

Este valor pedagógico que Ripa (nacido en 1555 en Perugia, y cuya obra más influyente es *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma 1593) atribuye a la ciencia de las imágenes no era nuevo, pues gozó de gran difusión en la Edad Media a través de las prácticas mnemotécnicas, cultivadas fundamentalmente en las escuelas de retórica, concretamente entre los predicadores.

De modo sintético, podemos resumir que la aportación fundamental de Cesare Ripa es un estudio profundo de la alegoría y su influencia que se extendió por toda Europa, incluida España, ya que su libro se encontró en las bibliotecas de diversos artistas y humanistas como Pacheco, Carducho, Velázquez y Palomino entre otros.

Pero nuestro tema será fundamentalmente un estudio iconográfico ya que nuestros san Franciscos arrodillados y en meditación no muestran unas imágenes alegóricas, sino que expresan un matiz fundamentalmente franciscano; pero vamos a indagar, en extensión, sobre algunos aspectos de su imagen y de su historia iconográfica.

El rasgo más impresionante de la iconografía de san Francisco es su dualidad. Se han visto sucesivamente dos iconografías franciscanas: la primera se la ha calificado de giottesca, desarrollada entre el siglo XIII y la Reforma, y la segunda, la llamada «tridentina», porque se remonta al Concilio de Trento y es una creación de la Contrarreforma, que es a la que pertenecen la mayoría de las pinturas que se presentan en esta tesis.

En España, la ideología contrarreformista transformó la atractiva imagen medieval de san Francisco creada por Giotto, como un joven alegre y compasivo, en la de un místico, visionario y penitente. Desde entonces, la iconografía sagrada gusta presentarlo meditando sobre la muerte ante una calavera. Esta nueva estampa devota introducida por el Greco obtuvo una extraordinaria repercusión en todo el ámbito hispano-barroco.

En Sevilla, gracias a Zurbarán, alcanzó gran auge; como ya veremos, supo conferirle la máxima intensidad expresiva, al personalizar la renuncia, el sacrificio y la mortificación ante los deleites placenteros del mundo.

... viste el hábito terroso de la orden, con escapulario y capuchón largo del mismo color, y cordón blanco nudoso ceñido. Bastante joven e imberbe, o con poca barba y ancha tonsura monacal.

Entre sus atributos, el suyo particular e inconfundible son las cinco llagas impresas en sus manos, pies y costado, hecho históricamente cierto y el más preferido por los artistas. Otros atributos frecuentes: cruz o crucifijo en la mano, cráneo, pájaro en la mano, junto a un pesebre o belén, disciplinas, lobo junto a él, acompañado de un ángel con un instrumento musical, cordero y libro de la regla... (Roig, 2007, p. 45).

Las vestiduras y atributos de san Francisco de Asís nunca variaron. Siempre lleva el sayal de la orden ajustado a la cintura por un rústico cordón, cuyos tres nudos significan los votos de pobreza, castidad y obediencia, que como hemos visto son las tres virtudes franciscanas, de allí el nombre de *cordeliers* dado en Francia a los Hermanos Menores.

A parte de los estigmas, san Francisco ha sido pintado a veces con barba y otras, sin ella. Será Giotto quien nos ofrece un tipo puramente ideal de san Francisco a quien, por primera vez, se representa imberbe; esta iconografía *giottesca* que se debe, claro está a Giotto, se mantendrá durante largos períodos, pues este pintor fue un gran innovador y es considerado un pintor con un enorme talento.

Sabemos que Giotto, cuyo nombre era Giotto di Bondone, nació en 1267 en Florencia y murió en 1337, fue pintor, escultor y arquitecto italiano del Trecento. El arte de Giotto fue considerado como un precedente del Renacimiento (Bucci, 1967, p. 3).

En esa época, las figuras planas y simbólicas del arte bizantino dieron lugar a las modeladas e individuales en una pre-perspectiva. Giotto, al igual que los artistas de su tiempo, carecía de los conocimientos técnicos de la Anatomía y la teoría de la perspectiva, pero supo dar una profundidad a sus composiciones gracias al uso personalísimo del color y a la expresión sentimental de sus personajes. También adoptó un lenguaje visual de la escultura al darles volumen y peso.

Entre su obra, la que más nos interesa es la que hizo en la iglesia Superior de Asís, con la técnica pictórica del fresco, donde realizó una narración visual de la vida de san Francisco que más adelante veremos.

Todas sus historias están ambientadas en el mundo medieval de finales del siglo XIII. Los personajes se mueven dentro de paisajes urbanos y rurales, con un cierto sentido realista; la característica de Giotto es concretamente ese sentido ingenuo y alegre que supo dar a todos los episodios que pintó sobre la vida de san Francisco (*ibíd.*, 13).

La característica principal de esta iconografía de Giotto es principalmente el trato que reciben las figuras en relación con las luces y las sombras y sobre todo es importantísimo el estudio de sus anatomías y la traducción de las expresiones anímicas de sus figuras, incluido san Francisco (*ibíd.*, 15).

Las escenas tienen una profundidad intuitiva y son tratadas como narraciones donde se crea la ilusión del tema que sucede ante nosotros; el movimiento, la rotundidad casi monumental de las figuras, sus gestos dramáticos y el tratamiento de la luz hacen que las escenas aparezcan como un auténtico montaje escenográfico (*ibíd.*, 15).

La figura del santo será la de un joven imberbe y alegre que, en muchas ocasiones, aparece ambientado en paisajes y espacios abiertos naturales y arquitectónicos. En la imagen que sigue, *La donación de la capa*, vemos a un juvenil

san Francisco regalando la capa a ese caballero noble que nos describe san Buenaventura, rodeado de rocas, árboles y un cielo siempre limpio y azul, siendo este cielo una de las características pictóricas que identifican a Giotto (*ibíd.*, 15-16).

Así que, como ejemplo de esta iconografía *giottesca*, consideramos oportuno la muestra de cuatro frescos de los veintiocho que se realizaron y que fueron pintados siguiendo las descripciones que san Buenaventura hizo en su «Leyenda Mayor» respecto a la vida de san Francisco. Estos frescos se encuentran en la Basílica de San Francisco, en la ciudad italiana de Asís y consisten en 28 escenas, todas ellas realizadas bajo la técnica pictórica del fresco. Cubren la parte inferior de las tres paredes del templo, las dos interiores y la interior de la fachada, a ambos lados de la puerta.

La donación de la capa

Una vez recobradas las fuerzas corporales, cuando, según su costumbre, iba adornado con preciosos vestidos, le salió al encuentro un caballero noble, pero pobre y mal vestido. A la vista de aquella pobreza, se sintió conmovido su compasivo corazón y, despojándose inmediatamente de sus atavíos, vistió con ellos al pobre, cumpliendo así, a la vez, una doble obra de misericordia: cubrir la vergüenza de un noble caballero y remediar la necesidad de un pobre (Buenaventura, 1945, pp. 4-10).



Fig. 8: Giotto. *La donación de la capa*
Escena dos. 1297-1299
fresco, 270 x 230 cm
Basilica de San Francisco de Asís

La aparición al Capítulo de Arles

Así sucedió en efecto, cuando en cierta ocasión, el insigne predicador y hoy preclaro confesor de Cristo, san Antonio, predicaba a los hermanos en el capítulo de Arles, acerca del título de la cruz: «Jesús Nazareno, Rey de los judíos». Un hermano de probada virtud llamado Monaldo miró, por inspiración divina, hacia la puerta de la sala del capítulo, y vio con sus ojos corporales al bienaventurado Francisco, que elevado en el aire y con las manos extendidas en forma de cruz, bendecía a sus hermanos (*ibíd.*, 4, 10).



Fig. 9: Giotto. *La aparición al Capítulo de Arles*
Escena dieciocho. Antes de 1300
fresco 270 x 230 cm
Basílica de San Francisco de Asís

La verificación de las llagas

Un ciudadano de Asís llamado Jerónimo, caballero culto y prudente además de famoso y célebre, como las de estas sagradas llagas, siendo incrédulo fue y con sus propias manos tocó las manos, los pies y el costado del Santo en presencia de sus hermanos y de otros ciudadanos; y resultó que a medida que iba palpando aquellas señales auténticas de las llagas de Cristo, amputaba de su corazón y del corazón de todos los demás la leve herida de duda. Por lo cual desde entonces se convirtió, entre otros, en un testigo cualificado de esta verdad conocida con tanta certeza, y la confirmó bajo juramento poniendo las manos sobre libros sagrados (*ibid.*, 15).

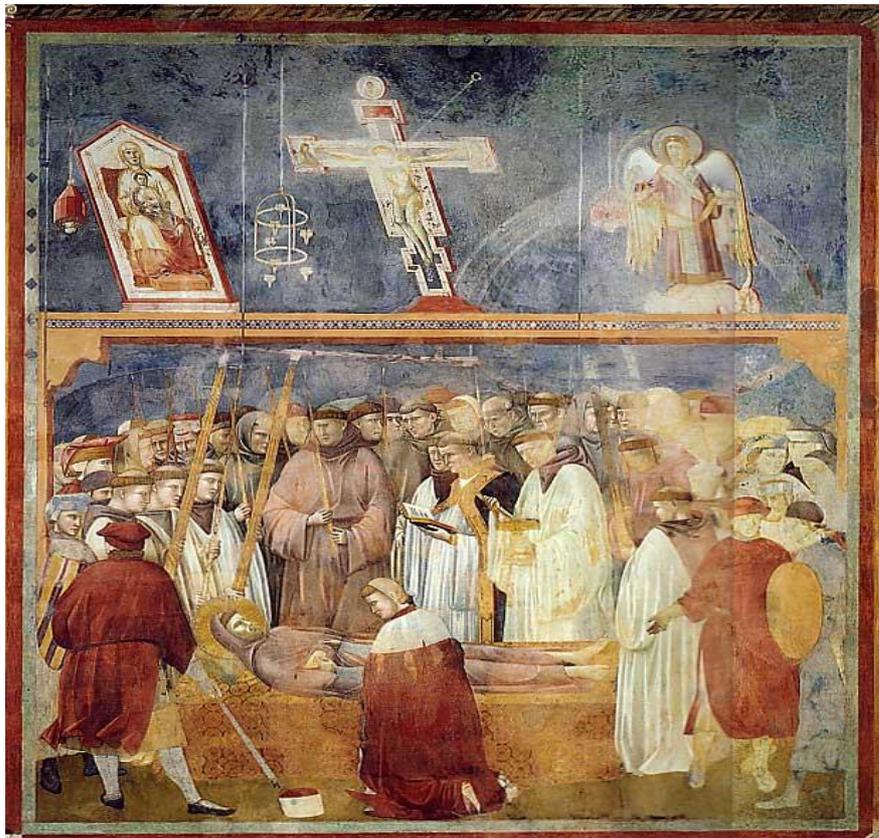


Fig. 10: Giotto. *La verificación de las llagas*
Escena veintidós. 1290-1300
fresco 270 x 230 cm
Basílica de San Francisco de Asís

Expulsión de los demonios de Arezzo

... y así sucedió en cierta ocasión que llegó Francisco a Arezzo cuando toda la ciudad se hallaba agitada por unas luchas internas tan espantosas, que amenazaban hundirla en una próxima ruina. Alojado en el suburbio, vio sobre la ciudad unos demonios que daban brincos de alegría y azuzaban los ánimos perturbados de los ciudadanos para lanzarse a matar unos a otros... envió como mensajero al hermano Silvestre... diciéndole: «Marcha a las puertas de la ciudad y, de parte de Dios omnipotente, manda a los demonios, por santa obediencia, que salgan inmediatamente de allí...» (*ibíd.*, 6-9).



Fig. 11: Giotto. *Expulsión de los demonios de Arezzo*
Escena diez. 1290-1300
fresco 270 x 230 cm
Basílica de San Francisco de Asís

Antes de llegar al Barroco es importante mencionar esta pequeña obra de la Edad Media, pintada por Jan van Eyck; es interesante porque los franciscanos no llegaron a los Países Bajos hasta finales del siglo XV (Iriarte, 1979), muerto ya Van Eyck (1432), por lo que se especula si fue un viaje a Tierra Santa del pintor o si fue uno de sus viajes a Portugal durante el reinado de Felipe III (Lassaigne, 1977).



Fig. 12: Van Eyck (1429). *San Francisco recibiendo los estigmas*.
Óleo sobre tabla, 12,7x 14,6 cm
Galería Sabauda, Turín

Al tratarse de un pintor anterior a la iconografía tridentina, vemos como el santo no tiene la apariencia del barroco, es decir, no es una imagen demacrada por el ayuno, ni maltratado por los estigmas, ni tampoco es un san Francisco barbudo, al contrario, aparece como un rico personaje, con el cabello cortado a la moda, por lo que parece que el pintor se inspiró en un personaje real para reflejar al santo. El cuadro está abierto al mundo, en contraposición a lo que veremos en el Barroco tridentino.

Después del Concilio de Trento, el arte barroco creó una segunda iconografía de san Francisco.

Los cuadros presentados en esta tesis formarían parte de esta segunda iconografía del santo, muy diferente a la del Trecento, que es la que hemos visto con

Giotto. La imagen y el tipo físico del santo se transformaron. En lugar del monje sonriente, con aspecto feliz, que consideraba la alegría una virtud, se prefirió representarlo con los rasgos de un asceta macilento y descarnado y con expresión torturada.

Al mismo tiempo, su hábito de franciscano fue reemplazado por otro de capuchino. Sin duda, por lo que hemos comentado en alguna ocasión, pues los franciscanos reformados encarnaban con mayor fidelidad el espíritu de penitencia de la época y también decidieron esta vestimenta para su orden.

El Greco dedicó a san Francisco cincuenta y cuatro cuadros, veinticinco de los cuales están firmados, y que fueron pintados entre 1586 y 1614 aproximadamente, año de la muerte del artista. Dicho ciclo franciscano es bastante uniforme, no cuenta con escenas narrativas, salvo la de la estigmatización. Pero incluso ese milagro está tratado más bien como una escena de éxtasis que como un episodio de la vida del santo, sin decorado ni vínculos con la realidad.

No solo el Greco, sino toda la trayectoria contrarreformista, introdujeron cortes sombríos. Se eliminaron todas las anécdotas pictóricas y, como ya hemos visto en el capítulo del «arte de la contrarreforma», el éxtasis, las visiones y los arrebatamientos son temas a representar en la imagen del santo de Asís.

Tratándose del Greco, no debemos dejar de nombrar que se realizaron seis telas referentes a los estigmas de san Francisco pero parece que este que se presenta es uno de los más significativos.

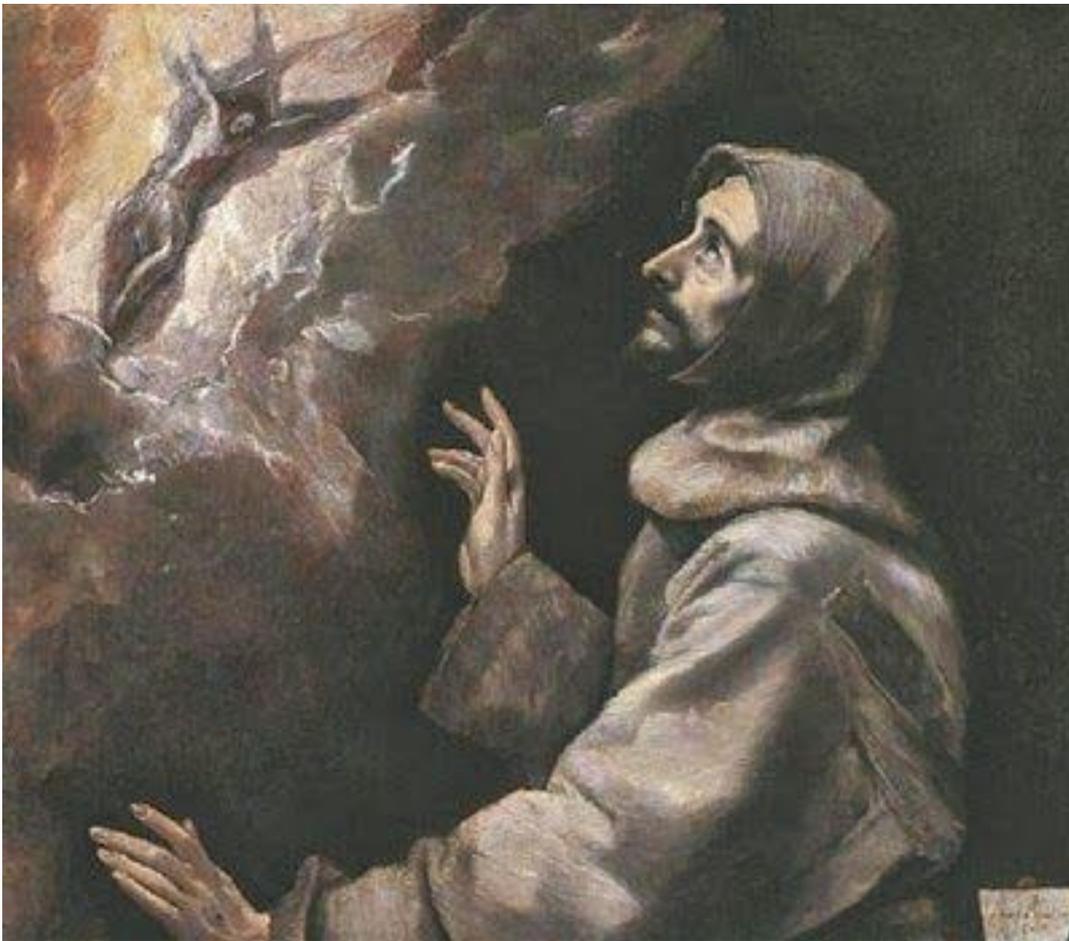


Fig. 13: El Greco (1600). *San Francisco recibiendo los estigmas*
Óleo sobre lienzo, 110 x 84 cm
Museo del Prado, Madrid

Como se indicó al principio del presente capítulo, este cuadro fue de los primeros que representó a san Francisco en la ideología contrarreformista, que transformó la atractiva imagen medieval de san Francisco creada por Giotto, como un joven alegre y compasivo, en la de un místico, visionario y penitente. Desde entonces, la iconografía sagrada gusta presentarlo meditando sobre la muerte ante una calavera. Esta nueva estampa devota introducida por el Greco obtuvo una extraordinaria repercusión en todo el ámbito hispano-barroco.

Continuando con la iconografía de san Francisco y, concretamente, situándonos en el Barroco, no podemos dejar de comentar al exponente máximo del tenebrismo: Caravaggio.

Asustarse de la fealdad le parecía a Caravaggio una flaqueza despreciable, lo que él deseaba era la verdad tal y como él la veía. No sentía ninguna preferencia por los modelos clásicos ni ningún respeto por la belleza ideal. Quería romper con los convencionalismos y pensar por sí mismo respecto al arte (Gombrich, 1988, p. 327).

La utilización de modelos populares, ese realismo directo y, sobre todo, la utilización del claroscuro, harán de él un maestro en la Contrarreforma. Si observamos este san Francisco, veremos grandes conexiones con los de Zurbarán.

El tenebrismo fue iniciado en Italia por Caravaggio. Él, de espíritu rebelde, se aleja de las convenciones pictóricas en pro de un estilo personal. Caravaggio observa todo lo que le rodea y ansía plasmarlo en sus obras de un modo fiel a la realidad. Se decanta por el empleo de un foco de luz para ir moldeando plásticamente las figuras representadas en su pintura. Por medio de hábiles golpes de luz sabe resaltar las partes más elocuentes, mientras el resto permanece en penumbra. Se ha hablado de luz de sótano y luz de bodega en referencia a este modo de iluminación caravaggiesca que tanta influencia ejercería en el Barroco.⁵⁹

Las atmósferas de luz y tiniebla envuelven escenarios muy realistas. Caravaggio se inclina por la representación de los aspectos más crudos de la realidad. Este rasgo le fue muy criticado en su tiempo, pues la sociedad no estaba preparada para aceptar algo tan revolucionario. Hasta entonces lo que había primado era la idealización. Era inconcebible representar a personajes bíblicos despojados de toda majestuosidad. Cuando Caravaggio eligió como modelo de María, en la *Muerte de la Virgen*, a una mujer ahogada en el Tíber con el rostro hinchado y el vientre abotargado, se consideró como burla al cristianismo, pero el tenebrismo es una contribución pictórica de trascendencia universal. A veces influye por completo o solo en parte de la producción pictórica de autores como Guido Reni, Guercino, Domenichino, Rembrandt, Zurbarán, Murillo o Velázquez.⁶⁰

⁵⁹ <https://www.google.es/search/spanisharts.com>

⁶⁰ *ibíd.*

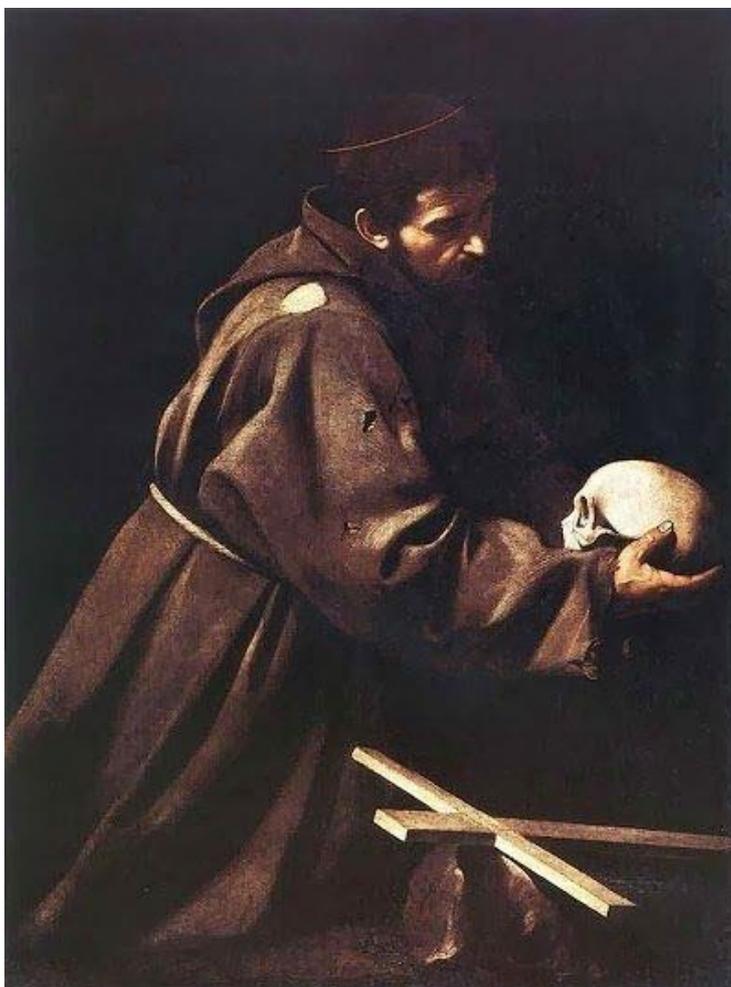


Fig.14: Caravaggio (1606). *San Francisco en oración*
Óleo sobre tela, 128 x 97cm
Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma

Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio). Italia (1573-1610)

Nació el 28 de septiembre de 1573 en la ciudad de Caravaggio. A los once años inició su aprendizaje en el taller de un discípulo manierista de Tiziano, Simone Peterzano, con quien trabajó cuatro años bajo contrato.

La utilización de modelos populares para pintar sus primeras obras profanas y posteriores composiciones religiosas atrajo la atención de la Contrarreforma por su realismo directo y por su carácter devocional (Bazin, 1981, p. 293).

Se dice que, durante el trascurso de un juicio por difamación, hacia 1602, a Caravaggio se le obligó a hacer dos obras gratuitamente, entre las cuales se encontraba el que mostramos aquí (Doval, 2010).



Fig. 15: Caravaggio (1595). *Éxtasis de san Francisco o San Francisco en éxtasis*
Óleo sobre lienzo, 93.9 cisco en é
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, USA

Es un cuadro de Caravaggio encargado por el cardenal Francesco del Monte para celebrar su ascensión al alto puesto católico. En esta pintura se muestra al santo tras haber recibido los estigmas de Jesucristo y está siendo cargado por un ángel. Fue tremendamente influenciado por Simone Peterzano, quien le enseñó el tenebrismo realista que puso de manifiesto en este cuadro. No fue muy bien recibido por la crítica cristiana al mostrar a Francisco de Asís en dos momentos que se suponen fueron distintos (su éxtasis y sus estigmas). Pero la gente lo consideró un buen cuadro ya que denotaba dulzura y sentimiento de amor por parte del ángel y de Francisco, respectivamente (Doval, 2010, p. 65).



Fig. 16: Ribera, J. (1636-1638). *Visión de san Francisco de Asís*
Óleo sobre lienzo, 120 x 98 cm
Museo del Prado, Madrid

De más de medio cuerpo, en pie, el santo permanece ante una calavera, contemplando al ángel, que le muestra un recipiente de cristal lleno de agua transparente, alusiva a la pureza que debe tener todo aquel que quiera acceder al sacerdocio. En su humildad, el santo piensa que nunca alcanzará tal perfección y renuncia a la ordenación sacerdotal. Este tema, acorde con la mentalidad de la Contrarreforma, tuvo una gran difusión durante el siglo XVII. Alusivos también a la penitencia y humildad son la calavera y el flagelo sobre la piedra, igual que la estameña que viste san Francisco.⁶¹

Ribera, llamado también «El Españolito», representó muy bien el Siglo de Oro pictórico; cronológicamente, fue el primero de los grandes maestros españoles que surgieron en las décadas centrales del siglo XVII. Los comienzos de su educación artística son todavía objeto de conjetura, pero hay constancia de su presencia en Parma en 1611, cuando tenía veinte años.

Cuatro años más tarde se encuentra en Roma, en una colonia de pintores extranjeros y llevando quizá una vida bohemia: se cuenta que abandonó la ciudad para

⁶¹ <http://www.artehistoria.com/v2/obras>

escapar de sus acreedores. Para 1616 estaba en Nápoles, donde se casó con la hija de Bernardino Azzolino, un importante pintor local de reconocido prestigio. El reino de Nápoles estaba entonces bajo el dominio de España, y Ribera vivió en su capital por el resto de su vida. Además de tener importantes clientes de Roma y otras ciudades aparte de Nápoles, el joven pintor fue pronto descubierto por el virrey español, el duque de Osuna.

Por mediación del duque y de todos los virreyes siguientes (el duque de Alcalá, el conde de Monterrey y el duque de Medina de las Torres), su obra entró a España y, en particular, a la colección real. De hecho, Felipe IV llegó a poseer más pinturas de Ribera que de ningún otro artista español (alrededor de cien, distribuidas entre El Escorial y el Palacio Real). A pesar de la influencia que ejerció Ribera sobre los pintores españoles, los críticos e historiadores del arte estiman que su estilo, tipos y temas son marcadamente extranjeros. Ribera adoptó una forma extrema del naturalismo de Caravaggio, que se manifiesta en su uso de fuertes contrastes de luz y sombra y en su galería de personajes toscos presentados con crudo realismo, aspecto que, como ya comentamos, fue clave en el Barroco.

También absorbió rasgos de otros lenguajes artísticos de la época tales como el clasicismo boloñés y el color romano. Tal diversidad de medios expresivos fue única entre sus contemporáneos españoles. Además de los temas religiosos, Ribera cultivó otros géneros que no tenían paralelo en España, tales como sus series de mendigos y de filósofos de la Antigüedad, o escenas inspiradas en la mitología clásica, que debía haber conocido a fondo.⁶²

⁶² www.artespana.com/joseribera



Fig. 17: Ribalta, F. (1630). *San Francisco confortado por un ángel músico*
Óleo sobre lienzo, 204 x 158 cm
Museo del Prado, Madrid

A finales del siglo XVII, la iconografía de san Francisco se amplió, sustituyéndose gran parte de los temas clásicos biográficos por episodios más complejos, especialmente visiones arrebatadas, éxtasis místicos que conectaban con la nueva estética del Barroco y que proporcionaron, en el caso de san Francisco, una nueva orientación en la representación del santo, cuya vida era presentada por la Orden como un paralelo biográfico a la de Jesucristo. Este episodio concreto hace referencia a la aparición de un ángel músico en la humilde celda del santo. Este episodio fue representado por Ribalta como un hecho extraordinario que no llega a vislumbrar el hermano franciscano que en ese momento se incorpora a la celda.

Como era habitual en este pintor, Ribalta ideó la escena gracias a una estampa, una composición del italiano Paolo Piazza según un grabado de Sadeler fechado en 1604. Partiendo de la estampa, Ribalta reflejó el momento como una experiencia de luz irreal que envuelve y transforma el espacio cotidiano del santo. El contraste entre la ínfima vela del monje y la experiencia luminosa que inunda a san Francisco, otorgan a la luz un protagonismo esencial, entroncado con los primeros naturalistas españoles, especialmente Bartolomé Carducho y su obra *Muerte de san Francisco* (Lisboa, Museu de Arte Antiga), a quien Francisco Ribalta conoció y admiró en torno a 1620. Con Carducho compartió un mismo sentido de la pintura, directa, densa y vibrante, una

misma aproximación a la realidad, que aprehende a través de las texturas y las calidades de todos y cada uno de los objetos que pueblan el humilde espacio, y una enorme expresividad en los rostros, reales, cercanos en su humanidad. Son aspectos que le muestran igualmente próximo a la obra de Caravaggio, en un momento de la carrera de Ribalta en que se intensifica el tenebrismo y se simplifican las composiciones que, como en este caso, facilitan el impacto visual de la imagen. La obra se realizó para el convento capuchino de la Sangre de Cristo de Valencia.⁶³

⁶³ <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte>



Fig.18: Murillo. *San Francisco abrazando al crucificado*
Óleo sobre lienzo, 282 x 188cm
Museo de Velas Artes de Sevilla

Para la segunda capilla de la nave de la izquierda del Convento de los Capuchinos de Sevilla, Murillo pintó este cuadro de clara temática franciscana en el que se exalta la profunda devoción hacia el Crucificado que profesa esta orden. La imagen presenta uno de los momentos más importantes en la vida del santo, aludiendo a la decisión tomada durante su juventud por la que abandonó sus bienes terrenales para servir mejor a Cristo y al prójimo. Como recompensa a la renuncia de San Francisco a los bienes terrenales, Cristo desclava su brazo derecho para acoger bajo su regazo al santo. La referida renuncia se refuerza con el gesto de san Francisco al pisar el globo terráqueo, despreciando las cosas terrenales, y el texto que se escribe en el libro que sujetan los ángeles: «Quien no renuncia a todo lo que posee no puede ser discípulo mío». Este trabajo de Murillo goza de gran popularidad debido a la espiritualidad que emana, captando el afecto de ambos personajes como algo familiar por lo que el espectador se siente cercano a la escena. Esa espiritualidad se refuerza con el colorido empleado, utilizando gamas suaves y una luminosidad intensa, que resalta las monumentales figuras del Crucificado y san Francisco, quedando el paisaje casi

esbozado. La perfección anatómica de Cristo recuerda a la empleada en la Resurrección.⁶⁴

Esta pintura es de una gran representación de lo que supone el precepto de san Francisco de Asís, en su sentimiento al abrazo de Cristo, como veremos en este capítulo referente a la espiritualidad franciscana; el sentimiento de pertenencia es el camino del franciscanismo pues representa el primer sentido de la orden: seguir en toda su esencia y extensión a Cristo, es decir, en su humildad, en su obediencia, en su pobreza y en su entrega absoluta a la humanidad. Al tratarse del Barroco, vemos como se une la sensualidad y el realismo en un mismo tono de expresión, aspectos que hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, concretamente en la normativa de la oración y del éxtasis.

⁶⁴ www.artehistoria.com/vc/obras



Fig. 19: Coello (1693). *San Francisco de Asís*
Óleo sobre lienzo 159 x 89 cm
Museo del Prado, Madrid

Claudio Coello nos presenta al santo con el hábito franciscano, sosteniendo un crucifijo sobre el que apoya la cabeza. A sus pies un libro cerrado sobre el que encontramos una calavera. El rústico cordón que sujeta el hábito muestra los tres nudos que significan los votos de castidad, pobreza y obediencia. Esta figura sobresale por su monumentalidad escultórica, el naturalismo de sus manos y rostro y la calidad de los pliegues de su hábito, creando una figura de gran delicadeza. La pincelada detallista caracteriza la obra del artista interesado en la minuciosa preparación de sus obras que por mejorar la figura se ve como la remarca varias veces en el contorno.

VIII. EL ESPÍRITU FRANCISCANO FRENTE AL ESPÍRITU DEL BARROCO

VIII.1. Génesis y evolución del espíritu franciscano

Las diversas fases de la conversión de san Francisco nos hicieron ya asistir a la génesis de su ideal, aspectos estudiados en el capítulo «Lo franciscano». Primeramente, una fe viva y sencilla iluminó su alma, en cuanto el sentimiento religioso apareció en él; el temor de Dios y el arrepentimiento se apoderaron de él. Más tarde, la visión de Jesús crucificado produce en el santo un amor ardiente, que le comunica la valentía necesaria para someterse a las purificadoras pruebas del propio renunciamento, ineludible preliminar de toda vida perfectamente cristiana. Y, por último, este encendido amor le lleva a la imitación de Cristo. El amor fue quien reveló a Francisco —que no había cursado las escuelas teológicas— las excelencias y grandezas del dogma de la Encarnación. Que de él estaba plenamente penetrado, nos lo dicen sus cartas, sus reglas, sus admoniciones casi en cada una de sus páginas. El Verbo hecho carne es el centro de su vida: Jesús, el Hijo de Dios, es para él en verdad el mediador entre Dios y los hombres, el autor de nuestra salvación, el fundamento de nuestra esperanza, Aquel por quien y en quien es necesario orar, el camino, la verdad y la vida, la luz del mundo: nuestro modelo.

Imitar a Cristo, será, pues, el ideal de san Francisco de Asís. Su principal deseo, dice Tomás de Celano, su intención más elevada y su resolución suprema era observar en todas las cosas el santo Evangelio, practicar la doctrina de Nuestro Señor Jesucristo, seguir sus huellas e imitar sus ejemplos (Celano, 1945, p. 84).

¡Oh, cristianísimo varón, 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! ¡Bien mereció ser honrado con una tal explícita semejanza! (Buenaventura, 1945, p. 76).

San Francisco no se contenta ni con una imitación parcial o puramente externa, ni con una fácil y remota semejanza. Su constante ambición fue la de evitar el fariseísmo y profesar una religión verdaderamente interior.

El espíritu de la carne —decía— quiere y se esfuerza mucho en tener palabras, pero poco en las obras; y no busca la religión y santidad en el espíritu interior, sino que quiere y desea tener una religión y santidad que aparezca exteriormente a los hombres» (San Francisco, 1945, p. 32).

«¡Ay de aquellos que se contentan de solas las apariencias de vida religiosa!» (Celano, 1945, p. 157).

Para él, imitar a Cristo no consiste solamente en regular su conducta tomando por norma de vida los preceptos y consejos evangélicos más o menos mitigados por los consejos de la prudencia humana, sino en hacer suyas propias las ideas de Cristo, en sentir y pensar como él pensaba y sentía y obrar como él obraba.

San Francisco ansía la unión e identificación más perfecta posible con Jesús. A ello le ayudaba poderosamente la naturaleza objetiva y realizadora, que en los días de su juventud le hacía vivir en constante compañía de los héroes legendarios de la caballería. Él quisiera experimentar ahora en su cuerpo y en su alma los dolores sufridos por el Divino Maestro. «Señor mío Jesucristo, dos gracias te pido me concedas antes de mi muerte: la primera, que yo experimente en vida, en el alma y en el cuerpo, aquel dolor que tú, dulce Jesús, soportaste en la hora de tu pasión; la segunda, que yo experimente

en mi corazón, en la medida posible, aquel amor sin medida en que tú, Hijo de Dios, ardías cuando te ofreciste a sufrir tantos padecimientos por nosotros pecadores». Esta plegaria, que las Florecillas (III Cons. sobre las llagas) ponen en boca de san Francisco antes de recibir las llagas, tal vez no sea auténtica, pero no puede negarse que ella expone en toda su plenitud la sublimidad de su ideal. «Tened en vosotros los mismos sentimientos que tuvo Cristo Jesús» (Biblia, Fil, 2,5), había dicho san Pablo, el primero y más preclaro doctor de esta imitación de Cristo, llevada, según frase del mismo apóstol, «hasta la comunión en sus padecimientos, hasta hacerme semejante a él en su muerte» (Biblia, Fil 3, 10).

Toda la espiritualidad de san Francisco se encierra en estas palabras. La conformidad de su vida personal con la vida de Jesús fue tan íntima, tan integral su imitación, que se diría haber caído en un literalismo a primera vista sorprendente. Nunca fue oyente sordo del Evangelio (Celano, 1945) sino que, confiando a su feliz memoria cuanto oía, procuraba cumplirlo a la letra sin tardanza». Jesús dijo: «A nadie llaméis maestro», y Francisco prohíbe el empleo de dicho término para designar a los superiores de su orden.

Estos ejemplos de servilismo a la letra del Evangelio, y otros varios que tendremos ocasión de examinar más tarde al hablar de la pobreza, denotarían en san Francisco muy limitados alcances, si no conociéramos ya la habitual amplitud de sus miras, ni halláramos otra explicación de todo en todo evidente en su encendido amor, que le inspiraba el más profundo respeto a toda palabra salida de los labios de Jesús.

El Evangelio es el sello de Cristo, y el espíritu franciscano es su leal impronta en el corazón de Francisco de Asís.

El cardenal Odón de Chateauroux (1273), en un discurso pronunciado ante los Frailes Menores, observó ya el lugar preeminente que en la vida del Pobrecillo ocupa la caridad. Después de haber exaltado la austeridad de su pobreza, continúa diciendo: «No fue ciertamente por la literatura o la ciencia como el bienaventurado Francisco descubrió este género de vida, sino por el fervor y la devoción de su caridad, ya que solo por el ardor de la caridad puede llegarse a un tal renunciamento».⁶⁵

Siguiendo el ejemplo de Tomás de Celano y san Buenaventura, todos los historiadores posteriores del Seráfico Padre han puesto de relieve la vehemencia de su amor a Dios:

«Bien lo saben cuántos hermanos convivieron con él: qué a diario, qué de continuo traía en sus labios la conversación sobre Jesús; qué dulce y suave era su diálogo; qué coloquio más tierno y amoroso mantenía. De la abundancia del corazón hablaba su boca, y la fuente de amor iluminado que llenaba todas sus entrañas, bullendo saltaba fuera. ¡Qué intimidades las suyas con Jesús! Jesús en el corazón, Jesús en los labios, Jesús en los oídos, Jesús en los ojos, Jesús en las manos, Jesús presente siempre en todos sus miembros. ¡Oh, cuántas veces, estando a la mesa, olvidaba la comida corporal al oír el nombre de Jesús, al mencionarlo o al pensar en él! Y como se lee de un santo: Viendo, no veía; oyendo, no oía. Es más: si, estando de viaje, cantaba a Jesús o meditaba en Él, muchas veces olvidaba que estaba de camino y se ponía a invitar a todas las criaturas a loar a Jesús. Porque con ardoroso amor llevaba y conservaba siempre en su corazón a Jesucristo, y este crucificado, fue señalado gloriosísimamente sobre todos con el sello de Cristo» (Celano, 1945, p. 115) .

⁶⁵ <http://www.franciscanos.org/historia/Gemelli-ElFranciscanismo-06.htm>

Con tan fervoroso afecto, dice a su vez San Buenaventura, era transportado en Cristo, y el Amado le profesaba en retorno tan familiar amor, que, como dijo a sus compañeros, sentía la presencia del Salvador como si realmente lo tuviera antes sus ojos... Cristo Crucificado, añade el Seráfico Doctor, moraba de continuo cual ramillete de mirra en su corazón, y por el incendio de su excesivo amor Francisco ansiaba a su vez transformarse plenamente en él (Buenaventura, 1947, 2-9).

De donde resulta que el amor de Dios, y más particularmente de Jesús, era la razón última de todos sus actos; de la heroica determinación de consagrarse ora a la vida activa de la predicación, ora al sosiego de la contemplación en la soledad; de la práctica de sus virtudes, de una pobreza tan rigurosa, de una humildad tan sincera, de una caridad tan generosa y tierna; de sus viajes para evangelizar a los infieles y de su sumisión a la Iglesia. Tan profundamente penetrado estaba de este amor, que él imprimió a su piedad un carácter particularísimo de familiar intimidad con Jesús.

Todo le recordaba la persona del divino Maestro: el cordero que es llevado al matadero (Celano, 1945, p. 77), el gusano que se arrastra a sus pies (*ibíd.*, 80), las piedras sobre que camina y, más que todo, los pobres que encuentra a su paso (*ibíd.*, 76).

Verdad es que todo en la vida del Hombre-Dios le era amable y caro; pero los rasgos de la fisonomía divina que más particularmente se complacía en imitar son — como los textos arriba alegados lo insinúan— aquellos en que el Hijo de Dios parece desplegar más amor y abajarse más, los anonadamientos de la Encarnación y Redención. «Tenía tan presente en su memoria —dice Celano— la humildad de la Encarnación y la caridad de la Pasión, que difícilmente quería pensar en otra cosa» (*ibíd.*, 84). Y es que la cruz que acompaña al Salvador desde Belén al Calvario sintetiza a los ojos de Francisco todo el misterio de Jesús. Ella es el objeto habitual de su contemplación (*ibíd.*, 85), el pensamiento dominante de su piedad, la chispa que incesantemente mantiene viva la luz.

Imposible es explicar con palabras su devoción a la cruz (*ibíd.*, 203). Desde el día en que a los comienzos de su conversión la conmovedora visión de Jesús crucificado le convidó con palabras de exquisita dulcedumbre a seguir el áspero camino del propio renunciamento (*ibíd.*, 7, 9), desde el día en que la voz del crucifijo de San Damián renovó con tanta confianza y ternura su llamamiento, la más viva compasión se apoderó de su santa alma y, como piadosamente puede creerse, los estigmas de la Pasión divina se imprimieron misteriosamente en su corazón, aun cuando ningún signo externo apareciera en su carne (*ibíd.*, 10). Entonces le fue tan plenamente revelado el grande y admirable misterio de la cruz, que a partir de aquel momento toda su vida siguió los misterios de Cristo, no gustó sino las dulzuras de la cruz, no predicó sino las glorias y los triunfos de la cruz (Buenaventura, 1945, 10-13). La única senda, dice en otra parte san Buenaventura, seguida por san Francisco, fue la de un ardentísimo amor a Jesús crucificado (Buenaventura, 1970). Desde entonces, además, le acontecía no poder contener los sollozos y las lágrimas, cual si tuviera siempre fija ante sus ojos la pasión del Salvador (Celano, 1945, p. 11); en su honor compuso el Oficio que también santa Clara se deleitaba en recitar. En sus transportes de júbilo espiritual cantaba en francés las alabanzas del Señor, y todo su alborozo se convertía luego en abundantes lágrimas de compasión hacia Jesús (*ibíd.*, 127).

El célebre capítulo de la Perfecta Alegría, en la Admonición V de san Francisco, tan saboreado y tan poco comprendido, pues de ordinario no se ve en él más que una

deliciosa página literaria, cuando en realidad es una elocuente lección de amor a la cruz, termina con estas palabras de san Pablo, que han pasado a ser el mote y divisa de la orden franciscana:

En cuanto a mí ¡Dios me libre gloriarme si nos es en la cruz de nuestro Señor Jesucristo! (Gál 6,14).

Parece ser que estos textos y tantos otros que pudieran alegarse son meras amplificaciones oratorias, le bastaría considerar el milagro de las llagas para convencerse de lo contrario. Porque ¿acaso un privilegio tan singular podía concederse a quien no estuviera profundamente conmovido por el asiduo recuerdo de la pasión? (Celano, 1945, p. 109). Este recuerdo es en Francisco algo así como una idea fija, pero de ningún modo morbosa, ya que no permanece aislada y estéril en su espíritu, repeliendo y borrando toda otra idea del campo de su conciencia. Es más bien cual un foco de luz en el que se concentran todas las grandes verdades de la fe. Todas las consideraciones que por sí solas pueden mover a las almas cristianas, como son: el conocimiento de Dios y de la propia bajeza, la filial confianza en Dios y la desconfianza en sí mismo, los beneficios divinos y el amor de Dios para con nosotros, el precio del alma humana, los novísimos, la gravedad del pecado, la vanidad del mundo, etc., san Francisco las halla más vivas e impresionantes en el solo pensamiento de Jesús Crucificado. Ni hay por qué maravillarse, dice el Seráfico Doctor, de que este santo haya recibido la inteligencia de las Sagradas Escrituras, puesto que por una perfecta imitación de Cristo manifestaba con sus actos su verdad y llevaba al autor de ellas en su corazón (Buenaventura, 1945, 2-11). A través de la humanidad del Hijo de Dios descubría la soberana bondad y el soberano poder, la sabiduría y misericordia infinitas, y su alma se desahogaba en efusiones de amor y alabanza, de las que tenemos un magnífico ejemplo en el capítulo último de la primera regla de los Frailes Menores.⁶⁶

El amor de Jesús Crucificado llevaba consigo al corazón de Francisco el amor a Jesús presente en la Eucaristía —que tan distinguido lugar ocupa en su piedad— y el amor a todo cuanto se refería a Jesús, a todo lo que había amado Jesús: la Virgen, los Apóstoles, los Santos, los sacerdotes, la Iglesia, la salvación de las almas, los leprosos, los pobres (Celano, 1945, pp. 196-203).

La simplicidad de su mirada no excluía, pues, la riqueza y abundancia de ideas y pensamientos (*ibíd.*, 1945).

Nos cuenta una leyenda que, caminando un día fray León con san Francisco, vio ante el rostro del Seráfico Padre un crucifijo de encantadora belleza, que le precedía a dondequiera que fuese, parándose cuando él paraba, adelantándose cuando él se adelantaba. Su brillo y resplandor eran tan refulgentes que, reflejada su luz en el rostro de Francisco, transformaba todas las cosas circunvecinas a los ojos de fray León, símbolo sorprendente de las luminosas claridades que la cruz derramaba en el alma de Francisco sobre las realidades invisibles de la fe y las maravillas de la creación.

Concluyamos, pues, que la habitual contemplación de la cruz y el amor a Jesús crucificado —fuente del ideal de una perfecta imitación de Cristo— son el pensamiento dominante y el sentimiento principal de la espiritualidad franciscana.

Que la pasión de Cristo fue el gran atractivo de las almas devotas durante toda la Edad Media, es una verdad incontestable: «¡Oh, Señor! —exclamaba san Bernardo—,

⁶⁶ <http://www.fraterfrancesco.org/ord/62>

¿en dónde podrá mi alma hallar consuelo después de haberte visto a Ti suspendido de una cruz?». «Fuera de Jesús —continuaba diciendo—, no hay cosa que me interese; sin Él, la vida carece de sentido. Mi mirada le busca en todas partes, y en todas las cosas le descubre. Y qué, ¿podría por ventura suceder de otra manera?». Y ya antes había dicho san Agustín: «Que Aquel que por vosotros fue clavado en una cruz, permanezca siempre fijo en vuestros corazones». Todo esto es muy cierto; sin embargo, parece ser que desde los días de san Pablo no ha habido santo alguno que más continua y ardorosamente haya contemplado el misterio de la cruz y haya sido más profundamente conmovido por él, hasta el punto de llevar en su carne los estigmas visibles, ni quien haya llevado más lejos las consecuencias prácticas que de él se derivan como san Francisco de Asís.⁶⁷

Mientras que muchos cristianos no ven en la pasión de Jesús sino lecciones sobre la mortificación corporal, san Francisco descubre en ella una excelente escuela de amor y de desasimiento. De ahí que la caridad y la pobreza sean los medios por él escogidos para realizar su ideal.

El Santo quería que entre sus frailes reinara siempre una bondad verdaderamente maternal: Si la madre —dice en la Regla— cuida y ama a su hijo carnal, ¿cuánto más amorosamente debe cada uno amar y cuidar a su hermano espiritual? (San Francisco, 1945, pp. 4-6). Él, por su parte, para con todos se muestra manso y humilde, y se acomoda fácilmente al modo de ser de cada uno. «El que era el más santo entre los santos, aparecía como uno más entre los pecadores» (Celano, 1945, p. 83). Para con estos últimos quería que se usara siempre de grande misericordia. «Ámalos —escribía a un ministro— más que a mí, para que los atraigas al Señor; y ten siempre misericordia de tales hermanos» (*ibíd.*, 1945). Nada hay más tierno y conmovedor que esta frase, si no es la esquela escrita a Fray León para consolarle en sus penas y animarle en sus desalientos: «Así te digo, hijo mío, como una madre, que todo lo que hemos hablado en el camino, brevemente lo resumo y aconsejo en estas palabras, y si después tú necesitas venir a mí por consejo, pues así te aconsejo: Cualquiera que sea el modo que mejor te parezca de agrandar al Señor Dios y seguir sus huellas y pobreza, hazlo con la bendición del Señor Dios y con mi obediencia. Y si te es necesario en cuanto a tu alma, para mayor consuelo tuyo, y quieres, León, venir a mí, ven» (San Francisco, 1945, p. 50).

Pocos santos hay que hayan vivido tanto en Dios y para Dios como Francisco, y, sin embargo, pocos se han interesado tanto ni con tanta ternura, indulgencia y compasión como él por las miserias físicas o morales del género humano, no solo de los amigos o compatriotas, mas también por los desconocidos y hasta por el vagabundo, abandonado y despreciado de todos (Celano, 1945, p. 22). «Cualquiera que venga a nuestros frailes —escribe en la primera Regla—, amigo o adversario, ladrón o bandolero, sea recibido benignamente» (*ibíd.*, 83-92). Y más adelante: «Nuestro Señor Jesucristo, cuyas huellas debemos seguir, llamó amigo a quien lo traicionaba y se ofreció espontáneamente a quienes lo crucificaron. Por consiguiente, son amigos nuestros todos aquellos que injustamente nos acarrear tribulaciones y angustias, afrentas e injurias, dolores y tormentos, martirio y muerte; a los cuales debemos amar mucho, porque, por lo que nos acarrear, tenemos la vida eterna» (*ibíd.*, 175-177). La conversión de los tres salteadores de Monte Casale es una ilustración conmovedora de este precepto y de la manera generosa y liberal, verdaderamente cristiana, cómo san Francisco entendía el mandamiento del amor (San Francisco, 1970, p. 26). Su

⁶⁷ <http://www.fraterfrancesco.org>.

compasión para con los leprosos toca los límites de la más exquisita delicadeza; no duda comer en la misma escudilla que uno de ellos para reparar un sinsabor que con una palabra suya hubiera podido causarle (Celano, 1945, p. 64). Para calmar el odio y el deseo de venganza que ruge en el corazón de un pobre campesino, sublevado contra las injusticias de su señor, emplea las palabras más dulces y afectuosas, comparte su dolor y le regala el manto (*ibíd.*, 89).

Francisco de Asís no prestaba oídos de mercader al Santo Evangelio. Pero en donde más se esforzó el Patriarca de los Menores por practicarlo a la letra fue en lo tocante a la pobreza.

Porque Jesucristo dijo a sus discípulos que no llevaran ni oro ni plata y que no se preocuparan del día de mañana, aspecto que ya vimos en el capítulo III, Francisco anatematiza el manejo del dinero, que consideraba el principio del mal. Se reduce a sí y a los suyos a la mendicidad, y de ningún modo consiente en que se hagan provisiones para el día de mañana. Renuncia para sí y para su Orden cualquiera especie de propiedad, individual o colectiva, porque Cristo no había tenido ni siquiera una piedra en donde reclinar su cabeza. Los sabios y letrados de la Orden le rogaron que conservara a lo menos una parte de los bienes abandonados por los novicios para proveer a las necesidades de los frailes, que de día en día se iban multiplicando. Así lo practicaban las Órdenes antiguas: la vida en ellas era menos inestable y menos precaria. Francisco se negó.

Tal es el Jesús que Francisco ama apasionadamente, Jesús sufriendo por amor nuestro, abandonado, humillado, empobrecido y despojado de todas las señales e insignias de su sabiduría, de su poder, de su realeza y de su divinidad. Este es el Jesús cuyos rasgos, se empeña él en reproducir. Y por eso la más estricta pobreza pasa a ser su virtud de predilección, precisamente porque por ella imitará mejor las humillaciones, el abandono y el despojo de Jesús crucificado. El amor ha hecho perder a Francisco la nativa prudencia de hijo de mercader y lo ha entregado a la locura de la cruz.

Y, en efecto, se descubre más de un rasgo de analogía entre el papel que la cruz representa en la vida de Jesús y lo que en la vida de Francisco significa la pobreza. Así como la cruz sintetiza todo el misterio de Jesús, así también la pobreza, el ideal franciscano de semejanza a Cristo crucificado. No habiendo podido Francisco darle la mayor prueba de amor, sacrificando su vida por el martirio para imitar la crucifixión de su maestro, sacrificó al menos todo cuanto pudo sacrificar mediante la más extrema pobreza. Y de la misma manera que solo el amor había enclavado a Jesús a la cruz, así también solo el amor unió a Francisco con la pobreza.

Podemos llamar la pobreza franciscana como pobreza seráfica. Y nada más exacto. Porque la pobreza franciscana solamente procede del amor y engendra solo amor, no la crítica, el anatema o la rebelión, como la repulsiva pobreza de las sectas heréticas o la de aquellos espirituales que más tarde, a fines del siglo XIII, se obstinarán en proclamarse verdaderos discípulos de san Francisco y que perduran hasta nuestros tiempos.

San Francisco no profesó la pobreza, como los filósofos o anacoretas, por el solo placer de desembarazarse de los cuidados materiales, librarse de la esclavitud de las riquezas o preservarse de sus peligrosas seducciones. Ni la amó como los filántropos cristianos, para cumplir con más larga generosidad las obras de misericordia. Tampoco se vio atraído hacia ella por una idea práctica de ascetismo, de reforma religiosa o de

utilidad apostólica. Y esto es precisamente lo que distingue su pobreza de la pobreza adoptada por otros santos. Todas estas consideraciones, muy justas, por otra parte, no pasaban desapercibidas para él, pero eran solo razones secundarias, y en todo caso no fueron ellas quienes le determinaron. Eran algo así como pruebas de razón que confirmaban las revelaciones del amor.

Francisco ama la pobreza solamente porque la pobreza había sido amada por Jesús, «porque Jesús se hizo pobre por nosotros en este mundo», como dice en su segunda Regla. Tal es el verdadero móvil de su amor a la pobreza. Ya en la primera Regla había dicho: «Y cuando sea necesario, vayan por limosna. Y no se avergüencen, sino más bien recuerden que nuestro Señor Jesucristo, el Hijo de Dios vivo omnipotente, puso su faz como roca durísima (Is 50,7), y no se avergonzó. Y fue pobre y huésped y vivió de limosna él y la bienaventurada Virgen y sus discípulos». Y decía también que «más que los otros religiosos, nosotros debemos sentirnos obligados a imitar los ejemplos de pobreza del Hijo de Dios» (Celano, 1945, p. 61), y que «la pobreza es virtud regia, pues ha brillado con tales resplandores en el Rey Jesús y en la Reina María» (*ibíd.*, 200). Habiendo observado que, a pesar de haber sido la compañera familiar e inseparable del Hijo de Dios, el mundo la había rechazado, se resolvió a desposarse con ella por un perpetuo amor. Y, en efecto, se unió a la pobreza con una fidelidad inviolable; la miraba como la dama cuyo caballero era él, y la consideraba como la virtud que más amigos nos hace de Jesucristo (*ibíd.*, 200), y como «el camino de la perfección, la prenda y arras de las riquezas eternas» (*ibíd.*, 55), como «el fundamento de la orden, sobre el cual se apoya primordialmente toda la estructura de la religión; de suerte que, si se resquebrajara la base de la pobreza, sería totalmente destruido el edificio de la orden» (Buenaventura, 1945, 2-7).

En un hombre tan apasionado como Francisco por el deseo de seguir paso a paso las huellas de Jesús podría parecer sorprendente esta adhesión tan ciega a una virtud que, al fin y al cabo, solo nos despoja de los bienes materiales. Pero hay que tener en cuenta que Francisco daba a esta virtud una extensión mucho más amplia y profunda que la que de ordinario se le atribuye. Para él la pobreza evangélica no consiste solamente en la privación o mengua de los bienes terrenos y materiales, sino que personifica el espíritu del total renunciamiento de sí propio y de todas las riquezas, tanto materiales como inmateriales. La humildad, la obediencia, la sencillez y la castidad son en su pensamiento hermanas inseparables, o mejor aún, diversas formas de la pobreza.

En un breve comentario al capítulo de las bienaventuranzas: Bienaventurados los pobres de espíritu (Mt 5,3), se expresa así: «Hay muchos que, perseverando en oraciones y oficios, hacen muchas abstinencias y mortificaciones corporales, pero, por una sola palabra que les parezca injuriosa para sus cuerpos o por alguna cosa que se les quite, escandalizados enseguida se perturban. Estos no son pobres de espíritu, porque quien es de verdad pobre de espíritu, se odia a sí mismo y ama a aquellos que lo golpean en la mejilla» (San Francisco, 1945, Adm14).⁶⁸ Decía también Francisco: «El que quiera llegar a la cumbre de la virtud de la pobreza debe renunciar no solo a la prudencia del mundo, sino también —en cierto sentido— a la pericia de las letras, a fin de que, expropiado de tal posesión, pueda adentrarse en las obras del poder del Señor y

⁶⁸ Esta cita se considera oportuna ya que concretiza los escritos de san Francisco de Asís y aquí se trata de las Admoniciones. Son veintiocho escritos referentes al amor, la humildad, la virtud de la oración, la compasión etc., que se encuentran recogidos en el libro de sus escritos completos y registrado en nuestra bibliografía.

entregarse desnudo en los brazos del crucificado, pues nadie abandona perfectamente el siglo mientras en el fondo de su corazón se reserva para sí la bolsa de los propios afectos» (Buenaventura, 1945, 2-7). Y añadía, por ejemplo: «Deja todo lo que posee y pierde su cuerpo el hombre que se ofrece a sí mismo todo entero a la obediencia en manos de su prelado» (San Francisco, 1945, Adm 3).

Examinadas a la luz de estos principios las alabanzas tributadas por Francisco a la pobreza, se hallan plenamente justificadas y se comprende asimismo cómo la pobreza es en verdad el camino de la perfección, puesto que se confunde con el renunciamiento, sin el cual son imposibles tanto la vida sobrenatural como la perfección cristiana.

Convencido por esta idea, san Francisco llega hasta prohibir que sus frailes soliciten privilegios, los cuales pudieran ponerlos al abrigo de las tribulaciones, afrentas y sufrimientos que constantemente acechan a los pobres. Y por idéntica razón envió por primera vez los Frailes Menores a España, Francia y Alemania sin cartas de recomendación.

San Francisco sabía de las dificultades que sus enviados debían soportar, las humillaciones y los fracasos que les esperaban en países tan diferentes por sus costumbres, por su idioma y por su clima. Pero ¿acaso podía todo esto acobardar a quien había sostenido con fray León el diálogo de la perfecta alegría, a quien al recibir la noticia del martirio de los cinco mártires de Marruecos había exclamado: «Ahora sí que puedo en verdad decir que tengo cinco verdaderos Hermanos Menores»?

Todo esto, así como la inestabilidad y lo precario de las fundaciones y la incertidumbre del día de mañana, formaba parte esencial de su programa, el cual no era el de fundar sólidos establecimientos, sino el de dar al mundo el desacostumbrado ejemplo de una realización integral del Evangelio que se extendiera hasta la heroicidad de la paciencia en la desnudez, humillaciones y sufrimientos

Y es lo cierto que no se ha comprendido absolutamente nada de la espiritualidad del amable y dulce san Francisco, de su carácter y de su obra, mientras no se haya alcanzado a penetrar este punto heroico de vista: «Y todos los hermanos, dondequiera que estén, recuerden que ellos se dieron y que cedieron sus cuerpos al Señor Jesucristo. Y por su amor deben exponerse a los enemigos, tanto visibles como invisibles; porque dice el Señor: El que pierda su alma por mi causa, la salvará para la vida eterna. Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos... Bienaventurados vosotros cuando os odien los hombres y os maldigan... No temáis a aquellos que matan el cuerpo...». Todos estos textos, reunidos en el capítulo 16 de la primera Regla, sus exhortaciones a la alegría en medio de las penas, angustias y tribulaciones del alma y del cuerpo (*ibíd.*, R1, 17), al amor de quienes colman de malos tratamientos a los frailes (*ibíd.*, R1, 22) y su Admonición sobre la imitación del Señor que dice: «Consideremos todos los hermanos al Buen Pastor, que por salvar a sus ovejas sufrió la pasión de la cruz. Las ovejas del Señor le siguieron en la tribulación y la persecución, en la vergüenza y el hambre, en la enfermedad y la tentación, y en las demás cosas...» (*ibíd.*, Adm 6); todas estas razones, repetimos, dicen bien a las claras que Francisco no podía de ningún modo consentir en que se solicitaran privilegios para evitar las persecuciones que debían dar la última mano a la semejanza del fraile menor con Jesucristo, y a las cuales, lo mismo que a la santa pobreza, está prometido el reino de los cielos. (Mt 5,3-12)

Su ideal era superior a las fuerzas humanas, que muchas veces, sobrepasan los límites del justo medio ¡Verdaderamente!, añadirá. ¡Francisco es un exagerado que no sabe de la discreción ni de la moderación que tan amables se nos hacen en otros santos! Pero solamente pueden hablar así de él y censurarle los que no le comprenden, aquellos para quienes el amor de caridad pide ser tan sabiamente ordenado y tan discretamente calculado que, al fin de cuentas, no viene a ser sino algo así como una fuente tranquila, un fuego que yace debajo de la ceniza. Y el Pobrecillo de Asís amaba locamente a Cristo; su locura era una profunda sabiduría, y sus excesos y exageraciones, la verdadera medida y discreción, porque la medida de amar a Dios consiste en amarlo sin medida. El amor ignora con frecuencia el modo, y se enciende sobre toda medida; desea más de lo que puede realizar y nada juzga imposible (De Kempis, 1943).

Nada hay, pues, menos literal en el sentido estricto de la palabra —notémoslo una vez más— que las ideas de san Francisco sobre la pobreza y la caridad. Su singular predilección por estas dos virtudes no está exenta de la ley general que constituye.

Hemos notado ya el carácter objetivo de la piedad y su familiar intimidad con Jesús, dos cualidades que provenían de la naturaleza imaginativa y afectiva del joven Francisco. Además, de su caballerosidad y ardiente amor sobrenatural se le derivaba otro rasgo característico: la lealtad, la magnanimidad y la actividad. Y, en fin, de la gracia divina recibía todo el conjunto una nota especialísima de humildad y sencillez.

Era tan delicada la lealtad de san Francisco, que instintivamente sentía un violento horror por la hipocresía (Celano, 1945, pp. 130-132), y exigía, una armonía perfecta entre el alma y el cuerpo, la vida interior y exterior, los pensamientos y las acciones, la teoría y la práctica. Lector atento del Evangelio, no había palabras en el libro santo que carecieran de sentido para él. Los consejos de Jesús: Padre nuestro que estás en los cielos... Aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón... Amad a vuestros enemigos... Bienaventurados los pobres, los mansos, los pacíficos, los que padecen persecución... Sed sencillos, etc., no pasaban desapercibidos a san Francisco; se esforzaba por comprenderlos tan exactamente como habían sido pronunciados por su maestro; los engastaba en su corazón, los interpretaba y traducía en la vida práctica con un rigor que no provenían ciertamente de poquedad y estrechez de espíritu, sino más bien de su magnanimidad. El heroísmo de su amor reducía al mínimo la parte de la naturaleza y sus inclinaciones, para el máximo de influencia a la gracia divina y a la caridad (Buenaventura, 1945, 4).

No le basta a san Francisco conocer las palabras de Jesús; quiere además vivirlas. Decía que son muertos por la letra quienes desean estudiar las divinas Escrituras únicamente por parecer más sabios y explicarlas a los otros, pero sin preocuparse de asimilarse su espíritu (San Francisco, 1945, Adm 7). No podía entretenerse en coleccionar sublimes pensamientos y complacerse tranquilamente en su hermosura. Era dueño de esa elevada sabiduría que no perfecciona solo la inteligencia con el conocimiento teórico de las verdades, sino que saborea además lo que conoce, que conoce porque ama y para mejor amar, que tanto y tanto más profundamente conoce cuanto más virtuosamente obra. La ciencia es una realidad y un valor solo en la proporción que es una luz y una fuerza para obrar. «Tanto sabe el hombre —decía él— cuanto obra; y tanto sabe orar un religioso, cuanto practica» (*ibíd.*, 105). Tal es uno de los aforismos más verdaderos y más profundos de este hombre sencillo. Pero san Francisco sentía la imperiosa necesidad de obrar cuanto su fe le dictaba. Era a sus ojos una falta de rectitud y lealtad el predicar a los otros una verdad antes de aplicarla a sí

mismo, dando con su conducta un continuo mentís a las sublimes concepciones de su inteligencia o a las conmovedoras exhortaciones de sus labios.

Sabía muy bien, puesto que lo había observado, que los hombres son de ordinario muy lentos en ejecutar sus resoluciones y naturalmente inclinados a agotarse en palabras, creyendo que se ha hecho cuanto debía hacerse desde el momento que se han enunciado algunos admirables pensamientos y narrado las brillantes acciones de los antepasados. Se horrorizaba al considerar que el ejercicio de la palabra llega a agotar tan fácilmente todas las actividades y energías de algunos hombres, que apenas conservan una parte para el ejercicio de la virtud. Contra esto, reaccionó con todas sus fuerzas, y expresó en cierta ocasión, valiéndose de este vigoroso apóstrofe, el horror que semejante deslealtad le causaba: «El emperador Carlos, Rolando y Oliverio y todos los paladines y valientes guerreros, que fueron esforzados en el combate, persiguieron a los infieles hasta la muerte, sin ahorrar sudores y fatigas, y consiguieron sobre ellos una victoria gloriosa y memorable; y, por fin, los mismos santos mártires murieron en la lucha por la fe de Cristo. Son muchos los que buscan el honor y la alabanza de los hombres por la sola narración de estas gestas que aquéllos realizaron» (*Ibíd.*, 103). Idéntico pensamiento se halla en su Admonición VI: «Las ovejas del Señor le siguieron en la tribulación y la persecución, en la vergüenza y el hambre, en la enfermedad y la tentación, y en las demás cosas; y por esto recibieron del Señor la vida sempiterna. De donde es una gran vergüenza para nosotros, siervos de Dios, que los santos hicieron las obras y nosotros, recitándolas, queremos recibir gloria y honor» (*ibíd.*, Ad.VI).

Además de la armonía entre los pensamientos y las acciones, la teoría y la práctica, la lealtad de Francisco exige también la actividad, es decir, que le hace pronto y generoso en la acción: no sufre dilación en el cumplimiento de sus promesas ni demora en la ejecución de los consejos del Salvador, que le habla desde lo alto de la cruz o desde el Santo Evangelio. Es tal su carácter, que no puede descansar, y sufre en tanto no ve ejecutado lo que su mente ha concebido (Celano, 1945, p. 6). Sabemos que era idealista y místico, es al mismo tiempo un gran hombre de acción. No se contenta con deseos ni veleidades, ni promesas, ni aun con algún que otro movimiento inicial. Al contrario, no satisfecho nunca de los resultados adquiridos, mira siempre adelante, anhela siempre nuevos progresos y aspira siempre a la inmolación cada vez más perfecta de sí mismo.

La actividad y el ardor que antes revelara en el desempeño del negocio de su padre, en los juegos y diversiones y en aventuras belicosas, los emplea ahora en el servicio de Dios. Desde el momento en que, abdicadas las cosas caducas y perecederas de la tierra, se unió en íntimo abrazo con el Señor, jamás permitió perder el tiempo y a pesar de haber depositado su actividad en la palabra de Dios siempre era el más rápido y puntual en los ejercicios espirituales: «siempre con el mismo ánimo que al principio, cada vez más dispuesto a ejercitarse en las cosas del espíritu», considerando que es volver atrás el no caminar siempre adelante» (*ibíd.*, 159).

No hay prueba mayor de amor, que la de dar la vida por aquel a quien se ama. Tres veces intentó Francisco dar esta prueba suprema de amor y tres veces fracasó en su intento; pero nada disminuyó por ello su celo, antes no cesó nunca de desear con renovado ardor cuanto podía ser más agradable al Rey eterno, de buscar con curiosidad de qué manera y por qué medios o deseos podía unirse más perfecta e íntimamente con Dios (Celano, 1945, p. 91).

Fue muy venerado por todos y siempre soñaba aún en comenzar obras más perfectas y planeaba grandiosos proyectos: volver a la humildad de los primeros días de

su conversión, consagrarse de nuevo al servicio de los leprosos... «Comencemos, hermanos —decía—, a servir al Señor Dios, pues escaso es o poco lo que hemos adelantado» (*ibíd.*, 103). Ni aun al fin de su vida, destrozado ya todo su cuerpo por la penitencia y la mortificación, suspendió la marcha ascendente hacia la perfección ni aflojó el rigor de la disciplina (*ibíd.*, 210). «Y yo trabajaba con mis manos —dice en su testamento—, y quiero trabajar aún». No parece sino que su alma se hacía cada día más activa, más alerta y más alegre, a medida que su cuerpo se sentía más débil y agobiado (*ibíd.*, 98).

Durante todo el curso de su vida conservó Francisco esta actitud de humildad. Mejor que nadie sabía él la parte y los méritos que a la voluntad humana competen en la perfección. Por experiencia propia sabía a qué heroicos esfuerzos debe obligarse y a qué sangrientas pruebas someterse. Con todo, jamás le vino al pensamiento la idea de que la victoria sobre sí mismo se debe atribuir al solo esfuerzo humano, por profundas que sean las consideraciones de la inteligencia y enérgicas las resoluciones de la voluntad. ¡Conocía demasiado bien la debilidad de nuestra naturaleza y la fuerza de su inclinación al mal! Penetrado como estaba de estas verdades, san Francisco no podía vanagloriarse de nada. «Considera, oh hombre —decía—, en cuán grande excelencia te ha puesto el Señor Dios, porque te creó y formó a imagen de su amado Hijo según el cuerpo, y a su semejanza según el espíritu. Y todas las criaturas que hay bajo el cielo, de por sí, sirven, conocen y obedecen a su Creador mejor que tú... ¿De qué, por consiguiente, puedes gloriarte? Pues, aunque fueras tan sutil y sabio que tuvieras toda la ciencia, nada te pertenece, y no puedes en absoluto gloriarte de nada; por el contrario, en esto podemos gloriarnos: en nuestras enfermedades y en llevar a cuestas a diario la santa cruz de nuestro Señor Jesucristo» (San Francisco, 1945, Adm 5).

Prevenía a sus discípulos contra los ataques de la vanagloria, recordándoles a menudo «que se esfuercen por humillarse en todas las cosas, por no gloriarse ni gozarse en sí mismos ni ensalzarse interiormente por las palabras y obras buenas, más aún, por ningún bien, que Dios hace o dice y obra alguna vez en ellos y por medio de ellos... «Y sepamos firmemente —añadía— que no nos pertenecen a nosotros sino los vicios y pecados», «porque nosotros, por nuestra culpa, somos contrarios al bien, pero prontos y voluntariosos para el mal» (San Francisco, 1945,1 R 22).⁶⁹ Con mayor vehemencia todavía, con todo el fuego y ardor de su alma, los exhortaba a ser siempre reconocidos a los beneficios divinos, a ajustar su conducta a las palabras y ejemplos de Jesucristo, a seguir sus huellas y a separar con energía de sus corazones cuanto pudiera apagar en ellos el fuego del amor divino.

San Francisco consideraba también la meditación y la oración como una gracia de capital importancia. Afirmaba que la gracia de la oración es sobre toda otra deseable, y que sin ella es imposible dar un paso en el servicio divino. Todas las otras cosas y ocupaciones de este mundo, aun las más recomendables y dignas, deben subordinarse a ella; todavía más: deben contribuir a conservar «el espíritu de la santa oración y devoción» (San Francisco, 1945, R 5).

La oración constituía además toda su dicha y todo su consuelo; ella le transportaba cerca del Amado, del que solo le separaba el quebradizo tabique de su cuerpo; ella era su refugio, y ninguna empresa acometía sin haber antes acudido a Dios

⁶⁹ Esta cita se trata de la regla bulada; san Francisco escribió dos reglas buladas y dos no buladas, reglas que deben regir el comportamiento de los hermanos frailes.

y depositado en Él todos sus pensamientos; ella ocupaba todo su tiempo, por trabajosas que sus ocupaciones fueran, y a ella se dedicaba en cuerpo y alma» (Celano, 1945, 94). «Así, hecho todo él no ya solo orante, sino oración» (*ibíd.*, 95). Para consagrarse a ella con mayor holgura buscaba ávidamente la soledad y el silencio y se abandonaba luego a todas las efusiones de su amor (*ibíd.*, 95), Tomás de Celano nos ha dejado escritas los sistemas de los que se servía el santo para buscar su soledad y así entrar en el estado de arción y de unión con Dios. Estas prácticas se pueden encontrar en la redacción de la Vida primera y segunda de Celano.

Conforme a su naturaleza intuitiva, san Francisco pensaba —como dicen los psicólogos— más por contigüidad que por continuidad. Para hacer de todo su corazón un múltiple holocausto se presentaba bajo muy variados aspectos a Aquel que es soberanamente simple, y su alma se dirigía a Dios considerándolo como juez, como padre, como amigo o como esposo (*ibíd.*, 95). Otras veces repetía sin cesar unas mismas palabras, cuyo sentido no llegaba nunca a agotar: «¡Dios mío y mi todo!... ¡Quién sois Vos, Señor, y quién soy yo, pobre gusanillo!... ¡Yo quisiera amaros!...» Mas el objeto principal de sus místicas elevaciones e interiores coloquios era —como fácilmente se adivina— el objeto mismo de su pensamiento dominante: el misterio de la pasión de Jesús, que le elevaba hacia las cumbres de la vida mística (*ibíd.*, 98).

En posesión del amor de Dios por la sencillísima senda de la humildad, de la oración y de la contemplación habitual del misterio de la cruz, por el cual se veía especialísimamente favorecida su alma, Francisco de Asís se adhiere deliberadamente a seguir e imitar a Jesús. Este fue —como ya dijimos— su ideal. Por eso él no siente la necesidad de buscar otros modelos ni quiere otro maestro en el camino de la perfección que Jesús, ni otro tratado de vida espiritual que el Santo Evangelio. «Y después que el Señor me dio hermanos —dice en su testamento—, nadie me enseñaba lo que debía hacer, sino que el mismo Altísimo me reveló que debía vivir según la forma del Santo Evangelio».

San Francisco no era un hombre muy intelectual en el sentido que no conocía los grandes pensadores de las letras humanas, desconoce los tratados y libros de espiritualidad, en los que los santos y doctores de los pasados siglos han acumulado los resultados de sus experiencias personales, expuesto la naturaleza de la perfección y descrito sus diferentes grados. Y no solo los ignoraba, pues parece que ni se preocupó mucho por conocerlos. Si alguien le recordaba los ejemplos de los antepasados o le proponían los viejos estudios de la vida religiosa, respondía escuetamente que él se atenía a lo que había recibido del Señor (Celano, 1945). Tenía bastante con el Santo Evangelio (*ibíd.*, 32). Francisco no pide ningún comentario ni ninguna interpretación que pudieran acortar o restringir el alcance de las enseñanzas de su maestro y adaptarlas así a su debilidad mediante una moderación que, con ser y todo muy razonable, sería al mismo tiempo irreconciliable con su amor sin medida. Contemplando en el Evangelio las acciones de Jesús, sabe de antemano e implícitamente todo cuanto los doctores enseñan. Y no es que san Francisco niegue la utilidad de los estudios teológicos que ayudan a la Iglesia. Pero él prefiere ir derechamente a la fuente pura y al foco de toda santidad, sin preámbulos ni complicaciones.

No necesita aprender de ningún maestro cuáles son los grados de la humildad, de la paciencia, de la obediencia, etc., puesto que ve hasta qué grado Jesús las ha practicado. Esto no quiere decir que los menospreciara, antes bien, los respetaba y veneraba sus reliquias.

San Francisco excluye todo maestro, guía o modelo que no sea Jesús; pero no excluye la vigilancia, el control o la aprobación de la Iglesia, antes la solicita con docilidad, consultando sucesivamente al humilde sacerdote de San Damián, al obispo de Asís, al cardenal Juan de San Pablo, a Inocencio III, al cardenal Hugolino, Honorio III y tantos otros personajes venerables que le rodean y asisten con sus consejos. Tuvo siempre un respeto y una veneración por la Iglesia oficial y católica de Roma.

San Francisco no estaba exento del combate espiritual ni de una vigilancia continua sobre vicios e imperfecciones. Él los discierne a maravilla, y la lucha entablada contra ellos dura tanto cuanto su vida. Largas y dolorosas fueron las tentaciones que tuvo que sufrir. Los demonios le atormentaban de mil diversas maneras, mas él los ponía en fuga solo con decir que ellos eran los enviados de la justicia divina para ayudarle a tomar venganza de su cuerpo (Celano, 1945). Pero más formidable que los demonios le parecía la carne, que él consideraba como el mayor enemigo del hombre. Insistía a menudo sobre esta idea y de ella sacaba consecuencias prácticas, como ayunos frecuentes y rigurosísimas penitencias, que aseguraron a su alma un dominio indiscutible sobre el cuerpo (*ibíd.*). Pero san Francisco no soñaba en desarraigar los vicios uno a uno para plantar en su lugar una a una las virtudes. La floración de estas y la extirpación de aquellos se obraba en su alma simultáneamente, y las diversas operaciones de las vías purgativa, iluminativa y unitiva, que el análisis psicológico distingue en el trabajo de la perfección cristiana, las cumplía él con facilidad y alegría de una manera sintética por el solo hecho de buscar únicamente la semejanza con Cristo, de obrar solo por amor y de que el total renunciamiento de la pobreza, desasiéndolo de todo, le colocaba inmediatamente en el estado de alma, esencial para salir victorioso en los combates.

De la vida espiritual de san Francisco de Asís, obra maestra de la gracia divina y triunfo del amor de Dios, se desprende con una claridad y un relieve más sorprendente tal vez que en la de ningún otro santo, esta espiritualidad simplicísima que atribuye a la gracia —y a la oración que nos la obtiene— el puesto principal en la labor de la perfección, que reduce todas las operaciones de la vida interior y toda la estrategia sabia y complicada entre vicios y virtudes a un solo acto, la conquista de la más perfecta semejanza y de la más íntima unión con Cristo por un solo motivo —el más poderoso—, el amor de Dios, y que, finalmente, exige una sola condición para adquirir el amor de Dios, a saber, la plegaria humilde en la meditación habitual de la Pasión de Jesucristo.

El primero de los frutos de la espiritualidad franciscana es la alegría, aspecto ya tratado en el capítulo de san Francisco. La alegría se nos presenta en la vida de san Francisco bajo un doble aspecto: como medio y como expansión de la vida interior; es sucesivamente causa y efecto. San Francisco veía en la tristeza —verdadera anemia espiritual— la prueba de la tibieza y flojedad de un alma; la llamaba «mal de Babilonia», mal de reprobados, mal que el demonio insinúa con habilidad y astucia en las almas. El siervo de Dios, decía el Santo, debe poner todo su empeño en conservar su alegría y en recurrir a la oración para recobrarla una vez perdida (*ibíd.*, 1945). Pero no toda alegría era de buena ley para el Seráfico Padre. La que procede de la vanagloria, la que se prodiga en palabras ociosas y provoca la risa, no le parecía menos odiosa que la misma tristeza (*ibíd.*).

La alegría preconizada por san Francisco es un fervor de espíritu, una prontitud y una disposición de cuerpo y alma para hacer con gusto y contento todo el bien que esté a nuestro alcance. Esta alegría es el más seguro remedio contra las mil astucias del enemigo, y provoca a practicar el bien a cuantos de ella son testigos, mientras que el bien hecho sin este buen humor no puede menos de

entorpecer y retardar el impulso de cuantos nos rodean, sembrando la duda en sus corazones (Celano, 1945, p. 125).

La alegría de san Francisco es principalmente sistemática y voluntaria, y asegura luego la victoria del espíritu sobre la carne. Esta es la perfecta alegría enseñada a fray León y el primer fruto de la espiritualidad franciscana, cuyo fundamento es la abnegación total por medio de la pobreza.

La pobreza, entendida como san Francisco la entendía, rigurosamente practicada y amada con fidelidad, no por sí misma, sino por Jesús y a imitación de Jesús, mantenía su alma en ese estado de renunciamiento que consiste en anteponer Dios a todo lo que no sea Él, y la colocaba en el solo punto de vista verdadero: el de la eternidad, dándole el único verdadero sentido de la vida, según el cual esta es solo un paso sobre la tierra, o, como decía el santo, una peregrinación y un destierro.

San Francisco, libre de todos estos obstáculos, se entrega de lleno a Dios. Nada hay en el universo mundo, desde los ángeles del empíreo hasta la hierbecilla de los campos, que no sea para él objeto de amor y admiración: los colores y perfumes de las flores, los esplendores de la luz y del día, la serenidad de las noches estrelladas, las caricias de los vientos, el murmullo de las fuentes y el vibrar de las llamas, la sombra de las florestas, la majestad de las montañas, la opulencia de trigales y viñedos, arróbenlo en el éxtasis. Su sensibilidad ha conservado toda la finura de los días de su adolescencia. El mundo, que era para él con frecuencia campo de batalla contra los príncipes de las tinieblas, era siempre purísimo espejo de la soberana bondad de Dios. Por doquier seguía a su Amado en las huellas impresas en la creación y percibía el concierto celeste que se eleva del universo entero, cantado por boca de las criaturas (*ibíd.*, 165).

Francisco se deleita de las maravillas de la vida y los encantos de la naturaleza, aunque sin detenerse en ellos, tanto como el más refinado de los estetas. Remontándose hasta la primera causa de las cosas, consideraba todos los seres como salidos del seno paternal de Dios, y esta comunidad de origen establecía a sus ojos una verdadera fraternidad y engendraba en su corazón tal ternura que le obligaba a amar y venerar la vida por doquier. En este estado, gustaba la alegría del alma que ha conquistado el dominio sobre todas las potencias, la paz interior, la libertad de su vuelo hacia Dios, a quien, desprendido ya de todo, podía dirigir estas dulcísimas palabras: «Padre nuestro que estás en los cielos».

A partir de este momento, nada ni nadie podrá turbar su optimismo, basado en un profundo conocimiento de la paternidad divina, en una confianza y abandono verdaderamente filiales y en un tierno reconocimiento. Sus acciones, encantadoramente espontáneas, sus graciosas ingenuidades, sus originales exuberancias, que traen la sonrisa a nuestros labios y nos tientan a considerarlas como excesos o niñerías, por ejemplo, las pruebas impuestas a fray Maseo (Florecillas 11-13),⁷⁰ sus sermones a las aves, su compasión por los corderos que son llevados al matadero, su veneración para todo cuanto refleja debilidad y hermosura, y el nombre de «hermano» dado a todas las criaturas —y hasta a la misma muerte—, son la manifestación de la embriaguez divina que se desbordaba en su corazón, era, claro está, un medio de reaccionar contra la

⁷⁰ *Las Florecillas* es el libro de san Francisco de Asís por antonomasia. Esta cita se considera oportuna debido a que es un tema muy concreto del santo.

depravada naturaleza, era, en términos generales, la expresión conmovedora del sentimiento de fraternidad universal, que en el momento mismo de ser hostigado de tentaciones, colmado de enfermedades y casi ciego, pone en sus labios el admirable *Cántico del Hermano Sol*.⁷¹

Más bien que sonreír de sus cándidas efusiones y de sus pueriles y superfluos cuidados, digamos con su biógrafo Tomás de Celano: «Y ahora, ¡oh buen Jesús!, a una con los ángeles, te proclama admirable quien, viviendo en la tierra, te predicaba amable a todas las criaturas» (Celano, 1945, p. 81).

Llegado san Francisco a esta elevación de amor, no apareció en él ningún síntoma de fragilidad sino, que bien al contrario, existía una disciplina que, impone a sus seguidores la más estrecha y rigurosa forma de vivir y cumplir sus reglas. Lleno de condescendencia y tacto para con sus debilidades y enfermedades, los trata con tan exquisita delicadeza que al principio toma solo a su cargo el humillante oficio de pedir la limosna (*ibíd.*, 74).

Hemos dicho ya con qué gran claridad y comprensión interpretaba el mandamiento de la caridad evangélica. Por eso él, que era simple y estaba sediento de unidad, sufría sobremanera al ver al mundo agitado y revuelto por el desorden de las querellas, de la envidia, de los celos, del odio. El duelo perpetuo entre el rico y el pobre traspasaba cruelmente su corazón. Hubiera querido establecer por doquier entre los hombres la paz y la armonía que contemplaba en la naturaleza material. Las primeras palabras de sus sermones eran siempre: «El Señor os dé su paz» (*ibíd.*, 23), y cada vez que sus discípulos entraban en una casa debían saludar diciendo: «¡La paz sea en esta casa!» (San Francisco, R 3).⁷² Les decía también: «Que la paz que anunciáis de palabra, la tengáis, y en mayor medida, en vuestros corazones Que ninguno se vea provocado por vosotros a ira o escándalo, sino que por vuestra mansedumbre todos sean inducidos a la paz, a la benignidad y a la concordia» (TC 58).⁷³

En las ciudades por donde pasó son testigos de su deseo de pacificación universal (Celano, 1945, p. 108). Y una estrofa del *Cántico del Hermano Sol* está dedicada a celebrar la paz que sus frailes debían predicar por todas partes. Francisco experimentaba la alegría y el consuelo de verla florecer por dondequiera que pasara, no interponiéndose como árbitro entre los beligerantes, sino atrayendo con dulzura las almas al amor de Dios, al perdón de las injurias, al recuerdo de su sublime vocación y al ejemplo de Cristo Jesús.

La piedad de san Francisco de Asís, como hemos visto a lo largo de estas páginas, brotaba siempre de las enseñanzas del Evangelio y sobre todo brotaba en el seguimiento a Cristo con Él sobre todo, en su vida activa y contemplativa, humilde,

⁷¹ «Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas, especialmente el señor hermano sol, el cual es día, y por el cual nos alumbras» (escritos de san Francisco). No debemos dejar de nombrar a Miró, que realizó 33 grabados en honor al *Cántico del Sol* de san Francisco y que más adelante veremos en el último capítulo, ampliamente desarrollado.

⁷² En los escritos de san Francisco están las Admoniciones (Adm) ya vistas en algunas citas, las alabanzas del Dios Altísimo (AID), bendiciones, cartas, oraciones, y las reglas: Rb1r (regla bulada) Rnb1r (regla no bulada) Rer (regla para los eremitorios).

⁷³ Se trata de una cita de la leyenda de los tres compañeros, existe una problemática de autor y en las fuentes bibliográficas franciscanas encontramos un estudio de Lázaro Iriarte sobre la autoría de esta leyenda: véase franciscanos.org.fuentes bibliográficas.

pobre y paciente; después, la manera personal de realizar este ideal, simple, objetiva, leal, activa y alegre, o en otros términos, optimista y llena de animación y entusiasmo; y finalmente, los frutos de alegría, de serenidad, de libertad, de paz y universal amor que abundan en su alma, aspectos, que en el día de hoy, tienen su gran vigencia dentro de la espiritualidad franciscana y que no han cambiado, a pesar de los siglos.

VIII.2 Panorama general de la espiritualidad en el Barroco

En consecuencia se puede decir que el clima espiritual de España en la primera mitad del siglo XVII, concretamente hasta la crisis quietista y de modo particular hasta que la *Guía Espiritual de Molinos* se distribuye y desencadena la reacción anti molinosista, refleja bien a las claras el panorama general. Esto no impide el poder señalar también ciertas peculiaridades que distinguen el período barroco de la etapa precedente –Siglo de Oro de nuestra mística– y el ambiente espiritual hispano respecto a otros países.⁷⁴

En el plano político internacional, tras la Paz de Westfalia, España entra en la recta final como potencia hegemónica mundial, mientras que en el plano interno se perciben también importantes cambios, pues ni la personalidad ni la situación política con los últimos Austrias es la misma que con los primeros. No obstante, política y religión son dos aspectos que siguen caminando estrechamente entrelazados, aunque no faltan crispaciones y enfrentamiento siguen siendo asumidos universalmente. La espiritualidad y la vida religiosa de los españoles continúan marcadas por los conceptos y las expresiones religiosas creadas o sancionadas por la reforma tridentina, ofreciendo en su conjunto una sensación de estancamiento. Lo religioso impregna fuertemente todas las parcelas y vertientes de la vida y de la sociedad (Domínguez, 1970).

En la vida espiritual se acentúa lo personal frente a lo comunitario, aunque las prácticas religiosas se realicen multitudinariamente. Es este un individualismo que se ve favorecido por las prácticas devocionales que incentivan el sentido de ponerse en contacto con Dios a través de manifestaciones sensibles y extremadamente fervorosas. El fervor popular se alimenta con devociones muy popularizadas, especialmente en torno a la Inmaculada –dándosele cierto tono de devoción nacional– y a la Eucaristía (Santísimo Sacramento). Completan esta práctica devocional las que giran en torno a los santos (misterios, letanías, gozos, trisagios...) hasta el extremo de caer en lo grotesco y ridículo.⁷⁵

La vida religiosa del pueblo aparece marcada por las normas tridentinas en torno a los sacramentos tema incluso pictórico como ya se comentó en el capítulo del arte de la Contrarreforma. Se intensifica la comunión frecuente, tema que adquirió protagonismo y expresión de textos y de tratados espirituales. Se acentúa la distancia entre la piedad y el culto por la rigidez litúrgica y el uso del latín, provocando indirectamente que el sentido eclesial se sitúe en el plano de la moralidad. La predicación adquiere notable protagonismo bajo la forma del sermón, elemento clave en todas las celebraciones solemnes y festivas, en las misiones populares (cargadas de teatralidad) y en las grandes concentraciones de público como ocurría en los santuarios.⁷⁶

⁷⁴ <https://uvadoc.uva.es/bistream/10324/5597/1/TESIS555>

⁷⁵ Cuestiones que se explican ampliamente en el capítulo de «El arte de la Contrarreforma».

⁷⁶ Es un tema implícito en el punto 5.1, cuando se analiza el pintor como artífice del catolicismo.

Respecto al tema de la oración, aspecto importante de la espiritualidad, la denominada oración mental o meditativa no perdió el valor que tenía en la vida espiritual de muchas personas, pero fue cobrando cada vez mayor protagonismo la contemplación, por influencia de la dirección espiritual. Ésta potenció la práctica de la contemplación adquirida como paso previo a la infusa. El ambiente se satura, por tanto, de «contemplativos», precisamente en el momento en que estalla la crisis quietista. Además el decaer de la visión idealizada del hombre y de la vida que brindaba el humanismo generó en la espiritualidad barroca un creciente escatologismo de tono fatalista, fruto de la preocupación por el más allá, que terminará por provocar un cierto desinterés por las realidades temporales y sociales.

En el campo de la espiritualidad, el Barroco ha sido definido como un período con fisonomía propia, diferenciándose de la espiritualidad del Renacimiento y de la Ilustración. La fecha, convencional en cierta medida, de 1600 puede servir de punto de partida para definir un período que se hace llegar hasta el primer tercio del siglo XVIII, concretamente en torno a 1730. Entre ambas fechas límites se distinguen claramente dos etapas o períodos bien diferenciados que se sitúan entre 1600-1670 y 1670-1730 respectivamente. Un arco de tiempo caracterizado por una abundante profusión de obras espirituales que hacen honor a toda la liturgia barroca. Literatura espiritual caracterizada por la repetición y la cantidad, pero también por seguir una línea continuista, respecto a la etapa precedente, aunque no todo el amplio período se aprecian unas constantes, prácticamente seculares, como el protagonismo que en materia de producción espiritual tienen las naciones latinas sobre el resto de Europa, un progresivo proceso de teologización de la espiritualidad, consecuencia de la autonomía adquirida por la teología espiritual frente a la dogmática y a la moral, una clara diferenciación teoría-práctica y un barroquismo decadente y en ocasiones de mal gusto que deforma y complica conceptos y lenguaje de tono simbolista y artificioso.⁷⁷

Ciñéndonos a los setenta primeros años del siglo XVII, conceptismo y erudición fácil, erudición ligera y hasta el plagio son algunas de sus características. La repetición, resultado de la ausencia de figuras geniales y creadoras, provoca también la falta de escuelas o corrientes de espiritualidad lo suficientemente vigorosas como para marcar una línea a seguir por otros. Lo ignaciano y lo teresiano continuaron, pues, con un influjo arrollador, mientras decae paulatinamente lo franciscano y agustiniano. Pero esto no impide que en la primera mitad del siglo XVII se produzca un cierto contraste e incluso roces entre las diferentes escuelas, consecuencia del afán de cada una de ellas por definir su propia fisonomía y precisar la aportación que cada una de ellas hace al acervo común de la espiritualidad.

Un aspecto a destacar también en los inicios de esta etapa es la consolidación de la teología espiritual, diferenciada de la dogmática y de la moral. Adquiere ahora forma científica incorporando a los principios generales, ya elaborados por la escolástica, las experiencias reveladas por los grandes místicos. Una teología espiritual con autonomía propia, que en este momento se denomina *teología mística*. Su configuración como disciplina teológica estuvo determinada por la abundancia de producción de temática relativa a la vida espiritual que obligó a su sistematización, provocando la acentuación de la dimensión teórica y doctrinal. Pero esta *teología mística* en vez de narrar la

⁷⁷ Blogs.ua.es/religion

experiencia divina se centra en estudiarla teológicamente, lo que da lugar a libros, tratados y manuales.⁷⁸

La nueva disciplina, ya con categoría científica, establece como canon incuestionable el esquema tradicional de las tres vías,⁷⁹ convirtiéndolo en estructura universal y definitiva, llegando más allá que los autores de la centuria. Paralelamente, el tema central de la literatura espiritual lo constituye la contemplación, un tema al que ya acudieron los grandes maestros de la vida espiritual, pero que progresivamente se convierte en punto de discordia entre las diferentes escuelas hasta acabar en lucha abierta durante la polémica quietista.⁸⁰

Esta teología mística en su discurrir como ciencia especulativa presentará dos direcciones o frentes de actuación, que conforme avanza el siglo XVII terminan por confluír. Por una parte están los autores, herederos en buena medida de Hugo de Balma y García de Cisneros, que incluyen en esta disciplina numerosos elementos netamente ascéticos. Mientras que por otra parte, están quienes restringen el campo de la mística al estudio de los fenómenos que acompañan la experiencia sobrenatural. A la postre ambas tendencias se fusionan y la teología mística, suplantando a la teología ascética, se convierte en la suma de lo espiritual.

Por otra parte, y en cuanto a las obras de los grandes tratadistas de la doctrina espiritual puede hablarse de dos categorías. Los que acentúan la dimensión teórico-doctrinal y los escritos de índole más práctica. Entre estos últimos encontramos los que dictan normas concretas de perfección y los que presentan dechados de santidad. Los primeros se ven alimentados por el moralismo que impregna hasta la saciedad la época del Barroco, poniendo el acento en el esfuerzo personal para lo que son útiles listas y formularios para alcanzar la perfección cristiana adaptadas a todos los estados, oficios, profesiones y personas. Verdaderos recetarios de la santidad cristiana. En este género sobresale el jesuita Alfonso Rodríguez con su *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, obra que alcanzaría gran fama y abundante lectura como la realizada por Fernández de Toro, que alude a este libro como uno de los más usados en su juventud. El autor es un maestro del ascetismo que se coloca voluntariamente al margen de la mística, materia en la que no entra (Domínguez, 1970).

En cuanto a los escritos que presentan los modelos de santidad están biografías de santos o de almas espirituales consideradas superiores y en las que lo central son los extraordinarios favores divinos que reciben como raptos, éxtasis, visiones o revelaciones, bien explicados en anteriores páginas. Estas biografías sirven en ocasiones para construir verdaderos tratados de espiritualidad, partiendo de la vida y doctrina formulada por el personaje, y aunque en contados casos dio pie a algunas buenas obras acabó en general por producir biografías baratas y rebuscadas que incidían sobre todo en lo maravilloso. Este género biográfico se ve incrementado por la fuerza y el protagonismo que en la etapa barroca tiene la religiosidad femenina, tanto dentro como fuera de los claustros en un orden social estrictamente jerarquizado, como era la

⁷⁸ Véase nota a pie de página 72.

⁷⁹ Las tres vías espirituales ya han ido apareciendo a lo largo de esta tesis, pero es importante dejarlas explícitas en esta nota a pie de página para una mayor comprensión de la espiritualidad en el Barroco. Son: la Vía Purgativa, que consiste en la purgación de la memoria, para limpiarla de los apetitos sensitivos que vienen del cuerpo. La Vía Iluminativa, que consiste en la elevación del entendimiento hacia Dios, y la Vía Unitiva, en ella el alma alcanza el grado más perfecto de unión con Dios.

⁸⁰ Véase punto VIII.4.

sociedad del Antiguo Régimen. Pues, a la abundante población femenina retirada en monasterios y conventos se une un tipo de mujer, entregada a la vida devota y del que tenemos solo noticias parciales y fragmentarias, conocido popularmente como beata. Una religiosidad femenina, marcada también por la importancia que se le asigna al sufrimiento, que en numerosas ocasiones raya la extravagancia. Modelos femeninos de santidad como el de Ángela Foligno o Catalina de Siena, pero sobre todo personalidades como Teresa de Jesús que gozó de gracias y favores divinos extraordinarios sirvieron de modelo de referencia a mujeres devotas.

VIII.3 La Tercera Orden y el Barroco

La Tercera Orden conquista especialmente la aristocracia; no parece sino que hace por la educación de las clases dirigentes lo que otras órdenes hacían con los colegios, la cultura y la predicación intelectual. Ciñen el cordón los reyes de España (en 1685 Madrid contaba veinticinco mil terciarios), Ana de Austria, María Teresa de Francia, Enriqueta de Inglaterra, virreyes y cardenales, pintores como Murillo, poetas como Lope de Vega. En Roma toda la nobleza es terciaria, y lo mismo en Nápoles, comenzando por el virrey, el conde Manuel Fonseca y su mujer. En Bélgica la Tercera Orden recluta la aristocracia y lleva tras sí al pueblo, en grado tal que los pobres son recibidos solo después de una recomendación personal, por temor de que formen la mayor parte y sirvan de carga (Domínguez, 1970).

Tal disposición, que adultera totalmente el espíritu de la Tercera Orden, despierta la sospecha de que en el entusiasmo terciario del siglo XVII entran por mucho el formalismo y el pietismo; mas, estudiando mejor la literatura franciscana del tiempo, y leyendo las obritas ascéticas y directorios espirituales enderezados a los grandes y a las damas penitentes, se advierte cómo el franciscanismo aprovechaba la simpatía que hallaba aun en las clases más alejadas de su espíritu para conquistarlas y obrar benéficamente sobre los nobles, como había obrado sobre los *burgenses*. Se valía de los ricos para socorrer a los pobres. Sin una generosa contribución financiera los terciarios no habrían podido regir hospitales y asilos; tener graneros, cantinas, farmacias; dotar doncellas, socorrer enfermos; poner al servicio de los pobres, médicos, abogados, notarios; hacer, en suma, aquella inmensa obra de beneficencia que desde siglos atrás era su gloria y aun su fuerza política. La armadura social se muda, pero la naturaleza humana y la misión del franciscanismo son siempre las mismas. Si hemos de creer al arte de Manzoni, la pobreza franciscana circula providencialmente entre la pompa y la miseria del siglo XVII. El P. Cristóbal frente a D. Rodrigo y el P. Félix en medio de los apestados ofrecen dos aspectos del espíritu franciscano en lucha y reacción contra el espíritu del siglo: la defensa valiente de los humildes, la caridad heroica (*ibíd.*, 1970).

Pero el siglo XVII no es solo ampulosa, énfasis y mal gusto. Fue rebajado por los escritores protestantes y sus admiradores en odio a la Contrarreforma, por su importancia política en la formación de las nacionalidades, por sus ricos motivos de arte. El franciscanismo participa en la seriedad de este siglo, el cual representa, gracias a él, un progreso en el saber y el apostolado. Durante el siglo XVII los franciscanos se habían defendido y habían defendido a la Iglesia de la herejía con el método característico de su Padre: reformarse a sí mismos antes que a los demás; por eso habían tornado a la austeridad de los orígenes, descuidando los estudios. Mas, substituida a la violencia espiritual del contraataque la defensa meditada y metódica de la Contrarreforma, los franciscanos, por necesidad histórica, hubieron de recorrer una vez más el camino del siglo XIII y pasar de nuevo de la *sancta rusticitas* al saber, uniendo al rigor de los

antiguos espirituales el estudio de los libros de sus grandes maestros medievales (*ibíd.*, 1970).

VIII.4 El quietismo del Barroco y la respuesta franciscana

El protestantismo se extendía sobre un vasto frente de guerra y reclamaba armas de todo calibre, las del ejemplo y de la predicación señaladamente. Otro enemigo, el quietismo, que invadía un campo limitado de espíritus refinados, pedían armas más sutiles de teología, polémica, dirección de conciencia. Quietismo era igualmente ajeno de aquella feliz templanza de temor y dulzura que se halla en el franciscanismo.⁸¹

Un peligro más podía ofrecer el quietismo con su teoría del amor puro y del abandono absoluto, queriéndose parecer al misticismo seráfico, y alguna tendencia se ha pretendido rastrear en las obras del P. Benedicto de Canfield, el noble puritano del condado de Essex que a los veintitrés años se convirtió, a los veinticinco se hizo capuchino, estudió teología en Italia, tornó apóstol a Inglaterra, por el apostolado fue hecho prisionero y murió en 1610, con resignación de santo. Gentilhombre aun debajo del sayal, en su diálogo místico *El caballero cristiano* vistió de un símbolo religioso la armadura, el caballo, las justas, los torneos, los combates caballerescos, refiriéndolos a la lucha del alma por la conquista del bien. No se podía ciertamente acusar esta obra de quietismo, pero sí la publicada en 1609: *Rule of perfection* (Regla de perfección), que contiene una breve y clara exposición de toda la vida espiritual, ceñida a este solo punto: la voluntad de Dios. El título ya indica el contenido. Según este, la perfección consiste en una sola cosa: hacer la voluntad de Dios. El libro, dividido en tres partes, explica cómo la voluntad de Dios se efectúa en la vida activa, en la vida contemplativa, en la vida supereminente, manteniéndose el alma en la presencia de Dios, purificando gradualmente la propia voluntad, desnudando el espíritu de todo deseo, hasta el aniquilamiento. Todos pueden alcanzar, mediante la purificación y abnegación, el primer grado, que está en conformidad con la ley; algunos pueden llegar al segundo, que es transformación en la caridad ardiente; solo los santos suben al tercero: la morada en Dios, un estado de deformidad pasiva. La doctrina del P. Benedicto de Canfield admite que el aniquilamiento llega hasta la pasividad, mas solo en el estado místico; por consiguiente, no es quietista; si lo parece tal cual expresión suya, la sustancia es diversa.⁸²

Y lo mismo cabe decir del terciario P. Juan Crisóstomo de Saint-Lô, que fundó la Sociedad de la Santa Abyección y escribió dos tratados: *Sur la sainte abjection* y *De la désoccupation des créatures*; lo mismo cabe decir de Luis Francisco de Argentan, autor de elocuentes conferencias teológico-espirituales sobre la grandeza de Dios, de Jesucristo y de la Virgen; de Pablo de Lagny, un discípulo de Benedicto de Canfield, que, en sus obras, mayormente en el *Chemin abrégé de la perfection chrétienne*, prosigue con perfecta ortodoxia, como quien se ha penetrado bien del desarrollo del verdadero quietismo, la tesis del maestro.

La pasividad del quietismo no podía tocar al franciscanismo; es opuesta a su fundamento activista. Ni tampoco aquel absurdo amor puro, indiferente a la eternidad, al premio y al castigo, por cuanto en el espíritu de san Francisco, como en el de toda la Iglesia, la idea de justicia es tan fuerte como la del amor, perfecta la armonía entre

⁸¹ www.franciscanos.org/historia/gemelli.elfranciscanismo-06

⁸² *Ibíd.*

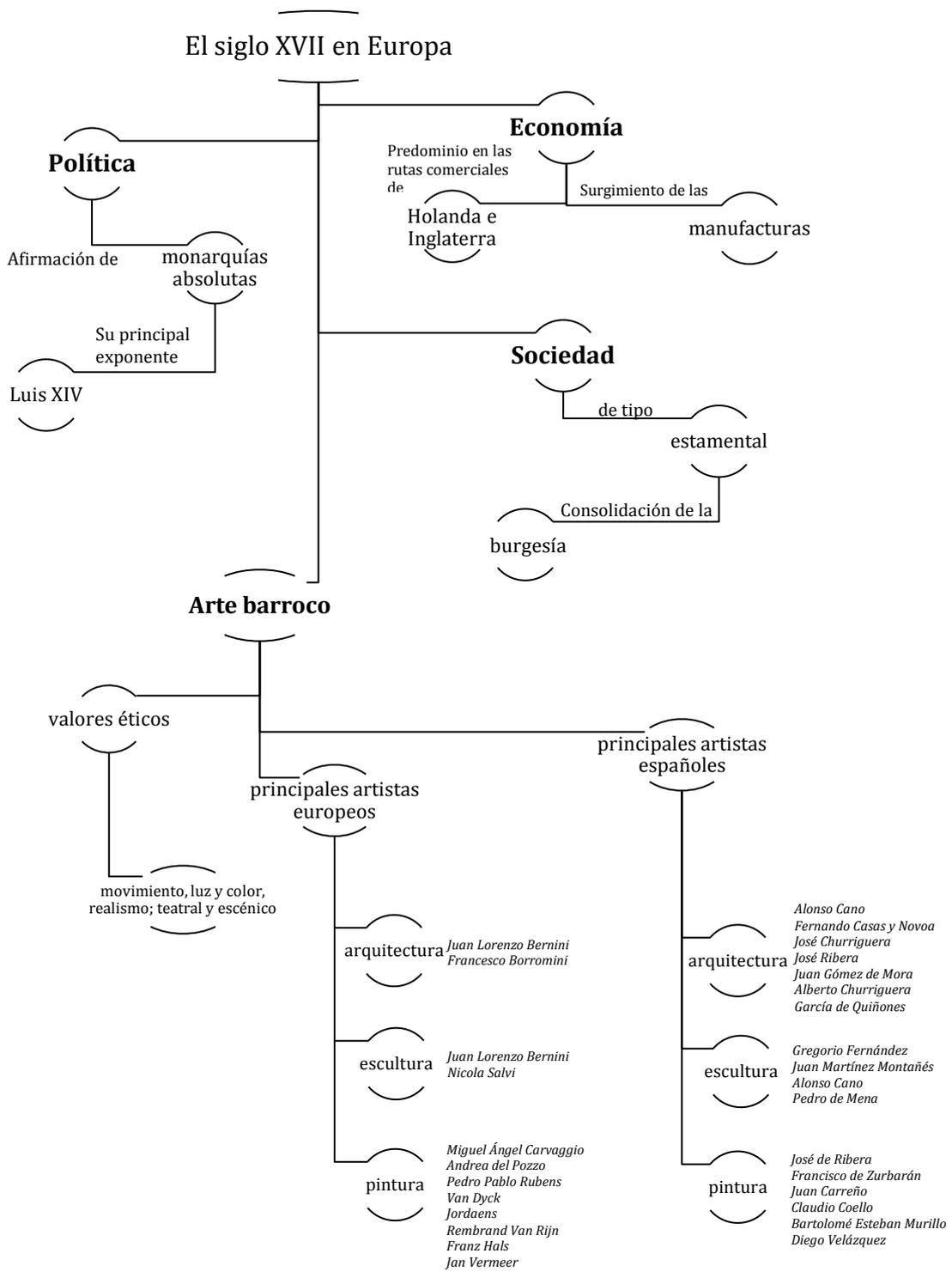
acción y plegaria, y Dios es sinónimo de felicidad; de modo que, si no cabe aspirar a la felicidad propia fuera de Dios, no es posible amar y servir a Dios sin al mismo tiempo conseguir la felicidad. Contrarias al franciscanismo eran también aquellas oraciones de simple mirada y aquel estado de continua contemplación que pretendía aferrarse y descansar en Dios con la parte superior del alma, mientras la inferior podía quedar y continuar presa de las pasiones; aquel *apex mentis* conseguido sin recorrer antes el itinerario que cauteriza y purifica las pasiones y hace al alma menos indigna del divino abrazo.⁸³

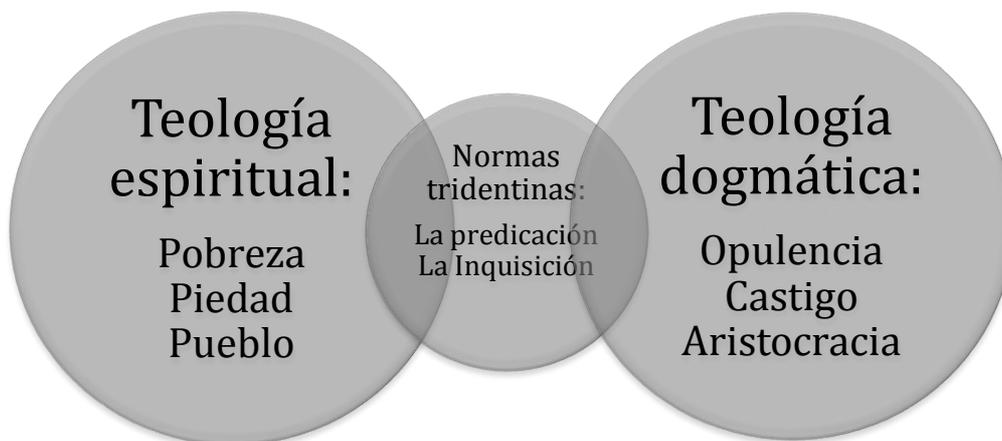
Cuando Miguel Molinos sostenía que las tres vías para venir a la unión mística son el mayor absurdo que se ha dicho, y que solo existe una vía interna, la cual incapacita a quien la toma para pecar, se colocaba en el polo opuesto a san Buenaventura, el gran místico a quien iban a parar todos los franciscanos del siglo XVII. El cardenal Brancati de Lauria combate resueltamente el quietismo en sus ocho tratadillos *De oratione christiana*, correspondientes a ocho consejos de ascética activa, que son: confesarse a menudo; resistir valerosos a las tentaciones y adversidades; vivir recogidos en soledad; guardar gran pureza de corazón; desprenderse de los amigos; orar con perseverancia; callar; no estar nunca ociosos. La contemplación no puede durar más de media hora. Con esta última afirmación, Brancati reacciona contra la exaltación de los seudomísticos del quietismo, que se creían perpetuos contemplativos solo por un acto de entrega interior.⁸⁴

Esta situación del quietismo fue una problemática para el franciscanismo ya que surgió en el seno de la Iglesia católica y era un movimiento totalmente contradictorio ya que convertía la vida del religioso en una actitud totalmente contemplativa y egocéntrica.

⁸³ www.artehistoria.com

⁸⁴ *Ibíd.*





IX. FRANCISCO DE ZURBARÁN

IX.1 Panorama de la producción mística española del siglo XVII

De esta manera, se define la teología mística como una ciencia sobrenatural y especulativa que busca conocer a Dios a través de un conocimiento sobrenatural, otorgado por gracia divina. Por tal motivo, será mística cada operación, plegaria, conocimiento o forma de unión con Dios que no procede de la actividad voluntaria, sino que es fruto de una gracia especial. La teología mística propone el progreso espiritual como un movimiento ascendente desde el alma hasta la divinidad. Esta vía de ascensión mística es lenta y compuesta de varios niveles que varían en virtud de cada místico y sistema espiritual. La historia de las ideas místicas se puede realizar a través de autores y obras, ya que no existen escuelas místicas propiamente dichas, aunque sí ciertas corrientes de espiritualidad agrupadas en torno a las órdenes religiosas.

Desde los inicios de la Iglesia católica, y antes de ella, se encuentran vestigios de vida contemplativa. Los mismos Padres de la Iglesia —como san Clemente de Alejandría (m. 217), san Macario el Egipcio (300-390) y san Agustín (354-430)— experimentaron la unión mística en sus vidas y divulgaron el término a través de sus obras. Pero será a partir del siglo XII, con san Bernardo de Claraval (1091-1153), Hugo de San Víctor (ca. 1096-1141) —ya comentados en su momento, concretamente en el capítulo «La sensibilidad del siglo XIII: mística de la luz»— y Juan Gerson (1362-1428), cuando se producirá una sistematización de la doctrina mística católica, que convertirá a las individuales y metafóricas experiencias místicas en un cuerpo doctrinal que, pese a su aparente complejidad, permite la comprensión intelectual y su encarnación en imágenes artísticas que pueden divulgar con mayor facilidad este tipo de experiencias. (Mâle, 1996)

Contrariamente a lo que algunos autores han afirmado —y a lo que el vulgo cree—, pese a que el mundo católico ha acogido con mayor benevolencia que el protestante lo místico, lo sobrenatural y lo milagroso, en la historia de la Iglesia católica no se ha admitido el misticismo, ni sus experiencias sobrenaturales, como una prueba irrefutable de santidad. Para la Iglesia no todo santo es místico, y no todo místico es santo (*ibíd.*).

Las experiencias místicas, representadas pictóricamente es un tema ya tratado en el capítulo quinto «El arte de la Contrarreforma», concretamente en el apartado V.2 «*Época endémicamente visionaria*», donde analizo la pintura de visión. Las experiencias místicas, concretamente, están llamadas a cumplir tres funciones de importancia vital. En primer lugar, deben ser convincentes, de manera que no pueda dudarse de la veracidad del suceso representado, lo cual, si reflexionamos bien, es una tarea bastante compleja. Se trata de una experiencia para la que no existen descripciones ni comparaciones que agoten su comprensión. Convertir una experiencia mística en una situación verosímil, pero sin disminuir su grandeza y su aspecto sobrenatural, será una de las hazañas del arte barroco en su afán por ganar adeptos a la causa católica, aspectos ya comentados en el capítulo arriba mencionado. De tal manera, la representación de una experiencia mística se convierte en un documento visual, o, para ser más precisos, en el testimonio de un episodio absolutamente inefable. El espectador deviene así en testigo de un momento sobrenatural e íntimo, al cual no podría acceder de otro modo.

En segundo lugar, la imagen mística debe ser un ejemplo pedagógico de las virtudes heroicas que el santo en cuestión posee como representante aceptado por la Iglesia católica. Como la santidad se alcanza por las obras y virtudes (y no por las experiencias sobrenaturales, que son una especie de premio y reconocimiento divino), las imágenes visionarias serán reforzadas por la literatura hagiográfica y los sermones que intentan demostrar que el santo alcanzó tal gracia en función del cumplimiento de ciertas virtudes y deberes, que todo cristiano está llamado a desarrollar en su propia vida. El camino hacia la perfección se simbolizaba en las vidas de Marta y María (Lucas 10:38-42): la primera es considerada la representante de la acción directa, que encontraba sus propulsores en órdenes como la jesuita, mientras la segunda encarna la senda mística.

Cualquiera de esos comportamientos o la combinación de ambos, permitían alcanzar la perfección espiritual y la salvación, como lo demostraban las mismas vidas de los santos que aparecían representados en lienzos y tablas. Por todo ello la imagen del santo es revalorizada, como intercesor y héroe, y su culto se fomenta como rechazo a los ataques de los protestantes, tema ya comentado en extensión a lo largo del apartado «Lo santo y lo bello» del segundo capítulo.

Como resulta evidente, la experiencia mística no resultaba tan cotidiana, sino que estaba en directa relación con la vida monástica, en la cual se disponía del tiempo necesario para las prácticas ascéticas, meditativas y contemplativas, además de que en ella se contaba con la guía indispensable de un director espiritual que velaba por la salud espiritual y física del místico. Por ello una gran parte de las imágenes de experiencias visionarias eran realizadas para las órdenes religiosas, que querían ver a sus fundadores y máximos representantes como modelos ideales de comunicación con Dios. Entre las mismas serán corrientes las disputas y rivalidades sobre la grandeza, perfección y prodigio alcanzados por sus representantes (Mâle, 1996).

Las capillas y templos de las diversas órdenes religiosas llegaron convertirse en himnos visuales triunfantes en honor de sus fundadores y santos. Cada fundador de una orden llegó a ser un hacedor de milagros o un místico extático y, con preferencia, ambos a la vez. En esta glorificación se involucró un elemento contrarreformista, como fue la respuesta a los ataques y burlas dirigidos contra los monjes y las instituciones religiosas. La respuesta en imágenes, según la mentalidad militante de la época, se desplegó más en la forma de una apoteosis que de una defensa razonada.

En tercer y último lugar la imagen mística debe ser persuasiva para provocar la participación emocional del espectador/devoto a través de la empatía. Desde la Contrarreforma se busca explotar la representación de las emociones con la intención de provocar la identificación sensible del observador. La imagen mística resulta tan convincente y tan dulce que el espectador se deja transportar por ella. La representación de una visión cumple con la función de establecer un contacto entre el espectador-devoto y la teofanía representada (*ibíd.*)

Este tipo de representaciones demuestra un control eclesiástico de la experiencia visionaria del espectador, el cual, al dejarse transportar por una representación de un santo en éxtasis, es guiado espiritualmente por el santo-vidente y puede alcanzar una experiencia extática en el interior de la iglesia; por ende, no se encuentra jamás totalmente solo ante la manifestación visible de lo sagrado.

Para explicar este proceso de una manera más sencilla de comprender, es necesario traer a la mente algunas obras en las que el espectador-devoto está convidado a participar en forma más activa que la simple contemplación. Tal es el caso de piezas magistrales, como la mayor parte de las apoteosis realizadas en las iglesias romanas de los siglos XVII y XVIII, como el fresco del padre Andrea Pozzo (1641-1709), *Alegoría de la obra misionera de los jesuitas* (1691-1694) en la iglesia de San Ignacio en Roma, donde el santo jesuita se eleva a los cielos con sus discípulos. Toda la perspectiva, iluminación y demás recursos figurativos están empleados para crear la ilusión óptica de que es el espectador quien está experimentando la visión. Este tipo de representación, que Rudolf Wittkower denomina «visión dual», utiliza todos los recursos del ilusionismo barroco para cautivar sensorialmente al devoto. Del mismo modo, el célebre grupo escultórico *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-52), de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), en la capilla Cornaro de la iglesia Santa Maria della Vittoria, representa a la santa casi «suspendida en el aire, y solo puede aparecer como realidad en virtud del implícito estado visionario de la mente del espectador». Es así como las nuevas formas expresivas que explotan el ilusionismo óptico logran intensificar la fe religiosa a través de la exaltación de las emociones. De esta manera, un cuadro o una imagen escultórica que representa una visión puede provocar a su vez una visión (Stoichita, 1995).

Ante todas estas complejas funciones de la imagen de temática mística, los artistas tenían otra limitación: debían apegarse a los textos, al dogma, a la tradición artística conocida. Efectivamente, ya se había representado con cierto éxito una temática visionaria antes de la Contrarreforma y, como prueba de ello, basta remitirnos a las escenas de visiones bíblicas en las que la teofanía constituye el centro de la narración. En efecto, las representaciones de la *Anunciación*, *Transfiguración*, *Ascensión*, *Resurrección* y la apócrifa imagen de la *Asunción de la Virgen María* a través de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (1228-1298), habían alcanzado las soluciones compositivas más importantes para la representación narrativa de la experiencia sobrenatural (*ibíd.*).

Al examinar el arte anterior a la Contrarreforma, podemos observar que, aunque estas escenas son parte de ciclos narrativos mayores, en ellas se representa una experiencia visionaria con una cierta efectividad y se destacan algunos elementos figurativos que desde entonces serán indispensables a la hora de representar una escena teofánica. Los elementos que hemos podido entresacar son el uso del rayo de luz, la intensidad de iluminación de ciertas áreas de la composición, la presencia de nubes sobre las que aparecen las figuras celestiales, las reacciones de los testigos y vidente, y el carácter ascendente de los personajes teofánicos. Si bien estos temas sirvieron de inspiración inicial a los artistas postridentinos para abordar temas que relataban experiencias sobrenaturales, también se contagiaron del mismo espíritu y asumieron con mayor profusión los elementos visionarios que habían ayudado a definir (*ibíd.*).

¿Qué ocurre con la Academia? Que fue importantísima en la construcción de la pintura. Será la Academia de Pacheco la que tuvo un punto de conexión entre los estudiosos y los pintores, unidos por un reto mutuo por los objetivos y la metodología de la investigación humanística en los temas de la antigüedad y en la teología católica. Esta academia sí es el punto clave en la pintura del XVII, una circunstancia importantísima en las cuestiones pictóricas, ya que no se entendía el arte sin la Academia.

Como ya indicamos en el capítulo de la Contrarreforma, sobre todo en las normas del Concilio de Trento, el pintor muy pocas veces podía establecer las fórmulas

iconográficas, pues este era solo un derecho reservado a los clientes, quienes marcaban detalladísimas instrucciones para las obras que encargaban y obligaban a los artistas a presentar bocetos para asegurarse que eran obedecidas.

Como era previsible, la clientela eclesiástica, muy sensibilizada a los riesgos de herejía, reclamaba para sí la responsabilidad completa de las fórmulas iconográficas. El contrato de Zurbarán y la Merced Calzada, firmado el 29 de agosto de 1628, nos muestra al pintor en un papel de absoluta subordinación (Brown,1985,80): «Francisco de Zurbarán Çalasar pintor de ymagine'ria...otorga questoy convenido y concertado en el padre maestro fray de herraera comendador del convento grande de la merced...en tal manera que me oblio a de hacer veynte e dos quadros de pintura de la ystoria de san pedro nolsco para vestir el segundo claustro donde está el refitorio del dho. conbento que tengan dos baras de alto y dos y media de ancho poniendo en cada uno las figuras e demás cosas quel padre comendador me ordenare sean pocas o muchas» (López, 1932, 221-222).

El contenido y tono del documento demuestran cómo el pintor tenía escasas oportunidades de establecer su propia iconografía. Estos detalles iconográficos solo los proporcionaba el cliente, que ejercía un control absoluto sobre el producto que pagaba. En concreto, los jesuitas fueron los más exigentes, pues fueron los grandes líderes de la Contrarreforma, iban en consonancia con la Academia y confiaban en ella.

El cliente estaba dispuesto a decirle al artista exactamente lo que quería y hacérselo mostrar por adelantado. Francisco Pacheco admite esta realidad en su *Arte de la Pintura*, aunque insista con determinación en el ideal del pintor erudito... Ahora bien, si el ideal de pintor erudito católico perteneció exclusivamente al ámbito de la academia, la insistencia concomitante sobre la ortodoxia refleja con exactitud la preocupación general prevalente entre los clientes y pintores, la cual, a su vez, se manifiesta en la manera como los contemporáneos de Pacheco, una vez aprobados determinados esquemas iconográficos, los conservaron contra viento y marea. Ejemplo de esta preocupación lo constituye la evolución del tema de la Anunciación en la pintura del XVII... Al igual que la historia de la iconografía del Crucificado de cuatro clavos indica de qué modo se hacía sentir la influencia de la Academia (Brown, 1995, 83-92).

La presentación iconográfica de los crucificados dentro de la temática de esta tesis es para justificar y hacer sentir la influencia de la Academia en la pintura de esta época, pues vemos el poder de difusión que tuvo y, además, es todo un documento retrospectivo que nos es útil por la información que nos facilita. Hay que destacar que articular toda la producción mística española del XVII con la finalidad de enmarcar la obra de Zurbarán sería una misión interminable. Hay que destacar, asimismo, que los temas de historia y de mitologías clásicas fueron tratados muy por encima y lo que realmente ocupó los talleres y escuelas pictóricas fueron temas como el triunfo de la muerte, la persistencia de la tradición bíblica, el arte al servicio del dogma: los sacramentos, los siete pecados capitales, la de las órdenes religiosas, la epifanía, la pasión de Cristo y, sobre todo, la iconografía inconmensurable de la Virgen, una producción pictórica que en pocas épocas de la historia del arte se ha podido superar.

IX.2 Criterios metodológicos en la producción pictórica en la época de Zurbarán

El objetivo de este capítulo es, por tanto, iniciar el estudio de la evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo del XVII en España. Con este propósito se han investigado las aportaciones de los tratadistas más relevantes, que hemos ido citando a lo largo de esta tesis, como son: Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Antonio Palomino.

La información existente con respecto a los materiales utilizados por los artistas es escasa y fragmentaria. Este trabajo se plantea como el inicio de una investigación sobre un tema complejo y muy amplio, susceptible de ser revisado y desarrollado en nuevas direcciones. La incorporación de nuevos datos procedentes del estudio de un mayor número de obras en el Laboratorio de Análisis del Museo del Prado o en la bibliografía especializada permitiría ir complementando los resultados obtenidos en esta primera aproximación, pero el tema es tan extenso que supondría abrir una nueva temática de tesis.

A pesar de las ventajas evidentes del lienzo, en los primeros momentos fue considerado como un material de segunda categoría, quizá precisamente por su diferencia de precio. En esta dirección apunta la opinión de Felipe de Guevara que en su *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, escrito en torno a 1560, habla sobre la calidad de los soportes realizados con lienzo frente a la tradicional tabla. A pesar de reconocer su utilidad e «tienen una comodidad [tilidad es realizados con lienzo frente a la tradicional tabllugar a otro]» (Guevara, 1788, 75)—5)8, vara, roomodidad [tilidad es reaaterial imperfecto frente a la excelencia que atribuye a las pinturas realizadas sobre tabla. Según este autor, «este último género de pintar en lienzo al óleo anda tan válido en nuestros tiempos, que estoy por decir, que ha acevilado en gran manera la pintura, habiendo desterrado la autoridad de las tablas y perpetuidad de ellas» (*ibíd.*). En cualquier caso, hay que tener en cuenta que Guevara no se dedicó a la práctica de la pintura y estas apreciaciones serían, por consiguiente, más propias de un teórico que de alguien que conoce los materiales y se ve en la necesidad de utilizarlos en su profesión.

De los distintos tratados artísticos escritos en esta época, los que aportan información más explícita sobre los materiales utilizados son los de los pintores Francisco Pacheco (1564-1644), Vicente Carducho (1576-1638) y Antonio Palomino (1655-1726), ya comentados a lo largo de esta tesis. Se trata en los tres casos de libros generales sobre el arte de la pintura que incluyen, con menor o mayor extensión, referencias a los materiales y procedimientos utilizados por los artistas, así como una valoración sobre la idoneidad de unos métodos frente a otros.

El *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco fue publicado póstumamente en 1649. Su Libro Tercero es el más interesante desde el punto de vista de las técnicas artísticas y contiene pormenorizadas descripciones sobre los procedimientos que hay que seguir para elegir los materiales y los utensilios, preparar los soportes, mezclar los colores, etc. Este artista y teórico no solo considera el lienzo como un soporte recomendable, sino que alaba sus ventajas: «La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias» (Pacheco, 1990, 296). En cuanto a la aplicación y la composición del aparejo y de la imprimación, recoge varios sistemas y además valora su idoneidad. El primero lo describe así: «Unos aparejan con gacha de harina o de harijas, aceite de comer y un poco de miel (que casi se puede comer sin apetito) [...] y después de seco, le dan con piedra pomiz y empriman a olio» (*ibíd.*, 297); es decir, se trata de un aparejo de naturaleza muy orgánica (almidón de la harina, aceite, azúcares de la miel), sin ningún material de carga y, por tanto, muy sensible al deterioro en un medio húmedo, como hace constar él mismo. Después prosigue con la descripción de otros métodos: Otros aparejan con cola de guantes y, estando seco, le dan después con la misma, templada con yeso cernido [...] y lo empriman con la brocha una o dos veces (*ibíd.* 481); se refiere a un aparejo de yeso y cola similar al utilizado para preparar las tablas pero, a diferencia de lo que se hace en estas, aplicado en una sola capa.

Continúa: «Otros aparejan los lienzos con cola de guantes y ceniza cernida, en lugar de yeso y [ferencia de lo que se hace en estas, aplicado en una sola capa.cernido [sible al deter]ibíd., 481); en este caso, el material utilizado para aislar la tela son las cenizas y, por encima, se aplica una imprimación roja sobre la que pintar, con referencia concreta a los pintores madrileños. Finalmente, habla de otros... «que valen de emprimadura de albayalde, azarcón y negro de carbón, todo molido a olio con aceite de linaza sobre aparejo de yeso» (ibíd., 481); esta sería una imprimación de un tono gris cálido, también aplicada sobre la preparación de yeso.

Estos métodos incluyen un aparejo relativamente grueso con mayor o menor contenido de materia orgánica; Pacheco los desaconseja porque «se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo y salta a costras lo que [se] pinta»n (ibíd., 134). En su lugar, sugiere otro sistema: «Tengo por más seguro la cola de guantes flaca [zo y salta a costras lo que [se] pintaria orgánica; Pacheco los desadescargado y [...] emprimar encima [...]. La mejor emprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza [...] a la cual si quisieren, pueden añadir al barro un poco de albayalde para darle más cuerpo» (ibíd.,134). Es decir, propone un aparejo reducido únicamente a unas ligeras manos de cola animal cubierta por una imprimación gruesa de tierras con un poco de albayalde, que actuaría como secativo. Este sería el método utilizado por los pintores sevillanos, donde incluimos a Zurbarán.

Vicente Carducho, en el Diálogo Octavo de sus *Diálogos de la pintura* (1634), resulta mucho más parco a la hora de describir materiales y procedimientos en comparación con Pacheco. En lo que se refiere al proceso de adecuación de los lienzos antes de pintar al óleo, únicamente apunta: «Encolando primero lo en que se hubiere de pintar, y después se dan los demás aparejos de yeso, e imprimación» (Carducho, 1979, 297). Habla, pues, de una primera capa de cola animal a la que se añaden un aparejo con yeso y una imprimación, aunque no da detalles de qué tipo de aglutinante debe llevar cada una de las capas ni el número o el grosor de las mismas. Dado que el presente trabajo incluye el estudio de varias micromuestras tomadas de obras de Vicente Carducho, más adelante se comentará la coincidencia de estas instrucciones con el procedimiento utilizado por su propio autor.

Por último, el tomo «La práctica de la pintura» de la obra *El museo pictórico y escala óptica* (1715-24) de Antonio Palomino resulta extraordinariamente prolijo en las explicaciones y en todo tipo de consideraciones acerca de las buenas o malas prácticas del oficio de pintar. Detalla, entre otros temas, materiales y utensilios, formas de coser la tela, calidades, modos de clavar los lienzos y también algunas de las maneras de prepararlos antes de pintar. Al igual que Pacheco, considera numerosas las ventajas del uso del lienzo frente a la tabla, soporte que solo recomienda para obras de pequeño formato en las que no haya que ensamblar varias piezas. En cuanto a la preparación del lienzo, se refiere a varios métodos que, en general, coinciden con los que explica Pacheco: «La primera mano de aparejo [ca Pacheco: piezas. En cuanto a laechándole después su harina de trigo bien cernida [...]; algunos le echan después un poco de miel y un poco de aceite de linaza a discreción, pero no de aceyte de comer» (Palomino, 1947, 134).

Este aparejo, sin material de carga inorgánico, sería equivalente al primero que enumera Pacheco y, al igual que este, Palomino no lo aconseja porque en lugares húmedos se enmohece (ibíd., 134). Sigue diciendo: «El otro modo de aparejar el lienzo en la primera mano es con cola de retazo de guantes». Este tipo de aparejo, más fino y

también sin carga, es el más recomendado por Pacheco y parece que Palomino también lo prefiere, ya que no comenta desventaja alguna. Al final del capítulo se refiere a un último sistema de aparejar que, según él, no es recomendable: se trata del compuesto por ceniza y cola animal que comentaba Pacheco. Palomino opina que estos aparejos resultan demasiado gruesos y rígidos, juzgando más conveniente que la imprimación esté prácticamente en contacto con la tela (*ibíd.*, 136).

La incorporación de la tela como soporte para las pinturas supuso un gran avance en la historia del arte, propiciado por los pintores venecianos que desarrollaron y difundieron su uso. El lienzo presentaba varias ventajas frente a los soportes tradicionales: era más resistente a la humedad que la pintura al fresco y, a la vez, permitía trabajar con formatos más grandes que la tabla, era menos costoso y menos sensible al deterioro (grietas, ataques de insectos, etc.) y facilitaba el transporte al ser más ligero y poder ser enrollado.

A mediados del siglo XVI y siguiendo las influencias italianas, comienza a desarrollarse la pintura sobre lienzo en España. Por el contrario, en los ambientes artísticos nórdicos, la utilización de la tabla como soporte principal para la pintura de caballete continuará siendo preferente, especialmente para obras de importancia, y será ya a lo largo del siglo XVII cuando llegue realmente a imponerse el uso del lienzo (Bruquetas, 2002).

El cambio en el soporte llevó asociado también un nuevo procedimiento de preparación del mismo antes de comenzar el proceso pictórico, dado que el sistema utilizado para las tablas (superposición de gruesas capas de yeso o carbonato cálcico aglutinados con cola animal) resultaba demasiado rígido para un material flexible y deformable como el lienzo. De este modo, comienza un proceso de búsqueda de fórmulas alternativas para conseguir una superficie adecuada a las nuevas necesidades partiendo de una base con unas características y un comportamiento marcadamente diferentes (*ibíd.*).

Esta búsqueda no se refiere únicamente a la idoneidad de los materiales en cuanto a sus propiedades físicas como flexibilidad, absorción y secado, sino que también está relacionada con una estética en transición hacia nuevos efectos lumínicos y cromáticos que condicionarán, en gran medida, el color elegido para la superficie sobre la que se va a pintar. Se trataba de encontrar un procedimiento adecuado para la buena conservación de la pintura que ofreciera, además, posibilidades interesantes como punto de partida para crear sombras, fondos y colores.⁸⁵

La terminología referente a las capas internas de una pintura siempre ha sido confusa y, en cierto modo, contradictoria. En el presente trabajo se ha optado por las siguientes definiciones:

- Preparación: es una denominación moderna que hace referencia al conjunto de capas que se aplican sobre el soporte para poder pintar en él. Esta preparación comprende tanto el aparejo como la imprimación.
- Aparejo: tiene la función de aislar el soporte. Generalmente está formado por una sucesión de capas; la más interna es un apresto de material orgánico que actúa como capa de sellado y suele estar cubierta por otros estratos con

⁸⁵ www.museodelprado.es

materiales de carga, como yeso o carbonato cálcico, con objeto de nivelar la superficie. Esta secuencia puede rematarse con una nueva capa de cola animal o de aceite secante que disminuirá la capacidad de absorción de esta superficie porosa.

- Imprimación: es la capa que va a estar en contacto con la pintura y tiene un color determinado, elegido voluntariamente por el artista. Generalmente está realizada al óleo y sirve también para impermeabilizar el aparejo, evitando así que la pintura muestre un aspecto mate. También es posible pintar directamente sobre el aparejo sin colorear, aunque en la época a la que nos referimos esto es poco (*ibíd.*)

El proceso de preparación de los lienzos parte de la tradición de aparejar las tablas con gruesas capas sucesivas de yeso y cola de origen animal sobre las que se podía aplicar una fina imprimación, generalmente de tono claro, que sellaba la superficie absorbente y proporcionaba una base luminosa sobre la que construir la pintura (*ibíd.*).

La preparación de las tablas no varía sustancialmente a lo largo de los siglos. Algunas obras de pleno siglo XVII de fray Juan Bautista Maíno (1581-1649) —*Santa Catalina de Siena y Santo Domingo de Guzmán*, del retablo de la iglesia de San Pedro Mártir, pintados entre 1612 y 1614— y de Francisco de Zurbarán (1598-1664) —la serie de la cartuja de Jerez, pintada hacia 1639— son buenos ejemplos tardíos de pintura sobre tabla con aparejo tradicional de yeso y cola animal, a pesar de que estos artistas hacen uso de las nuevas prácticas cuando pintan sobre lienzo (*ibíd.*)

La solución más inmediata adoptada por los artistas de mediados del siglo XVII para el lienzo será disminuir el número y el grosor de las capas de aparejo, aunque utilizando los mismos materiales: yeso y cola animal. Sobre esta primera capa puede aplicarse una imprimación clara o coloreada. En España, este tipo de procedimiento se encuentra en varias de las obras atribuidas a Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588), quien mantiene sobre los lienzos el aparejo a base de yeso cubierto por una fina imprimación de tono gris claro.

El Greco es otro artista que, incluso en las obras pintadas ya iniciado el siglo XVII, conserva también sus prácticas habituales, cubriendo el aparejo de yeso con imprimaciones en tonos rojizos. Posiblemente como herencia de su formación veneciana, el Greco utiliza desde el principio de su producción imprimaciones cálidas, en muchos casos conseguidas con una mezcla compleja de pigmentos: albayalde, tierra roja, carbón vegetal, amarillo de plomo y estaño, laca roja y azurita. Esta diversidad no es intencionada, sino que se debe con toda probabilidad al empleo de los restos de pintura que sobran en la paleta, lo que permitía aprovechar mejor los materiales y, al mismo tiempo, obtener una superficie de tonalidad adecuada para pintar.

IX.3 Pintor religioso

Para entrar poco a poco en nuestros lienzos, debemos considerar a Zurbarán, sin duda, el pintor religioso más dotado de toda la generación que precede a la de Murillo; sabemos, además, que fue el pintor monástico por antonomasia y la grandeza, válgase nuestro atrevimiento, de su obra radica en ese planteamiento según esquemas reducidos

a lo esencial, y es realmente así cuando alcanza sus mejores niveles, como es el caso de nuestros san Franciscos.

Zurbarán nació en 1598 en Fuente de Cantos, provincia de Badajoz, y murió el 27 de agosto de 1694 en Madrid. En 1614, es decir, a los 16 años, es enviado por su padre a Sevilla, para aprender el arte de la pintura en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, y en 1616 se conoce su primera obra, fechada y firmada, conocida como *La Virgen niña* (Guinard, 1960, p. 15).

Pasados tres años de aprendizaje, se apresura a volver a su tierra, pero no se reintegra en la casa paterna, sino que se va a la ciudad vecina de Lerena, donde se casó con María Páez Jiménez, con quien tuvo tres hijos: María (1618) Juan (1620) e Isabel Paula, cuyo parto costó la vida a su esposa. En 1625 se casa, de nuevo, con Beatriz Morales, con la que no consta ningún hijo (*ibíd.*, 16).

En 1626 vuelve a Sevilla y se queda hasta 1658. Vuelve a enviudar y en 1644, ya instalado, vuelve a casarse, esta vez con Leonor de Tordera, con la que tendrá seis hijos (Micaela Francisca, José Antonio, Juana Micaela, Marcos, Eusebio y Agustina Florencia). Zurbarán tuvo encargos en Sevilla para la Orden de la Merced, para el Colegio franciscano de San Buenaventura, para los dominicos, los jerónimos de Guadalupe y para la cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera. De todos estos encargos existen documentos pero de nuestros san Franciscos no podemos saber nada de quién pudo ser su cliente, aunque es seguro que tuvo que ver con la orden de los Capuchinos, como veremos más adelante.

Quizá sea Zurbarán el pintor que mejor encarna la personalidad española en el Siglo de Oro, por su amor a lo inmediato y su serena confianza en lo trascendente.

En este recorrido veremos algunas versiones sobre el tema de san Francisco, pero no debemos olvidar el fervor con que pintó al santo, pues además de ser el más pintado, supo mostrar el apasionado misticismo franciscano. Se tienen dudas si los pintó por una personal predilección por el tema o fueron encargos particulares, cuestiones que veremos clarificadas en la historia de los cuadros que expondremos a continuación.

También veremos en algunos san Franciscos un hábito distinto; según la rama de los frailes, en algunos llevará la cogulla de los frailes menores capuchinos y, en otras, llevará el de los no reformados, también llamados «Observantes», aspectos que intentaremos explicar dada la dificultad investigadora.

Como último preámbulo a la muestra de los san Franciscos, no debemos olvidar toda la polémica del obrador de Zurbarán, pues aunque nos resulte extraño para nuestra época, la función del obrador era importante en el oficio del pintor: era como una cooperativa de pintores, donde el maestro marcaba la pauta de trabajo.

El historiador Benito Navarrete⁸⁶ llegó a calificarlo como «Zurbarán y compañía, S. L.», haciendo algún comentario crítico, destacando los aspectos mercantiles del obrador y convirtiendo la actividad de taller en la de una mera fábrica de pinturas.

⁸⁶ Benito Navarrete es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Alcalá de Henares; realizó su tesis sobre la pintura andaluza del siglo XVII.

El trabajo del obrador se organizaba en un conjunto de pintores que cooperaban con el maestro en su taller; era además un sistema de aprendizaje que, como sabemos, funcionaba desde la Edad Media, y un buen recurso para atender determinados encargos. Esto hacía que en algunas pinturas, aunque estuvieran iniciadas y orientadas por Zurbarán, el posterior desarrollo no lo hiciera él, lo que favorecía que el proceso creativo fuera más artesanal —incluso podría perderse el modelo— (Delenda, 2006, p. 132).

Los mejores colaboradores de Zurbarán fueron: Zambrano, Juan de Zurbarán, Ignacio de Ries, Maestro de san Hermenegildo, Maestro de Besançon, Francisco y Miguel Polanco y Bernabé de Ayala —quien también pintó un san Francisco—. Existen unos quince cuadros de la imagen de san Francisco que pertenecen al obrador, es decir, son pinturas realizadas en el estudio del pintor por un buen asistente y bajo la supervisión y con alguna participación del maestro.

Entre estos cuadros están el san Francisco de Pontevedra, el de la iglesia de las Maravillas en Madrid, el *San Francisco de rodillas* de Buenos Aires y el san Francisco de Bogotá, entre los más destacables (*ibíd.*, 132). Esta problemática no la haremos extensa, pues nos ceñiremos a mostrar los cuadros que pintó Zurbarán en torno a san Francisco y que han pasado el certificado de autenticidad avalado por la experta en Zurbarán, Odile Delenda, aunque en algún momento comentaremos la existencia de alguna réplica en los cuadros expuestos.

Antes de entrar en las pinturas, creemos conveniente hacer unos comentarios sobre el movimiento seglar del franciscanismo: cuando san Francisco estableció las reglas de la orden, en la tercera habló de la fraternidad franciscana y dejó claro que esta orden implicaba una renuncia a la individualidad. En esta fraternidad no hay jerarquías de clase, ni titulación de superioridad, como ya hemos comentado a lo largo de esta investigación. Esta orden tuvo sus conflictos y evolución, así en el pontificado de Nicolás IV se le llamó «penitentes» y en la época de Nicolás V retomó el nuevo nombre de Orden Tercera Franciscana.

Tuvo mucha importancia en el siglo XVII pues incluso se convirtió en una moda social; el hábito de los seglares era como un escapulario y fue Julio II quien estableció la norma, consistente en dos amplias tiras de lana que cubrían el pecho y la espalda y que se sujetaban a la cintura. Este escapulario podía ir debajo de los vestidos y podía ocultarse fácilmente (véase capítulo de la Tercera Orden Franciscana); es importante porque algunos de los cuadros que siguen fueron pintados para clientes de esta orden.

IX.4 San Franciscos originales de Zurbarán



Fig. 20: Zurbarán (1640).
San Francisco arrodillado
Dusseldorf



Fig. 21: Zurbarán (1630).
El milagro de la Porciúncula
Cádiz



Fig. 22: Zurbarán (1632).
San Francisco meditando
Buenos Aires



Fig. 23: Zurbarán (1632).
San Francisco de pie
San Luis



Fig. 24: Zurbarán (1635).
San Francisco
Milwaukee



Fig. 25: Zurbarán (1635).
San Francisco arrodillado
Milán



Fig. 26: Zurbarán (1640).
*San Francisco de Asís según la visión
del papa Nicolás V*
Barcelona



Fig. 27: Zurbarán (1640-1650).
*San Francisco de Asís según la visión
del papa Nicolás V*
Lyon



Fig. 28: Zurbarán (1639)
San Francisco en oración
Londres



Fig. 29: Zurbarán (1639)
San Francisco en éxtasis
Londres



Fig. 30: Zurbarán (1645).
San Francisco de Asís en éxtasis
México, D. F.



Fig. 31: Zurbarán (1655).
San Francisco en una gruta
Madrid



Fig. 32: Zurbarán (1665).
Visión de san Francisco
Col. privada



Fig. 33: Zurbarán (1660).
San Francisco
Múnich



Fig. 34: Zurbarán (1659).
San Francisco, Hamlet
Madrid



Fig. 35: Zurbarán (1661).
San Francisco en la Porciúncula
Nueva York

IX.5 Procedencia y destino

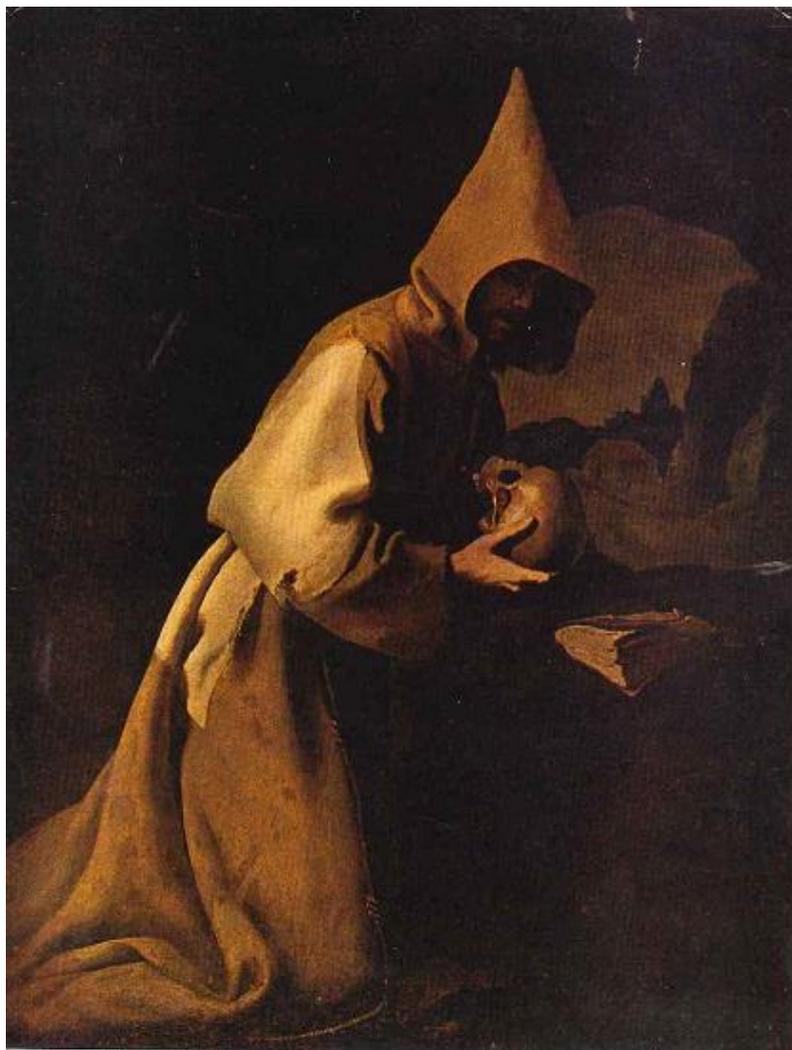


Fig. 36: Zurbarán (1630-1635). *San Francisco arrodillado en meditación*
Óleo sobre lienzo, 163,5 x 122,5 cm
Düsseldorf, Museum Kunst Palast (Inv. n.º M78)

PROCEDENCIA: Madrid, condesa de la Paz (?); París, colección Otto Müндler; Bonn, colección Wesendonck, n.º 87 († 1894); donado al Provinzialmuseum de Bonn (Inv. n.º 336); transferido al Museo de Düsseldorf en 1936.

EXPOSICIONES: Nunca expuesto.

BIBLIOGRAFÍA: Kehrer 1918, n.º 124, fig. 78; cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Mayer [1928] 1942, p. 343; Gaya 1948, p. 164, n.º 242, lám. LVIII; Soria 1953, n.º 169, fig. 116; Gaya 1958, n.º 3084; Rouchès 1958, p. 241; Guinard [1960] 1988, n.º 356, repr.; Düsseldorf 1962, n.º 195, fig. 6; Coley 1963, pp. 7-8, fig. 4; Torres Martín 1963, n.º 210; Young 1973, p. 247; Frati 1975, n.º 345; Gudiol 1976, n.º 252, fig. 264; Weniger 2005-06, p. 227, repr.; Fernández Pardo 2007, II, p. 551.

El comentario más destacable respecto a este cuadro será la vestimenta, pues será el elemento pictórico que nos centrará en la orden franciscana capuchina. Esta

pintura también nos hace recordar que España fue el país donde más se dio el ascetismo y el rigor, sobrepasando a veces la austeridad establecida por el propio fundador.

Como hemos visto en el capítulo anterior, a lo largo de los siglos surgieron cismas y reformas de la orden franciscana, así que debemos recordar a fray Juan de Guadalupe, que ya antes de la bula *Ite vos* obtuvo de Alejandro VI la autorización para un retiro austerísimo y fue a partir de ese momento cuando se normalizaron algunos aspectos del hábito, como hemos visto en el capítulo anterior.

El santo de Asís, vestido con el hábito sencillo y con la capucha puntiaguda, como la norma capuchina indicaba, parece absorto en la idea espiritual del hombre del barroco evocados por la calavera que observa y contempla sin verla y, sobre todo, su túnica, que veremos reiteradamente en la mayoría de los cuadros de Zurbarán, aspecto importantísimo e identificador del movimiento franciscano capuchino.⁸⁷

⁸⁷ «Las iglesias, casas y celdas eran reducidísimas; eran grandes y numerosas las prácticas de penitencia, solo a los enfermos se les permitían carnes y laticinios; los superiores habían de permitir a los religiosos remendar de varios colores sus hábitos...» (Andrés, 1941, p. 162).



Fig. 37: Zurbarán (1630-1631). *El milagro de la Porciúncula*
Óleo sobre lienzo, 248 x 167 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n.º 63)
Restaurado por Manuel López Gil ca. 1950

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de los Capuchinos (?); Jerez de la Frontera, Convento de los Capuchinos; depositado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz tras la desamortización de 1835.

EXPOSICIONES: Madrid 1905, n.º 11; Granada 1953, n.º 14; Sevilla 1983-84, n.º P48; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, n.º 25; Sevilla 1998, n.º 13; Badajoz 1998-99, n.º 7

BIBLIOGRAFÍA: Ponz [1792] 1972, XVII, p. 255; Ceán [1800] 1965, VI, p. 51; Viniegra 1905, p. 26, repr.; Cascales 1911, pp. 71, 86, repr.; Kehrer 1918, p. 74, n.º 63; Pemán [1923] 1989, pp. 15, 17, 21-22; cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Romero de Torres 1934, I, p. 331, II, fig. 204; Gaya 1948, p. 60, n.º 22, lám. VI; Pemán [1964] 1989, pp. 225-227, n.º 63, repr.; Caturla 1953, pp. 53-54, figs. 13-15; Soria 1953, n.º 40, lám. 26, 29; Rouchès 1958, p. 237; Guinard [1960] 1988, n.º 331, lám. 22-23; Camón [1961]

1985, pp. 251, 253, fig. 204; Torres Martín 1963, n.º 56; Carrascal 1973, pp. 89, 100, 102, repr.; Frati 1975, n.º 63, repr.; Gudiol 1976, n.º 213, fig. 229; Calvo 1982, p. 213; Ballesteros 1983-84, p. 240, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 81-82, repr.; Stoichita 1996, pp. 86-87, 95, 179, figs. 34, 39; Pareja 1997-98, pp. 112-113, repr.; Valdivieso 1998, pp. 94-95; Valdivieso 1998-99, pp. 46-47, repr.; Fernández Rojas 2000, p. 115; Sureda 2000, p. 292, fig. 218.; Wielcy Malarze 2003, pp. 4, 12, repr.; Pomar/Mariscal 2004, p. 218; Delenda 2007, p. 74; Delenda 2008, p. 168

Este cuadro ha sido tratado en el capítulo «Época endémicamente visionaria», pero tratándose de este grupo extensísimo de cuadros, creemos que debe formar parte también de este, donde no se analizará la normativa pictórica de la visión sino el contenido del episodio.

La escena fue pintada por Zurbarán hacia 1630; esta versión se conserva en el Museo de Cádiz. En realidad, está relacionada con la visión del santo de Asís y la institución del papa Honorio III en su indulgencia plenaria,⁸⁸ para que los peregrinos visitasen dicha iglesia. En opinión de muchos críticos, son pura leyenda, ya que no aparecen dichos acuerdos en ninguna de las fuentes franciscanas del siglo XIII. Sin embargo, los partidarios del perdón de Asís, en vida de san Francisco, afirman que pronto acudieron peregrinos para ganar la indulgencia.

El tema de la remisión de la pena merecida por los pecados era un tema controvertido, también en la Iglesia luterana, ya que no aceptaban las indulgencias; sin embargo, la Iglesia católica, ante estas controversias, todavía las potenciaba más, llegando incluso a que el papa Gregorio XV hiciera extensivo el jubileo a la Porciúncula⁸⁹ y es a partir de aquí que los Hermanos Menores encargaron esta representación a varios pintores.

⁸⁸ Esta indulgencia, también llamada «el perdón de Asís», tiene su origen, según dicen, en la petición que Francisco hizo al papa Honorio III de que todo aquel que entrara en la iglesia de la Porciúncula ganara la indulgencia plenaria, como la ganaban los cruzados, es decir, el perdón de todos los pecados.

⁸⁹ Todavía se celebra todos los años la Indulgencia Plenaria de la Porciúncula, el 2 de agosto, y llegan peregrinos de todo el mundo. Esta iglesia está dedicada a Santa María de los Ángeles, que está cerca de Asís.

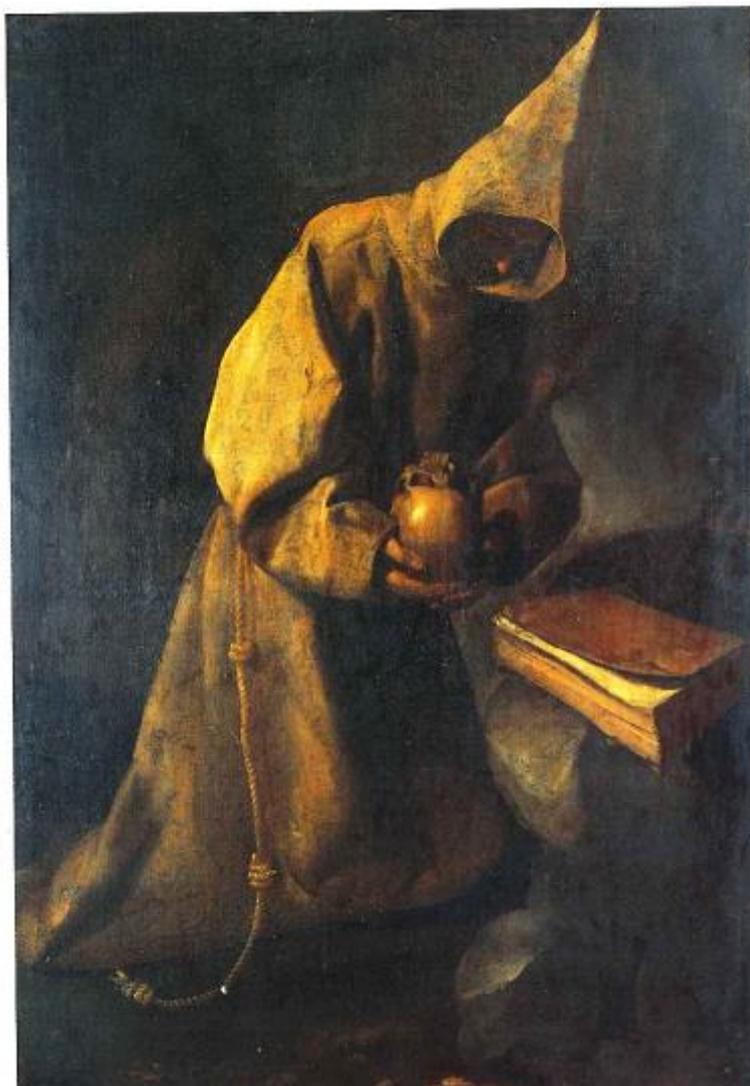


Fig. 38: Zurbarán (1632). *San Francisco meditando*
Óleo sobre lienzo, 114 x 78 cm
Firmado y fechado: Fran.^{co} de Zurbarán fac./1632
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (Inv. n.º 8617)

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio Real, 1814 (?); Niza, colección Jones de Marcille; colección de M. J. Stchoukine; París, Drouot, venta Stchoukine, 19 de junio de 1908, n.º 71; Villandry, colección Dr. Carvallo; vendido en 1934 a Alejandro E. Shaw; Buenos Aires, colección Alejandro E. Shaw; legado en 1978 al Museo Nacional de Buenos Aires.

EXPOSICIONES: Londres 1913-14, n.º 91; Buenos Aires 1939, n.º 33.

BIBLIOGRAFÍA: cat. exp. Londres 1913-14, pp. 95-96, lám. XLIII (A Monk in Meditation); Mayer 1913-14, p. 74 (S. Franziskus); Da Rocha 1934, III, p. 11, repr.; Boletín Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1934, p. 89 (Monje meditando); cat. exp. Buenos Aires 1939, p. 12, repr. (Monje orando); Soria 1953, n.º 61, fig. 37 (Saint Francis); Ragghianti 1954, s. p., repr.; Gaya 1958, n.º 3007; Guinard [1960] 1988, n.º 352, repr.; Camón [1961] 1985, p. 297; Torres Martín 1963, n.º 105; Lozoya 1964, p. 58, repr.; Young 1973, p. 247; Frati 1975, n.º 94; Gudiol 1976, n.º 81,

fig. 82; G.B.A. abril 1979, p. 26, n.º 129, repr. (Moine en prière); Baticle/Marinas 1981, p. 228, bajo n.º 357; Caturla/Delenda 1994, pp. 82-83, repr.; Fernández García 1997, pp. 222-223, n.º 761 (Monje en meditación); Navarrete 1998, p. 136, fig. 22.1; Delenda 2001, p. 10; Proell 2002-03, pp. 399-402; Valdivieso 2003, p. 278; Delenda 2006, pp. 32, 34, repr.; Delenda 2007¹, p. 70, repr.; Fernández Pardo 2007, II, p. 554; III, p. 175; IV, p. 616.

Este lienzo que ahora examinamos está firmado y fechado en 1632, lo que lo sitúa en los primeros años sevillanos de la carrera de Zurbarán, aunque, si observamos, la mayoría pertenecen a esta época; este, concretamente, es considerado por los expertos un ejemplar de los más antiguos. El estudio de la luz es una de las características de este período, ya que crea fuertes contrastes entre las zonas luminosas y sombrías de este lienzo, que es casi monocromo, pues aparece una gama muy lograda de tonos pardos en el hábito, constante en la mayoría de estos san Franciscos. Respecto al libro, nos atreveremos a comentar que representa la regla franciscana. Algunos comentaristas lo evocan sin darle ningún énfasis pero debido a este estudio creemos que la regla la debían llevar consigo en la manga del hábito y, como pictóricamente quedaría oculta, Zurbarán la pinta al lado del santo como cumplimiento de la norma franciscana, pues iremos viendo cómo el pintor estaba realmente versado e informado sobre la estrictísima orden.

«Sánchez Cantón⁹⁰ señaló en el inventario de 1814 del Palacio Real de Madrid un san Francisco de vara y cuarta de alta por una vara de ancho (n.º 414) que daba la imprecisión de medidas de los antiguos inventarios» (Delenda, 2006, p. 227); es por este motivo que se le considera de los primeros san Franciscos que pintó Zurbarán.

⁹⁰ Sánchez Cantón fue un historiador español que dirigió el museo del Prado y fue el responsable del traslado de las obras del museo durante la Guerra Civil. Se trasladaron casi dos mil obras; muchas fueron a Valencia, otras al castillo de Perelada y a la fortaleza de Figueras.



Fig. 39: Zurbarán (ca. 1633-1635). *San Francisco de pie observando una calavera*
Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm
San Luis (Mo), Saint Louis Art Museum (Inv. n.º 47: 1941)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, n.º 271; París, Colección Mariscal Soult, duque de Dalmacia; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n.º 38, vendido (690 FF); Nueva York, A. Seligmann Rey & Co; comprado por el museo en 1941.

EXPOSICIONES: Toledo 1941, n.º 70, repr.; Indianápolis-Providence 1963, n.º 86, repr.; Tokio-Kioto 1970, n.º 30, repr.; Nueva York-París 1987-88, n.º 18, repr.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino [1724] 1988, III, p. 275 (?); Ponz [1786] 1947, p. 789 y 1972, IX, p. 104 (?); Ceán [1800] 1965, VI, pp. 48-49 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, n.º 271 (?); Enault [1853] 2002, pp. 96-97, nota n.º 30; Cascales 1911, p. 50; Gudiol 1941, n.º 70, repr.; Soria 1944, p. 170 (workshop); Guinard 1946, I, pp. 272-273; Soria 1953, n.º 44, lám. 31 (workshop); Gaya 1958, n.º 2996; Kubler/Soria 1959, p. 153 (workshop); Guinard [1960] 1988, n.º 339; Torres Martín 1963, n.º 58; Brown [1973]

1991, p. 17, fig. 6; Frati 1975, n.º 87, repr.; Gudiol 1976, n.º 226, fig. 236; Young 1982, p. 437; Wilhesme 1987, pp. 118, 121; Piguet 1988, fig. 4; Baticle 1988, p. 160; Delenda 1988, p. 160; Caturla/Delenda 1994, pp. 82-83, 92, 225, 240, repr; Valdivieso 2003, p. 278; Kagané 2005, p. 395; Reuter 2006-07, p. 344; Delenda 2007, p. 102; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321, 402; III, pp. 174-175; Alcolea 2008, p. 75, fig. 60.

Lo más destacable de esta pintura es su tamaño. Guinard⁹¹ pensaba que podía proceder de un pequeño retablo de la iglesia del Colegio de San Alberto de los Carmelitas Calzados en Sevilla y que era de la colección Soutl. Fue vendido, como anteriormente indicamos, en la subasta del mariscal francés en 1852, con el n.º 38.

Aquí las carmelitas encargaron a Zurbarán un san Francisco vestido como los Hermanos Menores reformados, con el típico hábito de los capuchinos. Hay que destacar cómo el santo nos muestra el pie descalzo, aspecto que como en alguna ocasión de la tesis hemos indicado, era una tónica nacional, como se explica en la nota 45.

Se sigue con esos colores terrosos y su aspecto monocromático en la composición, dando una sensación casi escultórica, más que pictórica, aspecto que trataré con más detalle en el siguiente capítulo.

⁹¹ Paul Guinard es uno de los mejores conocedores de la obra de Zurbarán. Nació en 1895 en Annency y en 1932 fue nombrado director del Instituto Francés en España; ayudó muchísimo a que se conociera el arte español en Francia.



Fig. 40: Zurbarán (ca. 1635). *San Francisco*
Óleo sobre lienzo, 204 x 112 cm
Milwaukee, Milwaukee Art Center (Inv. M1958.70)

PROCEDENCIA: Madrid, marqués de Leganés, siglo XVII; París, colección Salamanca (Pénitent gris); París, venta Salamanca, 3-6 de junio de 1867, n.º 51 (no vendido); París, venta Salamanca, 25-26 de enero de 1875, n.º 44 (22.000 FF); México D.F., conde Felipe Subervielle; comprado por el Milwaukee Art Center (Wis.) en 1958.

EXPOSICIONES: Nueva York 2006-07, s.n., París-Londres 2008-09, p. 176.

BIBLIOGRAFÍA: Le Roy 1867, p. 36; Soria 1955, n.º 238; Kubler/Soria 1959, pp. 148-153, figs. 1-3; Guinard [1960] 1988, n.º 340, repr.; Werner 1960, pp. XX, XXII, repr.; Camón [1961] 1985, p. 299; Torres Martín 1963, n.º 115; Gaya 1964, p. 68; Frati 1975, n.º 88, repr.; Gudiol 1976, n.º 228; Fernández-Giménez 1986, p. 35, repr.; Kagané 2005, p. 395; Reuter 2006-07, pp. 344-345, repr.; Lacarta/Cuenca/Plana 2008, pp. 250, 267, fig. 10; cat. exp. París-Londres 2008-09, pp. 176, 363, repr.

Este san Francisco, a diferencia del expuesto, es de gran tamaño pero sigue la misma estructura que el anterior, parece incluso una versión ampliada del de San Luis. La imagen es impresionante, casi monumental; Zurbarán consigue dar esta sensación de monumentalidad al colocar al santo tan cerca del límite del lienzo que parece que vaya a sobresalir del cuadro. La capucha casi toca la parte superior y al pie le ocurre lo mismo, aspectos técnicos que el pintor utilizará para dar esa sensación de grandiosidad. Como hemos visto en la catalogación, este cuadro fue del marqués de Leganés,⁹² uno de los mejores coleccionistas de su tiempo.

Aquí se sigue cumpliendo con los preceptos de la vestimenta y sobre todo de la descalcez.⁹³ Aunque fue una norma del siglo XVI vemos como en el XVII (época de estabilización y crecimiento) perduraba dicha normativa. Este aspecto de la descalcez está en este cuadro realmente de manifiesto, cosa que no pasa en la mayoría de los san Franciscos, por lo que hay que observar que el cliente consideró importante que el santo manifestara ese aspecto franciscano, que fue una de las normas más austeras de la orden como hemos apuntado en varias ocasiones.

⁹² El Marquesado de Leganés es un título nobiliario español creado por el rey Felipe IV el 22 de junio de 1622 para don Diego Mesía de Guzmán. La colección de arte de este marqués alcanzó un total de 1.333 obras, entre las que destacan cuadros de Rubens, Tiziano y Zurbarán entre otros.

⁹³ «La descalcez sería en todo el siglo XVI el denominador común de las reformas de todas las órdenes religiosas que tuvieron origen en España: carmelitas, agustinos, trinitarios franciscanos, etc.» (Iriarte, 1979, p. 212).

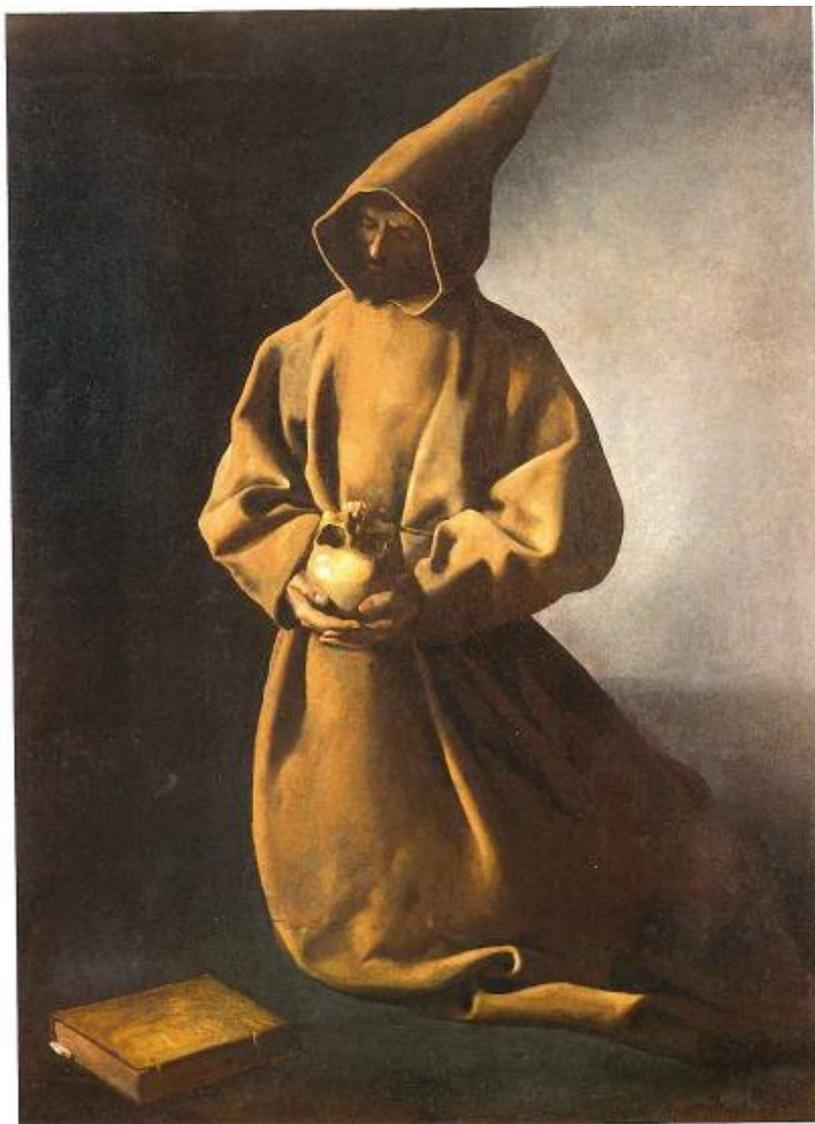


Fig. 41: Zurbarán (ca. 1635). *San Francisco arrodillado*
Óleo sobre lienzo, 122 x 89,5 cm
Milán, colección privada
Restaurado en 1998 por Marco Grassi en Nueva York
Restaurado en 2006 por Sonia Bozzini en Milán

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n.º 349 (1), n.º 359 (4) (?); Londres, venta Sotheby's, 6 de julio de 1994, n.º 192; Milán, colección privada.

EXPOSICIONES: Parma 2006, s.n.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. venta Londres 1994, n.º 192, repr. (129 x 97 cm, circle of Francisco de Zurbarán); Delenda [1998] 1999, p. 18, fig. 5 (Zurbarán); Delenda 2001, pp. 8-10, fig. 8 (ídem); cat. exp. Parma 2006, repr.

Este cuadro fue descubierto recientemente como original de Zurbarán. Existía otro casi similar, con las medidas algo superiores a este, y ya en su momento Guinard hizo algún comentario intuyendo que era una réplica de taller pues no tenía el libro y le faltaba la profunda estabilidad que siempre muestra Zurbarán cuando pinta al santo.

Este original se descubrió en Milán en muy mal estado, pero actualmente está en óptimas condiciones, que como bien indicamos al pie del cuadro, fue restaurado en dos ocasiones: una en 1998 por Marco Gras y la última, en 2006, por Sonia Bozzini. Como podemos comprobar se sigue con la normativa de los capuchinos. Lo más destacable, como en la mayoría de los cuadros de Zurbarán, es el trato de la luz, aspecto que intentaremos indagar y ampliar en el siguiente tema.



Fig. 42: Zurbarán (ca. 1640). *San Francisco según la visión del papa Nicolás V*
Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 11528)

PROCEDENCIA: Colección Fernández Pintado; comprado por el museo en 1905.

EXPOSICIONES: Granada 1953, n.º 45 (cat. provisional n.º 42); Burdeos 1955, n.º 83; Estocolmo 1959-60, n.º 121; Madrid 1964-65, n.º 104; Barcelona 1965, n.º 104; Gerona 1987, n.º 23; Madrid 1988, n.º 102; Roma 1990-91, n.º 9; Barcelona 1996, n.º 15; Barcelona 1998, n.º 7; Palma de Mallorca 1998-99, n.º 26; Bérgamo 2000, n.º 18; Barcelona 2005-06, n.º 79; Londres 2009-10, n.º 18.

BIBLIOGRAFÍA: cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Gaya 1948, n.º 244; Caturla 1953, p. 67, fig. 37; Soria 1953, n.º 185; Gaya 1955, pp. 89-90, repr.; Martín Mery 1955, p. 49; Caturla 1959-60, p. 90; Guinard [1960] 1988, n.º 375, lám. 69; Camón [1961] 1985, p. 297, fig. 249; Baticle 1963, p. 253; Torres Martín 1963, n.º 207; Sanz Pastor 1964-65, pp. 197-198, repr.; Sanz Pastor 1965, s.p.; Gállego 1968, pp. 240-241; Carrascal 1973, p. 222; Gudiol 1976, n.º 233, fig. 245; Sureda 1987, pp. 192-198, repr.; Baticle 1988, p.

336; Serrera 1988, pp. 400-402, repr.; Sureda 1990-91, pp. 47-48, repr.; Lavergne 1992, p. 104; Lavergne/Buijs 1993, p. 43; Pérez Sánchez 1993, p. 132; Caturla/Delenda 1994, pp. 225-226, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 122; Cuyàs 1996, n.º 15, repr.; Revilla 1998, pp. 488-492; Sureda 1998, pp. 104-109, repr.; Cuyàs 1998-99, pp. 15, 88, 104-105, repr.; Gregori 2000, p. 37; Pérez Sánchez 2000₁, pp. 146-147, repr.; Sureda 2000, pp. 298-303, fig. 225; Wielcy Malarze 2003, pp. 22-23, repr.; Cuyàs 2004, pp. 170-171, repr.; Cuyàs 2005, pp. 78, 176; Sureda 2005-06, pp. 324-327, repr.

Parece ser que Zurbarán se fijó en una escultura que realizó Pedro de Mena⁹⁴ y que se encuentra como tesoro en la catedral de Toledo. No solo hizo este cuadro que, como hemos visto está en el Museo Nacional de Catalunya, sino que con el mismo tema hay uno muy bien conservado en Lyon, como veremos a continuación.

En algún momento he citado a Emile Mâle, pues fue un experto en indagar las fuentes escritas de la Reforma católica. Según su versión, existe un relato entre las famosas Crónicas de los Hermanos Menores⁹⁵ que escribió fray Marcos de Lisboa, donde se describe que el papa Nicolás V quiso descender en 1449 a la iglesia subterránea de Asís para observar y venerar los estigmas del santo.

Lo que aquí representa Zurbarán es la versión del papa Nicolás V de cómo halló el cuerpo incorrupto que según las crónicas dicen:

«Estaba en pie derecho, no allegado ni recostado a parte alguna, ni de mármol, ni de pared ni otra cosa. Tenía los ojos abiertos como de persona viva, y alzados al cielo moderadamente. Estaba el cuerpo sin corrupción alguna de ninguna parte, con el color blanco y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas por las mangas del hábito, delante de los pechos, como acostumbraban a traer los frailes menores; y viéndole así el Papa, puso las rodillas en tierra con gran reverencia y devoción. Alço el hábito de encima de un pie, e vio el y os que allí estábamos que en aquel sacto pie estaba la llaga con la sangre tan fresca y reciente, como si en aquella hora se hiciera» [Mâle (1996, pp. 480-483) cita a fray Marcos de Lisboa (1562, X, I, p. 234)].

⁹⁴ Pedro de Mena fue un escultor del Barroco español. Se dedicó exclusivamente a la imaginería religiosa. Su taller en Granada fue de los más importantes; el tema de esta escultura también se titula *Visión del papa Nicolás V*.

⁹⁵ Estas crónicas fueron escritas por Fr. Marcos de Lisboa en 1562. Entró en la orden franciscana en la que fue nombrado cronista y fue esta obra en la que Mâle indagó para justificar esta visión del papa Nicolás V, y que el fraile describió como hemos visto en la cita.

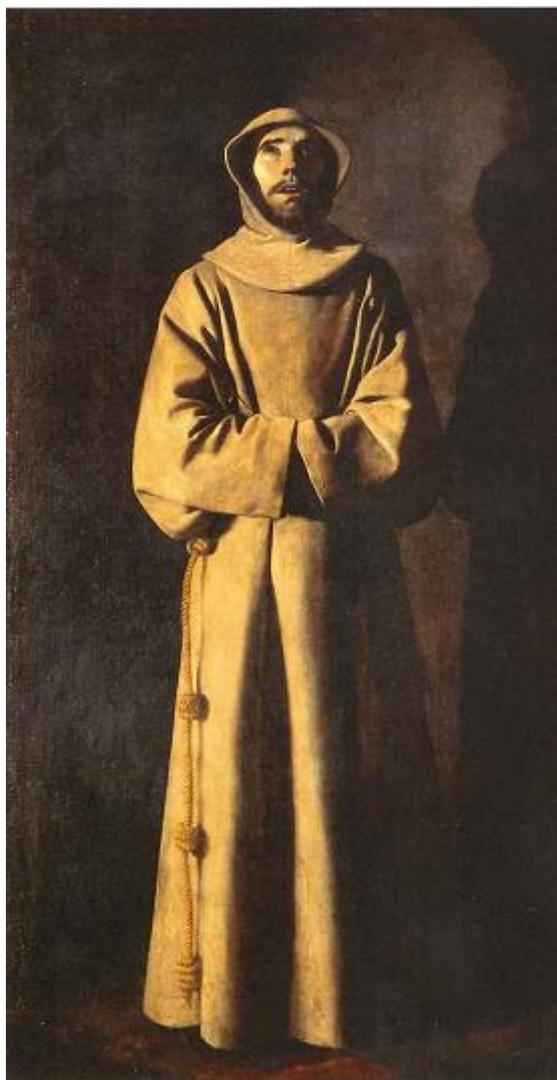


Fig. 43: Zurbarán (ca. 1640-1650). *San Francisco según la visión del papa Nicolás V*
Óleo sobre lienzo, 209 x 110 cm
Lyon, Musée des Beaux Arts (Inv. A-115)
Traspasado de tela a tela y restaurado en 1936; limpiado en 1992

PROCEDENCIA: Lyon, Convento Sainte Elisabeth, llamado de las «Colinettes», antes de 1789; comprado por J. A. Morand, ca. 1791; comprado por el pintor Jean-Jacques de Boissieu, ca. 1794; comprado por la ciudad de Lyon en 1806 como Ribera (1.200 FF).

EXPOSICIONES: Lyon 1786, n.º 37 (?); Lyon 1936, n.º 67; París 1952-53, n.º 100, repr.; Burdeos 1955, n.º 82; París 1963, n.º 103; Nueva York-París 1987-88, n.º 69; París 2002-03, n.º 42 y Nueva York 2003, n.º 90.

BIBLIOGRAFÍA: Artaud 1831, n.º 71, p. 26 (Ribera); Thierriat 1847, n.º 269, pp. 106-107 (Zurbarán); Clément 1872, pp. 221-222; Cascales 1911, p. 75; Dissard 1912, pp. 27, 67, repr.; Kehrer 1918, pp. 121-123, fig. 76; Sánchez Cantón 1926, p. 41; cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Albocacer 1928, p. 207; Grautoff 1928, p. 238; Mayer [1928] 1942, p. 343; Mâle 1932, pp. 201, 482-484, fig. 279 y 1984, p. 179, fig. 173; Gaya 1948, n.º 243; Caturla 1953, p. 67; Demerson 1953, pp. 69-80, figs. 1, 3; Soria 1953, n.º 183; Ragghianti 1954, p. 20, repr.; Martin Mery 1955, pp. 48-50, repr.; Gaya

1958, n.º 3106; Rouchès 1958, p. 240; Guinard [1960] 1988, n.º 373; Camón [1961] 1985, p. 297; Torres Martín 1963, n.º 208, repr.; Baticle 1963, pp. 103-105, repr.; Cogniat 1963, n. p., repr.; Guinard 1963₁, pp. 355, 360, 362-363, repr.; Gállego 1968, pp. 240-241, lám. 35; Ternois [1972] 1975, p. 228; Carrascal 1973, pp. 222, 225, repr.; Frati 1975, n.º 369, lám. LXII; Pérez 1975, pp. 201, 205-206; Gudiol 1976, n.º 234, fig. 244; Pettex 1979, pp. 419-420; Baticle 1981, p. 95; Lipschutz 1982, p. 108; Alcolea/Moreno 1983, n.º 46, repr.; Ayala 1987, p. 157; Fuentes 1987, p. 119; Sureda 1987, p. 197; Baticle 1988, pp. 336-337; Delenda 1988, pp. 333-335, repr.; Delenda 1988₃, pp. 120-121, fig. 5; Durey 1988, pp. 62-63, repr.; Serrera 1988, p. 402; Chaudonneret 1989-90, pp. 43, 131, fig. 6; Sureda 1990-91, p. 48; García Felguera 1991, p. 85; Nooteboom 1992, p. 7, repr.; Lavergne 1992, pp. 104-105, repr.; Baticle 1993, pp. 322-323, fig. 502; Lavergne/Buijs 1993, pp. 41-43, repr.; Pérez Sánchez 1993, p. 132, fig. 214; Caturla/Delenda 1994, pp. 225, 228-229, repr.; Pérez 1994, pp. 228-229, repr.; Delenda 1995, p. 36, repr.; Marin 1995, pp. 320, 323, 325, fig. 69; Pérez Sánchez 1995, pp. 122-123, repr.; Lavergne 1998, p. 136, repr.; Revilla 1998, p. 488; Sureda 1998, p. 109; Gerard Powell 2000, p. 14; Pérez Sánchez 2000₁, p. 146; Sureda 2000, pp. 298-303; Delenda [2002] 2003, p. 514; Portús 2002-03, pp. 361-362, fig. 126; Lacambre 2003, pp. 67-68, fig. 2.2; Portús 2003, pp. 442, 465-466, repr.; Roldán 2003, p. 357; Tinterow 2003, p. 11; Valdivieso 2003, p. 278; Weniger 2003, p. 351; Caillaud-Deguido 2004, p. 9; Delenda 2005, p. 246; Delenda 2006, pp. 32, 34; Delenda 2007₁, pp. 73-74, repr.; Fernández Pardo 2007, I, pp. 63, 400, lám. XVII; II, pp. 549; Merle 2008, p. 89.

Este lienzo de Zurbarán requiere una atención especial, ya que se trata del único lienzo de Zurbarán encontrado antes del siglo XIX fuera de nuestras fronteras, y no solamente esto, sino que estaba atribuido a Ribera.

Las fuentes históricas no encontraron documentos oficiales de cómo pudo entrar este cuadro en el convento de las «Collinettes» de Lyon, que pertenecían a la tercera Orden Regular Franciscana.

El convento de Lyon fue fundado en 1665, por los marqueses de Colligny. En el catálogo de la exposición Zurbarán de 1987-1988, Jeannine Baticle supuso que el san Francisco fue donado a las terciarias franciscanas de Santa Isabel por la reina viuda Mariana de Austria mediante su prima e hijastra la reina de Francia María Teresa... allí lo descubrió el arquitecto Jean Antoine Morand cuya hermana era franciscana en el convento... El pintor Jean Jacques de Boissieu (1736-1817) recibió la autorización para visitar las obras de arte de los conventos, depositadas por el Estado que podían servir para el futuro Museo de la República. Es muy probable que Boissieu comprara este cuadro, atribuido entonces a Ribera (Delenda, 2006).



Fig. 44: Zurbarán (1639). *San Francisco en meditación*
Óleo sobre lienzo, 162 x 137 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho en una cartela: Fran^{co} Dezurbara/faciebat/1639
Londres, The National Gallery (Inv. n.º NG 5655)
Restaurado en 1946

PROCEDENCIA: Comprado en Madrid por sir Arthur Aston ca. 1840-1843; Cheshire, Aston Hall; Londres, venta Aston, 6 de agosto de 1862, n.º 5; comprado por Agnew (109 £); Londres, Christie's, venta Sam Mendel, 23 de abril de 1875, n.º 348; comprado por Agnew (150 £); vendido a Mrs. Wood; legado al museo por el Mayor Charles Edmund Wedgwood Wood (su hijo) en 1946.

EXPOSICIONES: Londres 1872, n.º 93; Londres 1946, n.º 24; Londres 1947, n.º 40; Londres 1947-48, n.º 61; Caen-París 1990-91, n.º F20.

BIBLIOGRAFÍA: Graves 1872, p. 12; Mayer [1928] 1942, p. 343; MacLaren 1946, p. 15; Hendy 1947, pp. 65-66, repr.; cat. exp. Londres 1947-48, pp. 23-24; MacLaren 1952, pp. 86-87, n.º 5655, lám. p. 52; Soria 1953, n.º 167, lám. 88; Gaya 1958, p. 62, n.º 3082, lám. 156; Guinard [1960] 1988, n.º 355, repr.; Camón [1961] 1985, p. 297, fig. 248; Coley 1963, pp. 5, 7, fig. 2; Torres Martín 1963, n.º 224; MacLaren/Braham [1970] 1988, pp. 140-141, n.º 5655; Frati 1975, n.º 306, lám. LVIII; Gudiol 1976, n.º

170, fig. 193; Londres 1973, p. 821, n.º 5655, repr.; Young 1973, p. 247, figs. 72, 75; Calvo 1982, p. 225, fig. 26; Londres 1986, p. 695, n.º 5655, repr.; Ayala 1987, pp. 157-158, fig. 3; Georgel/Lecoq 1987, p. 272; Boone 1988, pp. 198-199, 208, repr.; Glendinning 1989, p. 119, fig. 39; Londres 1989, p. 741; Tapié 1990-91, pp. 128-129, repr.; Nootboom 1992, repr. pp. 13, 61; Caturla/Delenda 1994, pp. 136-137, repr.; Baker/Henry 1995, p. 736, repr.; Portús 1995, p. 44, repr.; Delenda [1997] 1999, pp. 86, 91, lám. 19; Pérez Sánchez [1997] 1999, p. 108; Howarth 1999, pp. 41, 43-44, fig. 7; Delenda 2000, p. 157; Valdivieso 2003.

Esta versión de san Francisco en meditación es de las más destacables y es, valga el comentario, la que motivó para abrir este largo estudio centrado en san Francisco de Asís y su máximo pintor, Francisco de Zurbarán.

Actualmente está en la National Gallery de Londres, firmado y fechado en 1639; a la derecha sobre una esquelita, también llamado «cartellino», representado en trompe-l'oeil, pues parece como si estuviera superpuesto en el lienzo, es decir, crea un espacio diferente, ya que da la sensación de que los bordes del papel se han despegado ligeramente y proyectan su sombra en la superficie de la representación, he encontrado varios comentarios sobre este artificio, pero nos atrevemos a comentar que es un juego visual como de engaño/desengaño, sin más importancia conceptual.

Lo más destacable es que es uno de los san Franciscos donde se muestra un auténtico retrato a lo divino, es decir, muestra la divinidad del santo con una técnica de retrato natural. El realismo ascético es de una belleza clara y sencilla, como si la comunicación con Dios formara parte y, de hecho así era, de un estado natural del santo.

El hecho histórico es el hábito; podemos recordar la breve referencia de Alejandro V autorizando la reforma del hábito: «...añadir remiendos de diferentes colores por la parte exterior...» (Iriarte, 1979, p. 212), citado en esta tesis en la página 92. Además, vemos cómo se acorta el capucho, otro elemento importantísimo y que coincide con este breve.

El triunfo de la muerte sobre la vida es uno de los tópicos del Barroco, pero Zurbarán solamente utilizará la calavera en sus san Franciscos, difícilmente la encontraremos pintada en otras imágenes de santos y santas, aspecto ya estudiado a lo largo de esta investigación.



Fig. 45: Zurbarán (ca. 1640-1645). *San Francisco en éxtasis*
Óleo sobre lienzo, 152 x 99 cm
Londres, The National Gallery (Inv. n.º 230)
Restaurado en 1980

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n.º 346 (1), n.º 356 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 6 de mayo de 1853, n.º 50; comprado por Thomas Uwins, R.A. (265 £) para la National Gallery en 1853.

EXPOSICIONES: Londres 1981, n.º 33; Nueva York-París 1987-88, n.º 53; Madrid 1988, n.º 103; Barcelona 1998, n.º 6; París 2002-03, n.º 40 y Nueva York 2003, n.º 85; Edimburgo 2009, n.º 82; Londres 2009-10, n.º 17.

BIBLIOGRAFÍA: L'Artiste 1837, XIV, n.p., repr. (antes de la p. 338); París 1838, n.º 346 (1), n.º 356 (4); Cesena 1839, p. 398; Stirling [1848] 1891, III, p. 927; Jameson 1852, p.

236, fig. 45, (A Franciscan, grabado); Ford 1853; Gueullette 1863, pp. 38-39; Nicholson 1868, p. 299, n.º 230 (A Franciscan Monk); Blanc 1869, pp. 3-4, 7, (grabado por Masson: Le Moine en prière); Nicholson 1877, p. 377, n.º 230 (A Franciscan Monk); Castan 1886, n.º 518; Castan 1889, p. 78; Lefort 1893, pp. 160-161, 163, fig. 55. (Moine en méditation, grabado); Londres 1898, p. 255, n.º 230 (A Franciscan Monk); Londres 1901, pp. 127-128, n.º 230, repr. (idem); Leclère 1910, p. 735 (Moine en prière); Cascales 1911, p. 74; Kehrer 1918, p. 119, lám. 74; Londres 1926, p. 152, n.º 230, repr.; Grautoff 1928, p. 238; Mayer [1928] 1942, p. 343; Mâle [1932] 1984, p. 187, lám. 74; Gaya 1948, n.º 245; Londres 1952, p. 50; MacLaren 1952, pp. 84-85, n.º 230, lám. p. 50; Soria 1953, n.º 166, lám. 87; Gaya 1958, n.º 3081; Rouchès 1958, p. 241; Guinard [1960] 1988, n.º 354, lám. 68; Torres Martín 1963, n.º 151; Salas 1964₂, pp. 33, 36-37, repr.; MacLaren/Braham [1970] 1988, pp. 137-138, n.º 230; Lipschutz [1972] 1988, pp. 168, 250-252, repr.; Brown [1973] 1991, p. 14-15, fig. 5; Londres 1973, p. 819, n.º 230, repr.; Young 1973, p. 247, fig. 73; Frati 1975, n.º 169, lám. XXXVIII; Gudiol 1976, n.º 258, fig. 268; Coffin 1977, p. 104; Verbracken 1979, pp. 196-197, repr.; Baticle/Marinas 1981, n.º 356, repr.; Braham 1981, pp. 76-77, repr.; Lipschutz 1982, p. 112, repr.; Helston 1983, p. 44, lám. 14; Murphy 1985, p. 309; Londres, 1986, p. 694, repr.; Fuentes 1987, p. 119; Baticle 1988, pp. 298-299, repr.; Delenda 1988, p. 296; Delenda 1988₁, n.º 53, repr.; Piguët 1988, pp. 38-39, 41, fig. 6; Foucart 1989, p. 52, fig. 5; Londres 1989, p. 741; García Felguera 1991, pp. 117-118, fig. 56 (grabado); Nooteboom 1992, p. 47, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 225, 237, repr.; Baker/Henry 1995, p. 736, n.º 230, repr.; Pérez Sánchez 1995, pp. 118, 121, repr.; Honour/Fleming 1997, p. 551, fig. 13.28; Navarrete [1997] 1999, pp. 116, 118, fig. 2; Tomlinson 1997, pp. 70-72, fig. 44; Delenda [1998] 1999, p. 18; Sureda 1998, pp. 96-103; Moreno 1998, p. 122, repr.; Valdivieso 1998, p. 170; Moreau 1999, I, pp. 180-181; Urbina [1999] 2002, pp. 78-79, repr.; Brigstocke 1999-2000, p. 16, fig. 10; Delenda 2000, p. 157; Gerard Powell 2000, p. 45; Sureda 2000, pp. 293-299, repr.; Pérez Sánchez 2000-01, pp. 17-18, fig. 2; Delenda 2001, pp. 7, 10; Martínez-Burgos 2001, pp. 104-105, fig. 11; Valdivieso 2002, pp. 145-146, repr.; Delenda, [2002] 2003, pp. 522, 524-525, 528; Baticle 2002-03, pp. 145-146, fig. 77; Lobstein 2002-03, p. 5, repr.; Portús 2002-03, pp. 359-360, fig. 77; Baticle 2003, pp. 174-175, 185, fig. 7.1; Guégan 2003, p. 194; Lacambre 2003, pp. 75, 78-79, fig. 2.13; Portús 2003, pp. 461-462, 470, 493, repr.; Tinterow 2003, pp. 38-39; Valdivieso 2003, p. 278; Weniger 2003, p. 350; Bray 2006, p. 289; Delenda 2006, p. 32; Roldán 2006, p. 273, repr.; Sureda 2006, pp. 160, 167, 340, fig. 122 (detalle); Delenda 2007₁, pp. 70-72, repr.; Fernández Pardo 2007, II, pp. 555-556, 564, fig. 244.

Esta versión de san Francisco en éxtasis es una de las más fascinantes del pintor, pues la fuerza conmovedora del santo provocó en los románticos franceses multitud de escritos y reproducciones.

También, como hemos podido comprobar, está en la National Gallery de Londres, cuestiones que nos deberíamos replantear. No hemos podido indagar sus orígenes; hemos podido comprobar que los expertos en Zurbarán han buscado en archivos y documentos y tampoco se sabe nada, lo único que sabemos es que en 1838 entró a formar parte de la colección de la Galería Española del rey Luis Felipe.

Si observamos el anterior lienzo podemos comprobar que coinciden en muchos aspectos: parece el mismo hábito, como si el monje no se lo hubiera sacado y optó por dos posiciones religiosas, una era la oración y la otra la entrada en un estado de transcendencia.

De este tema se han hecho múltiples reproducciones, las más conocidas son el grabado de Victor Desclaux y un aguafuerte de Alphonse Masson (Delenda, 2006, p. 531).

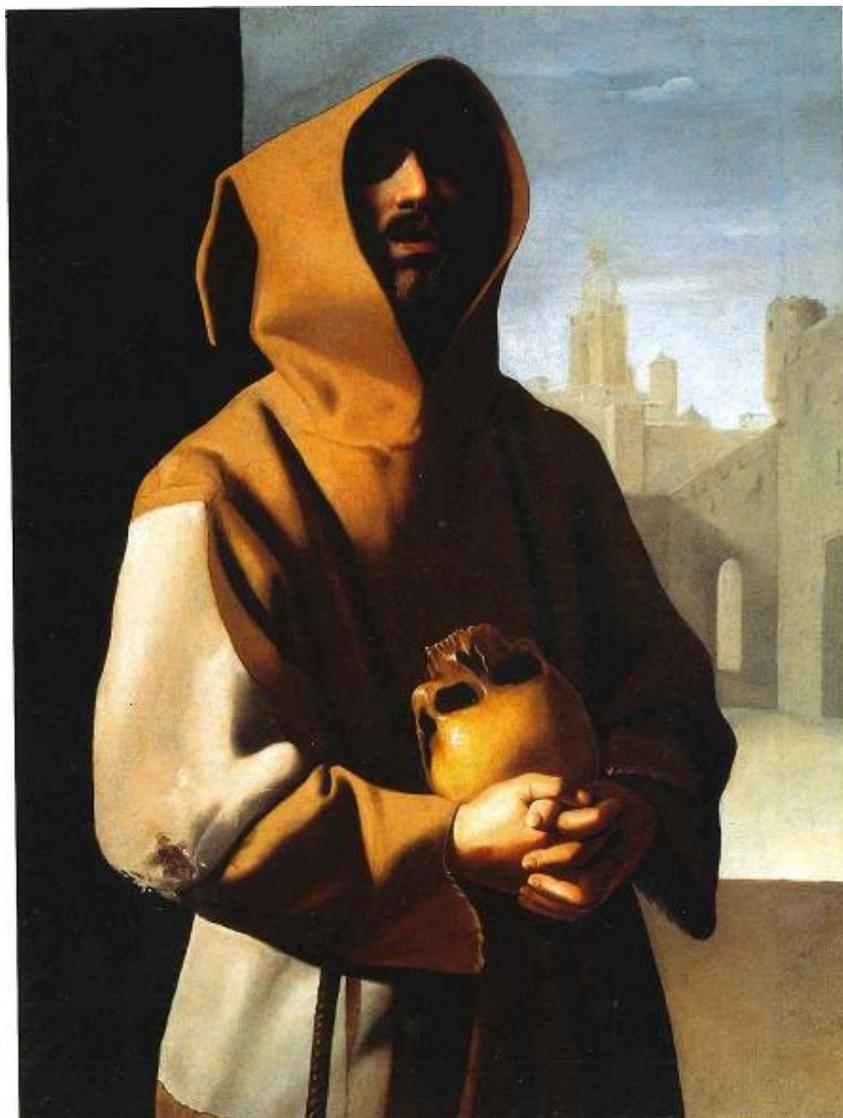


Fig. 46: Zurbarán (ca. 1640-1645). *San Francisco de Asís en éxtasis*
Óleo sobre lienzo, 101 x 76 cm
México D.F., Museo Sumaya

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n.º 347 (1), n.º 357 (4) ?; Madrid, Galería Caylus; México D.F., Museo Sumaya, desde 1

EXPOSICIONES: Sevilla 1998, n.º 52; Madrid-Bilbao 2004, n.º 8

BIBLIOGRAFÍA: París 1838, n.º 347 (1), n.º 357 (4)?; Navarrete [1997] 1999, pp. 115, 118, fig. 1; Navarrete 1998-2000, p. 140; Delenda 1998, p. 27, repr.; Delenda [1998] 1999, p. 18; Valdivieso 1998, pp. 170-171, repr.; Delenda 2001, p. 7; Caylus s.d. [2001], pp. 28-29, repr.; Junquera 2004, p. 338; Navarrete 2004, pp. 74-75, repr

Este cuadro fue pintado alrededor de 1632, vemos de nuevo que fue un encargo de los frailes menores descalzos de Sevilla, pues su indumentaria concuerda con los preceptos de esta orden, aspecto que quedó demostrado históricamente en el capítulo anterior.

Mantiene una similitud extrema con el de la National Gallery de Londres. Esta tela también forma parte de la colección de Luis Felipe I de Francia, que como hemos indicado en algún momento, a lo largo de esta investigación, fue vendida en subasta en 1853.

La actitud de san Francisco mantiene la regla estética de la iconografía tridentina, es decir, esa pose totalmente ascética y en contemplación mística.

En este cuadro el aspecto más destacable y que se diferencia del de la National Gallery, es el uso diferente del plano, claro está; y lo más interesante, es la vista del paisaje que está detrás del santo y que es, evidentemente, la Giralda de Sevilla o torre de las campanas de la catedral.



Fig. 47: Zurbarán (ca. 1650-1655). *San Francisco rezando en una gruta*
Óleo sobre lienzo, 157,5 x 100,5 cm
Madrid, Galería Caylus
Restaurado en 2003 por Tom Caley bajo la dirección de Robert Shepard

PROCEDENCIA: Luis Pacheco Suárez de Deza; su hijo don Alonso Pacheco de Torres, primer conde de Ibangrande en 1700; por descendencia a Pilar Carrillo de Albornoz Dávila, octava (¿o VIII?) condesa de Ibangrande, ca. 1906; su hija María Dolores; María Luisa Martínez Carrillo de Albornoz; Madrid, venta Alcalá, 15 de febrero de 2001, n.º 288; mercado del arte, 2004; comprado en 2007 por Galería Caylus.

EXPOSICIONES: Maastricht 2008 (Caylus); Barcelona 2008 (Caylus).

BIBLIOGRAFÍA: Cat. venta Madrid 2001, p. 102, repr. (seguidor de Francisco de Zurbarán); Delenda 2006, p. 35, repr. (Zurbarán); Delenda 2007₁, pp. 72-73, repr.; Antiquaria 2008, n.º 268, p. 24, repr.; Antiquaria 2008, n.º 269, p. 15, repr.; Ars Magazine 2008, n.º 1, p. 13, repr.

Aquí nos encontramos con un san Francisco que viste un hábito franciscano diferente a los expuestos hasta ahora. Sabemos que las reformas de 1579 fueron intensas y conflictivas tanto en Milán, Vence, Austria y Alemania; la rigidez de los descalzos españoles fue un ejemplo, pero en esa misma época se obtuvo un breve de Gregorio

XIII que les sustraía a la obediencia de sus superiores inmediatos y les hacía depender solamente del ministro general, así los religiosos que se hubieran alistado a los reformados no podían volver a los observantes, los cuales, entonces, no quisieron pasar por la primacía jerárquica y espiritual de los reformados y en 1628 fueron restituidos los novicios de la observancia y así se fundaron casas de recolección que se extendieron de Francia a España y se llamaron «los recoletos», que eran, para comprender mejor estos conflictos, los observantes; más adelante surgió en ellos la tendencia a modificar el hábito, más ajustado y el capucho que cae sobre los hombros en forma de esclavina corta por delante y por los lados y alargada por detrás casi hasta la cintura.

... descubierto en el mercado de arte. Antes de su restauración, y muy oscurecido por antiguos barnices, se vendió en Madrid en Subastas Alcalá en 2001, atribuido a un «seguidor de Zurbarán». Fue magníficamente restaurado en 2003 por Tom Caley bajo la dirección de Robert Chopper y aparecieron entonces sus innegables calidades que permiten admitirlo como una obra totalmente autógrafa (Delenda, 2006).



Fig. 48: Zurbarán (ca. 1655). *Visión de san Francisco*
Óleo sobre lienzo, 224 x 181 cm
Colección privada

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, colección privada; Madrid, colección Linares (antes de 1945); Barcelona, colección Plandiura, 1945; Madrid, colección Álvaro Gil; colección privada.

EXPOSICIONES: Madrid 1964-65, n.º 75; Barcelona 1965, s.n.; Barcelona 1966, s.n.; Barcelona 1998, n.º 8.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla 1955, p. 90; Guinard [1960] 1988, n.º 335, lám. 69; Sanz Pastor 1964-65, pp. 170-171, repr.; Camón 1965, p. 308, repr.; Sutton 1965, pp. 323-324, fig. 5; cat. exp. Barcelona 1966, pp. 12-13, lám. V; Gállego 1968, p. 245; Frati 1975, n.º 307, repr.; Gudiol 1976, n.º 249, fig. 260; Alcolea 1989, n.º 69, repr.; Cuyàs 1998, pp. 110-113, 224-225, repr.; Delenda 2005, p. 246; Delenda/Curie 2005, p. 3.

De nuevo nos encontramos con el hábito de los capuchinos, encargado para alguno de sus conventos. Destaca por un tratamiento de la luz algo diferente debido, claro está, a su temática, pues nos muestra el milagro de las llagas, es decir, el santo recibe una luz celestial y esa luz lo que hace es que el santo de Asís se manifieste con una fuerte carga emocional, aspecto que veremos con más detalle cuando analicemos plásticamente los lienzos.

Como hemos podido comprobar, Zurbarán estaba muy ilustrado de la vida del santo a la hora de pintar sus cuadros, pues tuvo que leer el episodio de la leyenda del santo escrita por Celano, donde se narra el hecho de cómo el fraile León no encontró al santo en su celda: «... salió fuera, y fue buscando sigilosamente por el bosque a la luz de la luna... lo halló arrodillado con el rostro y las manos levantadas... san Francisco oyó un ruido y al ver a fray León le mandó que no se moviese...» (Celano, 1945, p. 465).

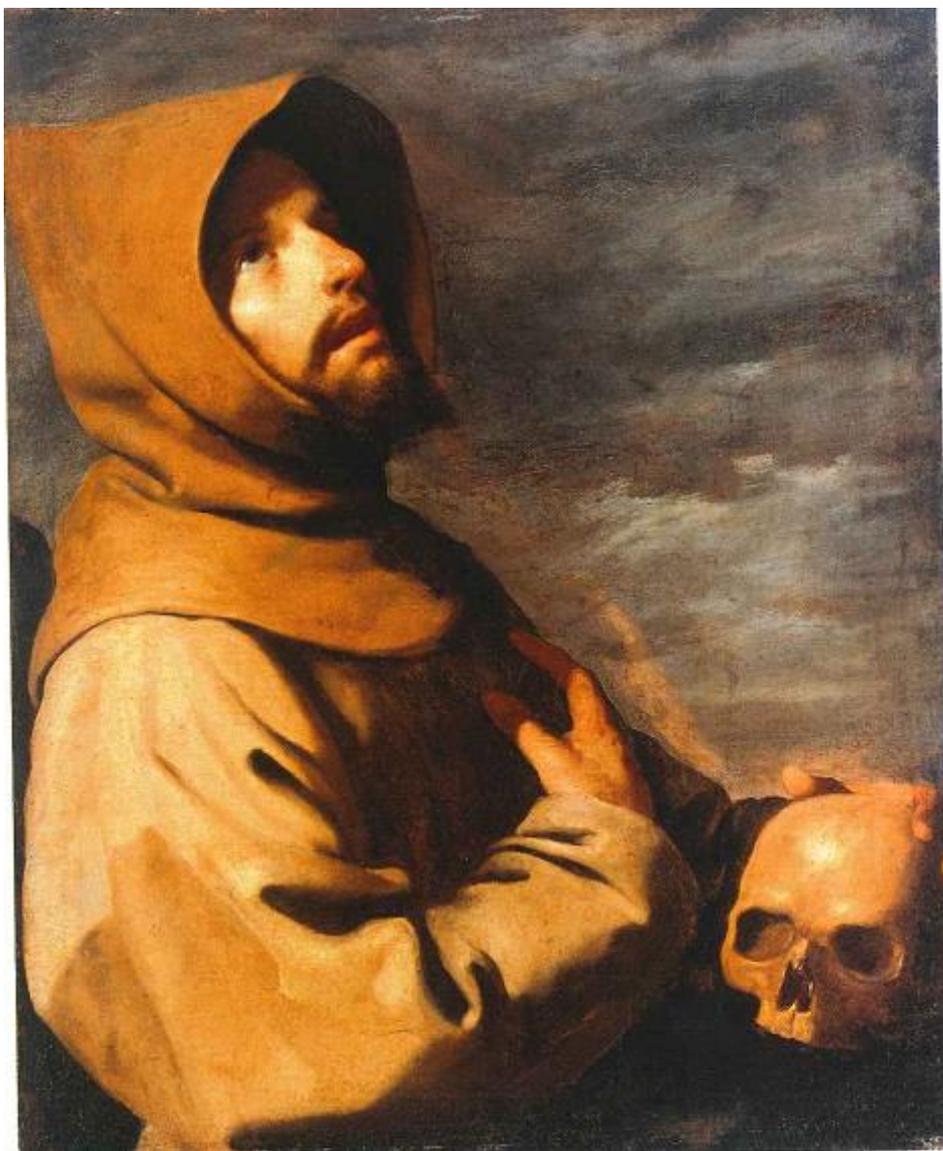


Fig. 49: Zurbarán (ca. 1658-1660). *San Francisco*
Óleo sobre lienzo, 64,7 x 53,1 cm
Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. n.º 504)

PROCEDENCIA: Mannheim, en la Galería del Príncipe Elector del Palatinado Carl Theodor; trasladado con toda la Galería de Mannheim a Múnich en 1799 e instalado en la Hofgartengalerie; trasladado en la Alte Pinakothek de Múnich en 1836.

EXPOSICIONES: Ámsterdam 1948, n.º 149; París 1948-49, n.º 40; Madrid 1981-82, n.º 51; Múnich-Viena 1982, n.º 106; Washington-Cincinnati 1988-89, n.º 54; Bilbao 2000-01, n.º 21.

BIBLIOGRAFÍA: Mannheim 1756, n.º 30 (Guido Reni); Múnich 1805-10, p. 310 (ídem); Dillis 1818, p. 140, n.º 1222 (Zurbarán); Múnich 1821-31, I, p. 17 (Zurbarán), II (litografía de F. Piloty); Múnich 1837, suppl. 200 (ídem); Viardot 1844, p. 89; Dillis 1845, p. 98, n.º 387; Marggraff 1846, p. 433; Múnich 1860, p. 88, n.º 373; Marggraff 1869, p. 47, n.º 351; Múnich 1885, p. 244, n.º 1291; Stirling [1848] 1891, I, p. 75; Grautoff 1907, p. 92, repr.; Kleinschmidt [1911] 1926, p. 110; Mayer 1911, p. 159; Kehrer 1918, pp. 119-121, lám. 75; Reber 1918, p. 36, repr.; Mayer 1922, p. 326; cat.

exp. Madrid 1927, p. 103; Montesa 1927, p. 103; Albocacer 1928, p. 207; Grautoff 1928, p. 238; Mayer [1928] 1942, p. 343; cat. exp. Ámsterdam 1948, pp. 58-59; Gaya 1948, p. 168, n.º 247, lám. LX; Soria 1953, n.º 215, lám. 94; Gaya 1958, n.º 3132; Guinard [1960] 1988, n.º 363, repr.; Camón [1961] 1985, pp. 298-299, fig. 250; Soehner 1963, I, pp. 218-223, II, lám. 56-57; Torres Martín 1963, n.º 273; Guinard 1964, p. 122; Pemán [1964] 1989, p. 268, fig. 14; Gállego 1968, p. 237; Dube 1969, pp. 42, 256-257, repr.; Böttger 1972, n.º 387; Steingräber 1972, pp. 93-94, n.º 504, fig. 45; Brown [1973] 1991, pp. 150-151, lám. 46; Carrascal 1973, pp. 222-223, repr.; Frati 1975, n.º 483, lám. LXIV; Gudiol 1976, n.º 531, fig. 471; cat. exp. Madrid 1981-82, pp. 119-120, repr.; Hohenzollern 1982, pp. 312-313, lám. 70; Steingräber 1985, p. 93, repr.; Fuentes 1987, p. 119; Brown B. L. 1988-89, pp. 202-204, repr.; Alcolea 1989, p. 127, fig. 111; Caturla/Delenda 1994, pp. 221-222, repr.; Delenda 1995, pp. 32, 36-37, repr.; Cano 1999, pp. 156-158, repr.; Sureda 2000, p. 296, fig. 220; Pérez Sánchez 2000-01, pp. 114-116, repr.; Marín Medina 2001, pp. 48-49; Delenda [2002] 2003, pp. 513-514; Valdivieso 2003, p. 278; Weniger 2005-06, p. 236, repr.; Delenda 2007, p. 72, repr.; Fernández Pardo 2007, I, pp. 35-36, 239, fig. 4; II, p. 549; III, p. 490.

De nuevo Zurbarán pintará a san Francisco con el hábito de los Observantes, pero la cuestión de este lienzo es algo problemática. Según algunos estudiosos, este cuadro estaba atribuido a un tal Guido Rheni,⁹⁶ pero gracias a George von Dillis, director de la colección real de Luis I de Baviera, se hizo la correcta atribución a nuestro pintor extremeño.

Este san Francisco es el que siempre aparece cuando solicitamos alguna información de Zurbarán; es su san Francisco más vulgarizado, ya que es el más representado en libros de texto o en páginas webs relacionadas con el pintor.

Sus aspectos cromáticos y de composición se tratarán más ampliamente en el siguiente capítulo.

⁹⁶ Guido Rheni (Bologna 1575-1642), pintor y grabador italiano, constituye una gran muestra del Barroco italiano.



Fig. 50: Zurbarán (1659). *San Francisco «Hamlet»*

Óleo sobre lienzo, 127 x 97 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho en una cartela: Fran^{co} de Zurbarán/.1659.

Madrid, colección Plácido Arango

PROCEDENCIA: Madrid, colección Ambrosio Serrano Beltrán antes de 1716 (?); donado en dote a su hija M^a Josefa Serrano (?); Guadalajara, colección Urbina y Pimentel (?); Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815; Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira; Madrid, colección Aureliano de Beruete, 1905; Bilbao, colección Félix Valdés ca 1945; comprado por Plácido Arango en 1983.

EXPOSICIONES: Madrid 1905, n.º 44; Múnich 1911, n.º 54; Londres 1920-21, n.º 62; Madrid 1927, n.º 34; Madrid 1987, n.º 23; Nueva York-París 1987-88, n.º 67; Madrid 1988, n.º 107; Sevilla 1998, n.º 83; Bilbao 2000-01, n.º 16; Oviedo 2006, n.º 8.

BIBLIOGRAFÍA: Viniegra 1905, p. 29, repr.; Tormo 1906, p. 1142; Sentenach 1907, p. 137; Cascales 1911, pp. 62, 93, repr.; cat. exp. Múnich 1911, n.º 54, repr.; Mayer 1911, p. 159; Kehrer 1918, pp. 124, 146, lám. 79; Errera 1920, I, p. 296; cat. exp. Londres 1920-21, n.º 62, repr.; cat. exp. Madrid 1927, pp. 102, 142, lám. XXX, LXI (facsimil de la firma); Montesa 1927, p. 94; Mayer [1928] 1942, p. 343; Calzada/Santa Marina 1929, p. 269, repr.; Gaya 1948, p. 166, n.º 246, lám. LIX; Soria 1953, n.º 216, fig. 150;

Rouchès 1958, p. 241; Guinard [1960] 1988, n.º 359, repr.; Coley 1963, pp. 6-7, fig. 3; Torres Martín 1963, n.º 268; Guinard 1963₁, p. 361; Guinard 1964, p. 122; Angulo 1964-65, p. 78; Carrascal 1973, p. 222; Frati 1975, n.º 484, repr.; Gudiol 1976, n.º 520, fig. 458; Ayala 1987, p. 160; Valdivieso 1987, pp. 64-65, repr.; Baticle 1988, pp. 330-331, repr.; Delenda 1988, p. 329; Pigué 1988, pp. 36-41, fig. 7; Bermejo 1989, p. 267, fig. 2; Baticle 1991, p. 107, lám. 40; Caturla/Delenda 1994, pp. 225-226, 253, repr.; Delenda 1995, p. 37, repr.; Pérez Sánchez 1995, pp. 144-145, n.º 15, repr.; Barrio Moya 1996, pp. 308-309 (?); Delenda 1998₂, p. 23; Moreno 1998, p. 124, repr.; Serrera 1998, pp. 177-180, fig. 4; Valdivieso 1998, pp. 232-233, repr.; Delenda 1999₁, pp. 96, 99, fig. 14; Urbina [1999] 2002, p. 82; Calvo Serraller 2000, p. 51, repr.; Delenda 2000, p. 162; Pérez Sánchez 2000-01, pp. 102-103, repr.; Delenda 2001, pp. 6-7; Bassegoda 2005-06, pp. 238-239, 247, n.º 133; Delenda 2006, pp. 32-39, repr.; Delenda 2007, pp. 52, 72-73, 146-147, repr.

En 1927, el marqués de Montesa calificó acertadamente esta interpretación de la meditación del santo como «San Francisco Hamlet» en el catálogo de la exposición franciscana, por recordarle a la famosísima escena del diálogo de Shakespeare (Delenda, 2006, p. 724).

Existe una cierta dificultad en saber la exacta procedencia de este lienzo, pero debido a su tamaño (127 x 97 cm) podría haber pertenecido a la colección Arango a la cual, según los archivos, todavía pertenece.



Fig. 51: Zurbarán (1661). *Aparición de la virgen con el niño a san Francisco en la Porciúncula*

Óleo sobre lienzo, 202,5 x 158,5 cm

Firmado y fechado abajo en el centro sobre un cartelino: Fran^o de Zurbarán/1661
Nueva York, colección privada

PROCEDENCIA: Comprado por Jean-Baptiste Lebrun en Madrid en 1807 (?); París, venta La Forest, 7 de enero de 1822, n.º 126, vendido 1.100 FF; colección Charles O'Neil; Londres, venta Charles O'Neil, 24 de mayo de 1834, n.º 66; Northwick Park, Moreton-in-Marsh (Gloucestershire), John Rushout (2 Lord Northwick), 1859, hasta 1912; Capitán E. G. Spencer-Churchill (nieta de Lady Northwick); Londres, venta Christie's, 29 de octubre de 1965, n.º 70; Nueva York, colección privada.

EXPOSICIONES: Barcelona 1998, n.º 9; Sevilla 1998, n.º 88; Bilbao 2000-01, n.º 22.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. venta París 1822, p. 31 (La Vierge et l'Enfant Jésus); cat. venta Charles O'Neil 1834, n.º 66; Northwick Park 1864, n.º 22; Borenius 1921, n.º 82; Soria 1955, n.º 237, fig. 158; Guinard [1960] 1988, n.º 333, repr.; Torres Martín 1963, n.º 272; Caturla 1964-65, p. 55; cat. venta Londres 1965, n.º 70, repr.; Carrascal 1973, p. 224; Frati 1975, n.º 491; Gudiol 1976, n.º 521, figs. 459, 516; Alcolea/Moreno 1983, p. 13, n.º 47, repr.; Baticle 1988, p. 85; Alcolea 1989, p. 26, n.º 105, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 234-235, 240, 249, repr.; Delenda 1995, pp. 37-39, repr.;

Pérez Sánchez 1995, p. 109; Delenda 1998₁, p. 23; Delenda 1998₂, p. 136; Delenda 1998₃, p. 37, repr.; Valdivieso 1998, pp. 242-248, repr.; Valdivieso 1998₁, pp. 114-115, repr.; Delenda [1997] 1999, pp. 97, 99, lám. 29; Delenda 2000, p. 162; Delenda 2000-01, p. 54; Pérez Sánchez 2000-01, pp. 116-118, repr.; Delenda 2007₁, pp. 52, 74-75, 146-147, repr.; Alcolea 2008, pp. 109,111, fig. 89.

Cuando observamos este lienzo y somos conocedores de Murillo, podemos percatarnos de que algo ha ocurrido en la pintura de Zurbarán. Parece ser que hay un momento en que se cruzan los encargos, pues Murillo empieza a tener más solicitudes que Zurbarán y es entonces cuando intenta cambiar esa monocromía pictórica que, por cierto, le ennoblece, para pasar a ampliar su paleta algo más colorista y no solo su color sino la expresión algo más endulzada de los rostros.

Este tema quizá también invita a esa expresión, debido a la imagen de la virgen y el niño, que son los centros del tema, convirtiendo al santo en un emocionado receptor de la sagrada imagen. Como podemos observar es una visión, o llamémosle «aparición», de la Virgen a San Francisco, aspecto que aparece en su biografía espiritual y que se relata en *Las Florecillas*.

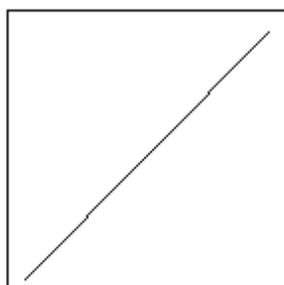
X. ANÁLISIS COMPOSITIVO Y COMPARATIVO DE LOS SAN FRANCISCOS

X.1 Esquemas constructivos

Sabemos desde antiguo que la estructura de una obra de arte, o incluso de cualquier elemento natural o creado por el hombre, tiene siempre una constitución medible, geométrica, y es esta idea la que centra este capítulo de «Esquemas Constructivos». Para justificar esta vía de investigación nos basaremos en los análisis de Rudolf Arnheim, Kandinsky y Wölfflin.

La esencia de estos esquemas está en la simplificación, pero para comprender mejor qué significado tiene la simplificación cuando se trata de una estructura en una obra de arte, debemos citar a Arnheim que, a su vez, cita a Kurt Badt:⁹⁷ «... la simplicidad artística es como el ordenamiento más hábil de los medios basado en la comprensión de lo esencial, a lo cual todo lo demás debe subordinarse...».

INQUIETUD, TENSIÓN INTERNA, INCLINACIÓN, REZO



FIGURAS 19, 21, 27 y 31

Se basará en una composición geométrica en diagonal, provocando así una fuerza centrípeta que dará al santo la posición de inclinación y de oración. Esa línea compositiva es de la que partirá Zurbarán como eje estructural para su cuadro.

Las formas desplazadas 45°: actividad acrecentada, la sonoridad se torna dramática, dinámica activa (Kandinsky, 1985, p. 105).

La actividad reduce el peso y acentúa el movimiento; estos aspectos constructivos hay que tenerlos muy en cuenta, ya que el peso de un cuadro no solo depende del color sino sobre todo de su emplazamiento estructural.

⁹⁷ Kurt Badt (1890-1973) fue un historiador alemán que también tuvo contacto con el oficio de artista, pero su aportación fue esencialmente como historicista.

MASCULINO, CELESTIAL, HACIA EL CIELO

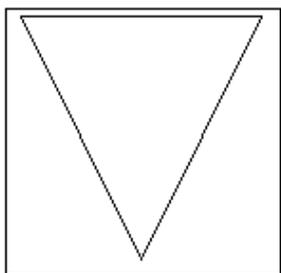
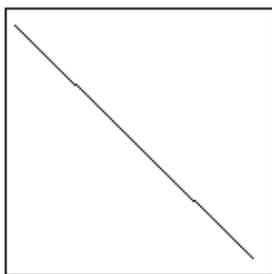


FIGURA 20

«Hoy», «en este momento», «ahora» son sutiles sugerencias para esa visión de san Francisco a través de esta estructura.

Masculino, celestial y hacia la existencia (*ibíd.*, 95), desciende. Es una estructura claramente de caída, de que baja y llena, un sistema de composición excepcional para manifestar esa imagen que baja del cielo.

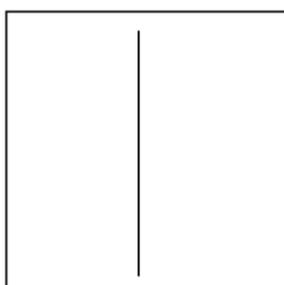
DISCORDANTE, DEPRIMENTE (*ibíd.*, 73)



FIGURAS 32 y 34

San Francisco está «a disposición de», es decir, no tiene ninguna actitud activa, es discordante a la actitud general de su actividad como franciscano, está a la espera, casi un poco inhibido.

EL HOMBRE, EL CIELO HACIA EL CIELO, LO DIVINO



FIGURAS 22, 23, 25 y 26

La conexión vertical es de una simbología más conocida, podríamos entrar incluso en el estudio de la gran triada del simbolismo, pero no lo creemos necesario para comprender este orden de influencias celestiales; esta conexión es la elevación hacia Dios.

ÉXTASIS, SALIDA, OBERTURA HACIA...

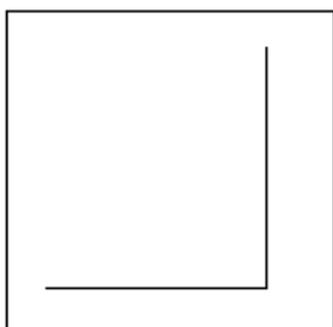


FIGURA 28

Aquí el movimiento se abre paso y sale del peligro. La liberación no se ha cumplido todavía, sino que precisamente ahora se inicia. Un san Francisco que se libera de todo lo exterior; las épocas de la liberación exigen una decisión interior.

MENGUA

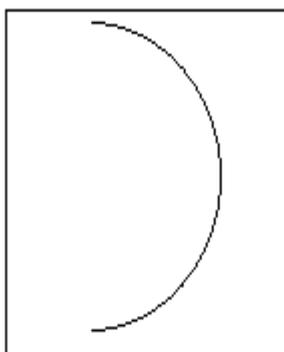


FIGURA 30

La mengua unida a la veracidad de espíritu lleva hacia una elevada ventura sin tacha (Wilhelm, 1977, p. 242). Una noble conciencia de sí mismo y una consecuente e intransigente seriedad para consigo mismo es la actitud interior necesaria cuando se quiere servir a los demás (*ibíd.*, 244).

CRECIMIENTO

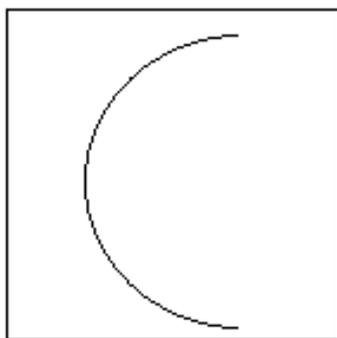


FIGURA 33

Un tiempo de bendición y enriquecimiento es tan poderoso en sus efectos que hasta acontecimientos en otro caso desventurados tienen que redundar en beneficio de aquellos a quienes afectan. Ellos se liberan de sus defectos y, como obran de acuerdo con la verdad, conquistan tal autoridad interior que llegan a ejercer influencia como si estuviesen autorizados por un mandato escrito y sellado (*ibíd.*, 248).

X.2 Aspectos cromáticos

A mediados del siglo XVI comienza a desarrollarse la pintura sobre lienzo —no debemos olvidar que anteriormente se trabajaba sobre tabla—. Este cambio fue muy importante debido a las ventajas del lienzo ya que, en primer lugar, era más resistente a la humedad y, lo más importante, resistente al deterioro por invasión de insectos que, como sabemos, pueden afectar a la madera.

Este cambio de soporte lleva asociado un nuevo procedimiento de preparación del mismo antes de empezar a pintar. Así que a partir de ahora hablaremos de preparación de la tela, del aparejo y de imprimación, actividades previas a lo que sería la construcción del cuadro.

La preparación de la tela era principalmente dar unas capas en la base del soporte para poder pintar en él; esta preparación comprende tanto el aparejo⁹⁸ como la imprimación, es decir, la capa que va a estar en contacto con la pintura y que tiene un color determinado, elegido voluntariamente por el artista y que, en el caso de Zurbarán, será realizada con óleo y con tierras con un poco de albayalde⁹⁹ que actuaría como secante. Los colores preferidos de nuestro pintor serán los silicatos de hierro, los óxidos de hierro y las tintas sepia, tan buenas para conseguir esa sensación de envejecimiento y pobreza en los san Franciscos.

Todas las obras presentan capas de preparación de composición muy similar; solo se encuentran variaciones significativas, como veremos, en ciertos aditivos añadidos a modo de cargas o por su efecto secativo o cromático. El componente principal de todas ellas son tierras que varían, como veremos, entre coloraciones ocres y pardas (con alguna excepción importante), cuyos constituyentes principales son las arcillas, hematites, cuarzo y micas. Asociados encontramos también minerales como la dolomita o la calcita. Esta última es difícil precisar si además ha podido ser una adición extra en la manufactura de este aparejo. Solo en el caso de nuestros Zurbarán encontramos una presencia mayoritaria de hematites y arcillas, lo que da, obviamente, coloraciones más rojizas.

Hecho esto con uno u otro aparejo, se preparará la imprimación al óleo, la cual en Andalucía, y en otras partes, se hace con el légamo que deja el río en las crecientes, que después de seco, en los hondos, se levanta con unas tejuelas, y a falta de esto, con greda (que en Madrid llaman tierra de Esquivias, y es la que gastan los boteros) se hace la imprimación (Palomino, 1947, p.15).

Podríamos decir que estos minerales pueden estar en relación con suelos sedimentarios formados a partir de margas, principalmente margas dolomíticas (son minerales carbonatados, como la caliza que cristalizan un poco en el secado), cuyos componentes principales son calcita, arcillas y dolomías; abundando en las formaciones

⁹⁸ No es fácil de entender, ya que es una terminología técnica: es un proceso de trabajo que trata de aislar el soporte. Generalmente estaba formado por una sucesión de capas, la más interna es un apresto de colas orgánicas que actúa como un sellado, después se ponían otras capas de carga, como yeso o carbonato cálcico y se terminaba con unas bases de aceites secantes que disminuían la capacidad de absorción de esta superficie porosa.

⁹⁹ El albayalde de Venecia es un blanco que se importó muchísimo en España, pues se utilizaba para la encarnación de las vírgenes y ángeles y costaba cuatro reales la libra, así que era bastante asequible para ponerlo también en la imprimación.

mesozoicas y cenozoicas. Hemos localizado importantes afloramientos de este tipo de suelos en toda la zona del Guadalquivir y sus afluentes, en cuyas cuencas predominan las arcillas, mientras que en los márgenes y zonas adyacentes se encuentran las margas de diversos tipos, aspectos importantes de nuestro pintor, pues la mayoría de sus pinturas se realizaron en Sevilla (Bruquetas, 2002).

Otros minerales que a nivel de trazas se detectan en algunos de sus cuadros, como es el caso del yeso, la galena, la pirolusita o el rutilo, suelen ser «contaminantes» habituales de la fuente geológica de las tierras mencionadas. Otros materiales, como el caso del albayalde (ya comentado) o el negro de carbón, han sido, probablemente adicionados por su efecto secativo en los aceites que aglutinan estas preparaciones, o también como leves correctores cromáticos (*ibíd.*, 2002).

Ciertas preparaciones incluyen otros interesantes secativos, raramente documentados hasta la fecha por la dificultad en su identificación, como los vidrios molidos de plomo y de potasio, detectados, también, en las obras de Zurbarán.

Con el fin de conseguir un conocimiento lo más cercano posible al color de estas preparaciones, se planeó una metodología lo más precisa y constante posible, con el fin de obtener mediciones cromáticas que nos hicieran llegar a conclusiones sobre la variabilidad en los colores utilizados en los talleres de Zurbarán, pero realmente es una tarea eterna que se apartaría del objetivo de esta tesis

En este estudio hay que tener en cuenta la variabilidad y extremada dificultad que implica todo lo relativo al tratamiento del color, así como los múltiples factores que intervienen, sobre todo, en su reproducción dependiendo de los medios ambientales e instrumentales que puedan intervenir. En lo que se refiere a las muestras de pintura, todas ellas proceden de obras re enteladas a la gacha con lo que la posible influencia de un oscurecimiento de estas por este proceso de restauración queda compensado. Asimismo todas ellas han sido barnizadas, probablemente, multitud de veces a través de su historia, aunque es probable que este factor afecte mínimamente al cromatismo de la preparación.¹⁰⁰

Cuando nos enfrentamos por primera vez a una pintura de la cual no tenemos ningún tipo de información, una de las primeras cosas que tendremos en cuenta, aunque sea de manera inconsciente, es si se trata de una pintura antigua o contemporánea; nos fijaremos en la tela, que podríamos definirla como la parte oculta de toda obra de arte, ya que generalmente, a simple vista, no se observa claramente su composición, aunque esa tela tiene aspectos diferentes y calidades variadas.

¹⁰⁰ Una parte fundamental de este estudio sobre la naturaleza y características cromáticas de las preparaciones pictóricas del siglo XVII ha sido la búsqueda de referencias en la literatura técnica y en documentos de la época. Las fuente principal han sido los tratados de arte y los manuales de pintura, aunque con las limitaciones que supone circunscribir el estudio a un pintor en concreto y a descripciones y a términos, en general, poco precisos. De los recetarios y de los libros de secretos, se recogen fórmulas de índole diversa; de los libros de historia natural y materia médica, apenas obtenemos ningún dato. En cuanto a las fuentes documentales, han sido muy importantes los libros de Pacheco y Palomino, citados a lo largo de estas páginas.

Una importante fue la del tejido de tafetán.¹⁰¹ Es el ligamento más corriente en un tejido. Los hilos se cruzan perpendicularmente con dos hilos y dos pasadas, presentando visualmente una apariencia cruzada. Los tejidos de este tipo son los más fácilmente identificables por la estructura perpendicular de los hilos y la trama, por su anverso, se conforma de sucesivas capas antes de llegar a visualizarla, estas son la capa de imprimación, la capa pictórica y el barniz. Aunque a grandes rasgos, definimos la tela como un tipo de tejido que se utiliza como soporte para las pinturas; es el soporte sobre el que, con previa preparación, se asienta la capa pictórica, por lo que cualquier alteración o problema la afectará directamente (Bruquetas, 2002).

Luego existía la del tejido de Sarga. Esta tipología de tejido ya no es tan corriente como la de tafetán, aunque también se utilizaba como soporte para obras, esencialmente de gran formato y de carácter decorativo, pintadas con temple a la cola. Presenta un aspecto de líneas en diagonal con una inclinación de 45°. En este tipo de tejidos, la trama pasa alternativamente por encima de dos hilos de urdimbre, por debajo del siguiente, nuevamente por encima de los dos siguientes (*ibíd.*, 2002).

Y el más importante respecto a nuestro pintor es la tela de tejido de mantelillo. Tiene un sistema de ligamento más complejo muy característico. Fue muy usado por la escuela española durante el siglo XVII, sobre todo por Zurbarán en la mayoría de sus cuadros (*ibíd.*, 2002).

X.3 Aspectos lumínicos: el claroscuro¹⁰²

Los recursos utilizados en las diferentes épocas para crear los efectos lumínicos que otorgan fuerza, realismo y expresividad a un cuadro han evolucionado con el tiempo, por lo que a modo didáctico podríamos dejar unos apuntes para diferenciar los efectos de la luz para más adelante adentrarnos específicamente el tema del claro oscuro y acabar con el uso que hace de ese efecto Zurbarán.

La luz es una forma de energía que reflejan todas las superficies de los objetos o seres vivos. Sin luz no hay visión, puesto que es ella la que origina el proceso de percepción.

En el fenómeno de la percepción de la luz se deben distinguir dos aspectos; por una parte, el aspecto físico, que describe la forma de los objetos o cuerpos: si son planos o esféricos, lisos o rugosos, grandes o pequeños, etc. Por otra parte, los aspectos psicológicos, que tienen en la luz un importante medio de expresión. Según el tipo de luz recibida (fuerte o suave, cálida o fría, brillante u opaca, monótona o variada), la escena puede transmitir una sensación de inquietud o paz, alegría o tristeza, violencia o ternura... en combinación con otros factores como el tema, la gama cromática o la composición.

La luz puede tener un origen natural, del sol o de la luna, o artificial, como puede ser una vela o la luz eléctrica. En una obra plástica, estos dos tipos de luz pueden

¹⁰¹ El tafetán todavía hoy se puede encontrar en venta, de hecho se considera una tela de lujo; puede venir con el hilo teñido o por pieza teñida. Da la sensación de ser una tela crujiente y su superficie es brillante y lisa.

¹⁰² El tratado de este capítulo se desarrolla según los conocimientos adquiridos por la doctoranda tanto como artista visual como por su licenciatura en Bellas Artes. Se amplía algún fragmento a través textos, debidamente justificado.

representarse por separado, pero también pueden combinarse iluminando el motivo con una fuente de luz básica (natural o artificial) y otra complementaria, que normalmente sirve para suavizar las sombras que ha producido la luz básica. Por ejemplo, una escena de interior puede estar iluminada con la luz que entra por la ventana y con la luz artificial de una lámpara de mesa que suaviza las sombras.

Independientemente del tipo de luz, según la forma en que se aplique la iluminación se crearán diversos tipos de sombras: a) Sombra propia. Es la que resulta de iluminar un objeto lateralmente. Se crea una zona iluminada por la luz más directa y una zona de sombra en el lado opuesto. La zona intermedia entre la que recibe la luz directa y la de sombra propia se llama «zona de penumbra». b) Sombra proyectada. Se produce cuando el objeto es opaco y crea una zona de sombra sobre la superficie en la que se encuentra. Puede actuar como un espejo que retorna parte de la luz recibida y produce en la zona de sombra propia una parte ligeramente iluminada, que se llama «reflejo».

Las sombras varían de forma según cambia la luz, a partir de los tres factores siguientes: a) Situación de la luz respecto al cuerpo iluminado. Se pueden conseguir varios efectos. Por ejemplo, una iluminación desde encima mismo del cuerpo produce una sombra proyectada reducida y una sombra propia muy concentrada en las partes inferiores del propio cuerpo, mientras que una luz lateral crea, en general, una sombra proyectada mucho más alargada y una mayor zona de penumbra. b) Clase de luz. Los efectos son diferentes si la luz es natural o artificial. La luz natural llega desde una gran distancia y, cuando ilumina varios cuerpos, produce sombras proyectadas paralelas entre sí, como las de un corro de personas que bailan al sol. c) La luz artificial. Es una luz que se percibe más cercana y produce sombras proyectadas radialmente. Las sombras de un grupo de personas congregadas alrededor de una hoguera son el ejemplo más palpable. d) El punto de vista del observador respecto al cuerpo iluminado. Si se contempla una casa desde un lugar elevado, se ven las sombras proyectadas que definen la silueta del edificio; sin embargo, a medida que se desciende, las sombras se van reduciendo y tienden a convertirse en una simple línea por el efecto de escorzo.

Existen tres factores que contribuyen a esta riqueza expresiva: la dirección de la luz y la cantidad y la calidad de esta. Según la dirección de la luz, los cuerpos se pueden iluminar desde varios puntos:

Iluminación frontal. La luz llega al objeto de frente, que queda prácticamente sin sombras, ya que la oculta el mismo objeto; la sensación de volumen y de profundidad es poco acentuada y el objeto destaca por la luz recibida. Esta iluminación no crea claroscuro y ha sido utilizada por los artistas anteriores al Renacimiento y por muchos pintores desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Todos ellos se interesan más por las formas planas, por los contornos lineales que por el volumen y el espacio. La luz frontal puede ser una luz difusa que llegue un poco de todas partes; este tipo de iluminación se ha utilizado sobre todo en el retrato femenino, porque produce un efecto delicado, de ternura y suavidad. Se pueden encontrar ejemplos en la pintura gótica, en muchas vírgenes renacentistas, en los desnudos neoclásicos del siglo XIX, en retratos impresionistas o en paisajes melancólicos de cielos grises (Trueba, 2005, pp.148).

Iluminación frontal lateral. Incide desde un ángulo de 45° aproximadamente y crea una agradable sensación de volumen y profundidad; es la iluminación más usada, puesto que describe bien las formas y los espacios. Ha sido muy utilizada sobre todo a partir de los grandes cuadros barrocos de figura, en los retratos masculinos, en los bodegones y en los paisajes, a los que aporta un aspecto de equilibrio y serenidad

Iluminación lateral. El cuerpo recibe la luz desde uno de los lados, por tanto, el lado opuesto queda en sombra. Produce un efecto de contraste dramático y misterioso, y acentúa las sombras proyectadas, que crean efectos de volumen y profundidad. Se encuentra en algunos retratos, pinturas de interiores y bodegones, aunque generalmente no es del todo lateral, ya que así se pueden obtener más matices expresivos y sutilezas.

Contraluz. Efecto que produce la iluminación del cuerpo desde atrás y, por consiguiente, deja en sombra las partes frontales, lo que crea un halo de luz alrededor de las figuras. Disminuye el efecto de volumen, pero a la vez acentúa la sensación de profundidad, por el espacio iluminado que crea entre el fondo de la escena y el cuerpo que queda a contraluz. Generalmente, la luz que está detrás es directa y potente y se complementa con otra frontal más débil, de tipo ambiental, que deja intuir las formas. Puede haber muchas variantes de este tipo, según sea la intensidad de la luz ambiente o reflejada y la potencia de la luz directa que ilumina por detrás. Al aire libre, estas diferencias dependen de la posición del sol; la luz ambiente tendrá una mayor o menor intensidad cuanto más o menos alto esté el sol, creando ambientes diferentes de mañana, mediodía, tarde o anochecer, y una gran sensación de profundidad.

Iluminación desde arriba. Crea un efecto muy forzado que deforma los rostros con sus sombras alargadas, y por eso se utiliza en casos muy particulares. Es una luz que llega del cielo y confiere un carácter sobrenatural y solemne, por lo que se ha utilizado en la representación de la divinidad, de la muerte o en escenas de la vida de los santos. Una variante de esta es su forma oblicua, la luz cenital que llega desde una ventana elevada o una abertura en el techo de la escena. Ha sido muy utilizada desde el Renacimiento en obras de taller.

Iluminación desde abajo. Proporciona unas sombras alargadas hacia arriba que dan un carácter irreal y se utiliza para expresar miedo, maldad o misterio. No es muy corriente en la pintura, y se usa más en el campo de la fotografía y del cine, por ejemplo, en las películas de terror.

La menor o mayor cantidad de luz puede producir efectos expresivos muy distintos, si se suma a los anteriores tipos de iluminación, puesto que acentúa el contraste de la imagen y crea un claroscuro más o menos violento. Con poca luz se consiguen escenas oscuras, con detalles sutiles o sombras densas, intimistas o misteriosas y tétricas. Una excesiva cantidad de luz provoca un menor efecto de volumen al borrar las sombras y da brillos demasiado intensos que pueden eliminar las formas. Pero, en general, la mayor cantidad de luz denota alegría o destaca el elemento más iluminado. El claroscuro propiamente dicho, el que se desarrolló en la pintura barroca, es básicamente el contraste de zonas muy iluminadas junto a otras muy oscuras. Un mismo objeto ofrece muchas variaciones formales según reciba luz directa o luz difusa:

Luz directa. Incide desde un foco de luz artificial o desde una pequeña ventana por donde entra un rayo de luz natural. Produce sombras duras y un violento contraste dramático.

Luz difusa. Llega al objeto de una manera indirecta o tamizada. Puede ser la luz de un día nublado o la de un día soleado que entra indirectamente por una ventana. También puede ser luz artificial que no incida directamente o que parezca tamizada por cualquier objeto. Produce una suave transición entre las partes iluminadas y las oscuras, y las zonas de luz nunca son tan brillantes como las que produce la luz directa.

Para representar los diferentes grados de luminosidad de un objeto, cuerpo o escena se usa toda una gradación de grises, desde el blanco hasta el negro, de manera que cada uno de estos grises corresponde a una luminosidad diferente.

Para conseguir una valoración correcta debe determinarse el valor exacto de cada zona comparándolo con los demás y las relaciones de intensidad adecuadas. Se determina cuál de las zonas es la más clara y cuál la más oscura, después las siguientes menos claras y menos oscuras, y así sucesivamente.

Esta valoración monocroma se puede conseguir con gran variedad de técnicas y materiales, como el carboncillo, la sanguina, el lápiz o el guache, que dan resultados diferentes según la intensidad de los tonos más oscuros, la forma de aplicación o las características del soporte.

La representación de la luz y de la sombra es, junto con la línea, el color, la textura, la composición y la perspectiva, uno de los elementos fundamentales de la pintura y del dibujo. La palabra *claroscuro* fue empleada por primera vez por el teórico francés Roger de Piles (1635-1709) en la traducción ampliada del libro *El arte de la pintura*, de Charles Alphonse du Fresnoy (Trueba, 2005).

En 1681, el florentino Filippo Baldinucci empleó el término italiano *chiaroscuro* para describir las pinturas monocromas, en las que los efectos buscados solo se conseguían con gradaciones tonales, es decir, con un solo color oscurecido hasta el negro o aclarado hasta el blanco, con el fin de emular los efectos de luz y sombra. Pero el concepto es más amplio e incluye todo tipo de obras pictóricas

En general, el claroscuro designa la técnica pictórica que se basa en la distribución armoniosa de los efectos de luz y sombra para conseguir un resultado determinado, tanto en pintura como en dibujo. En particular, se habla de claroscuro cuando estos efectos contrastan fuertemente y se utiliza como recurso expresivo para crear obras de gran fuerza plástica. Fue llevado a su máxima expresión por los pintores barrocos del siglo XVII y por algunos de los siglos XVIII y XIX, aunque en el Renacimiento ya había ejemplos evidentes de claroscuro, como se puede apreciar en las pinturas de Leonardo da Vinci (*ibíd.*, 2005).

El violento contraste de luces y sombras, normalmente sobre un fondo muy oscuro, permite, en algunos casos, resaltar los volúmenes con una gran nitidez, como, por ejemplo, en las pinturas tenebristas de Caravaggio, que hemos visto ligeramente, en las que de un fondo oscuro surgen los cuerpos iluminados por un potente foco de luz. En otros casos, el contraste ayuda a modelar la forma para crear un efecto espacial, de atmósfera, que transforma el dibujo e integra las diferentes formas, en cuyas obras las figuras se funden con el fondo y crean un todo armónico.

Los artistas han utilizado los efectos de luz y sombra según sus conveniencias, en función del efecto que buscaban y de lo que deseaban expresar; es decir, han colocado los focos de luz en lugares poco usuales, los han manipulado, han ignorado efectos de sombras que no eran expresivos o han hecho, por ejemplo, que el personaje central sea el foco desde el que se ilumina el resto de la escena.

La utilización del claroscuro creó una nueva perspectiva y una nueva estética, que adquirió a su vez un significado moral e intelectual al dar lugar a las escuelas

tenebristas de la Contrarreforma, aspectos que ya hemos visto en el capítulo de la Contrarreforma.

La representación de luces y sombras, es decir, la relación de valores tonales claros y oscuros, puede producir una sensación de bidimensionalidad o de tridimensionalidad. Según cómo se hayan organizado estos valores cabe destacar dos grandes tendencias.

La primera se basa en la distribución de claros y oscuros según las propias necesidades de la obra, sin buscar un efecto tridimensional, realista, sino más bien simbólico.

La otra tendencia, más realista, busca el efecto de tridimensionalidad a través del contraste de luz y sombra que produce una fuente de luz, que modela los cuerpos y crea una sensación de volumen y de espacio (los pintores del Renacimiento, del Barroco, la pintura posterior y parte de la del siglo XX).

Dentro de esta segunda tendencia, el historiador de arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) distinguió dos estilos: el lineal y el pictórico. El estilo lineal concede a la línea, es decir, al dibujo, el papel más importante, aunque también se sirve del espacio y de las luces y sombras. En este estilo, las formas están separadas unas de otras, delimitadas por sus contornos, y se destacan claramente del fondo.

El estilo pictórico, por el contrario, no se preocupa por los contornos, sino por las masas: la mancha sustituye a la línea y las figuras se funden con el entorno y forman un todo armónico en el que lo importante es la sensación de realidad, de movimiento y no la pura descripción. Rembrandt, Velázquez o Goya en su última época son claros ejemplos.

A lo largo de la historia del arte se han sucedido períodos en los que los artistas concentran su atención en el contenido simbólico más que en la identificación del tema, con otros en los que, por el contrario, prima la voluntad de comunicar con claridad una idea. Estas diferentes necesidades irán modelando las obras en su conjunto y afectarán de manera diferente a cada uno de los elementos que las componen

Las formas planas, sin efecto de volumen, silueteadas, predominaron en la pintura prehistórica, en el arte egipcio y en los comienzos del griego, aunque en este período y en el arte del Imperio romano hubo un interés incipiente por modelar las formas con efectos de luz y sombra, tal como demuestran los frescos de Pompeya. Tras este período clásico, el arte medieval adoptó un estilo más lineal, describiendo las formas a partir de los contornos, sin pretender crear efectos de volumen o de espacio. Las figuras sagradas se recortaban sobre los fondos dorados y planos, y las obras representaban un ideal y no la realidad mundana. En el arte oriental y precolombino ocurrió algo semejante.

A finales del siglo XVI, el claroscuro empieza a utilizarse para conseguir efectos dramáticos, con fuertes contrastes entre las zonas iluminadas y los fondos tenebrosos. Estos efectos de dramatismo intenso dan nombre a la tendencia pictórica del tenebrismo, cuyo iniciador fue el pintor italiano Michelangelo Amerighi o Merisi, conocido como Caravaggio (1573-1610). Sus obras manifiestan la clara voluntad del artista de representar la realidad tal como es, aunque esta resulte fea e innoble, y para

ello utilizó como modelos a gente rústica del pueblo, joven o anciana, o frutas estropeadas. Además de dar a sus pinturas un tratamiento naturalista, empleaba violentos contrastes de luz: los personajes están parcialmente iluminados por un foco artificial, que surge de fondos oscuros y produce un efecto dramático y teatral muy expresivo. Caravaggio trata la luz como un elemento añadido para destacar lo que le interesa, pero su claroscuro no construye el espacio de la obra. En *La vocación de san Mateo*, la luz entra por la derecha, por una ventana imaginaria que se supone fuera del cuadro, e ilumina los contornos de los personajes. El gesto de Cristo señalando a san Mateo es muy efectivo a causa del haz de luz que le acompaña y que indica el lugar donde está el santo. Este tratamiento plástico de una escena religiosa supuso una gran novedad.

En tiempos de Caravaggio, y aun antes, el Greco (1541-1614) utilizó el claroscuro no como elemento accesorio, sino como algo propio del efecto dramático y que, combinado con los colores y las líneas, proporcionaba a la representación un carácter místico y dinámico.

Más tarde, Rembrandt también utilizó el claroscuro de una manera muy diferente. En sus obras, las luces no proceden del exterior, sino que forman parte de la obra misma; en lugar de destacar formas y colores, que existirían sin el contraste, el claroscuro se integra en ellos y transforma el dibujo, que deja de ser nítido. Rembrandt ya no perfila los contornos con exactitud. En su obra *Hendrickje bañándose en el río*, por ejemplo, la luz y la sombra penetran en el blusón como si constituyeran parte de su forma, de su interior. El personaje absorbe la claridad y una luz tenue impregna el resto de la obra, con lo que se consigue crear una atmósfera especial. De *La cena de Emaús* realizó dos versiones: la primera, de 1629, corresponde a una etapa que se podría considerar cercana a la obra de Caravaggio; en cambio, en la versión de 1648 trató de describir los estados de ánimo, por lo que la luz es más sutil y parece surgir de la figura de Cristo a modo de aureola que, además, ilumina suavemente a los otros personajes. El naturalismo tenebrista de Caravaggio llegó a España a través de los pintores Francisco Ribalta y José de Ribera, que hemos visto en el capítulo anterior.

En su estancia en Italia, Francisco Ribalta (1565-1628) recogió la técnica del artista italiano, aunque sus temas son siempre religiosos y su presentación más austera, como se pone de manifiesto en *Cristo abrazando a san Bernardo*. En otras obras, como *San Francisco confortado por un ángel músico*, que hemos visto anteriormente, se alejó un poco de la técnica de Caravaggio, dado que la luz proviene más del ángel que de un foco artificial, como podría ser la vela de la mesilla o el candelabro que sostiene el santo; también en esta obra utiliza un contraste menor

José de Ribera (1591-1652), que residió gran parte de su vida en Italia, por lo que también se le conoce como Jusepe Ribera o El Españolito, es el máximo representante del tenebrismo después de Caravaggio, del cual adopta el naturalismo, que se refleja en la utilización de tipos populares como modelos, sin buscar la belleza, como podemos comprobar en el san Francisco expuesto.

Diego Velázquez (1599-1660) fue otro de los grandes pintores que también se sirvió del claroscuro entre otros recursos pictóricos. Solo en su juventud se observa claramente la influencia tenebrista, por ejemplo, en *Vieja friendo huevos*. Más tarde, los efectos de luz se vuelven más complejos y son utilizados para crear planos sucesivos que se alejan del espectador. Entre el primer plano y el tercero, iluminados, se interpone el segundo, en penumbra, que crea el efecto de espacio, de atmósfera entre ellos, como

ocurre en *Las Meninas* o en *Las hilanderas*, que a la vez son un gran ejemplo del estilo pictórico tal y como fue definido por Wölfflin.

Francisco de Zurbarán, que es el que debemos destacar, utilizó el claroscuro para resaltar las vestiduras de sus frailes, en obras con un solo personaje y cargadas de simbolismo y austeridad. En su pintura, la presencia del color enriquece la valoración. En ella se pueden combinar la luminosidad, la saturación o las gradaciones de una escala policromática. Por lo que respecta a las técnicas, la pintura al óleo, por ejemplo, permite gran diversidad de efectos y ha sido muy utilizada para conseguir violentos claroscuros. Los lápices de colores, los pasteles o la acuarela se prestan mejor a suaves efectos de difuminado, de transparencias y contrastes menos violentos.

La sombra, en Zurbarán, por el contrario, es la falta de luz; se produce por la interposición de un cuerpo opaco ante una fuente luminosa. Los cuerpos opacos crean zonas de sombra más oscuras que las que están iluminadas, que se ven más claras y brillantes. La luz y, por tanto, las sombras son un importante medio de expresión plástica. Por una parte, el artista las utiliza para definir la forma de los objetos o seres y darles un significado concreto; son asimismo un medio para lograr una buena composición, creando un conjunto armonioso. Y, por último, sirven para crear diferentes ambientes, atmósferas, espacios y expresiones corporales.

XI. VIGENCIA DEL FRANCISCANISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE JOAN MIRÓ

XI.1 Interacciones espirituales y conceptuales entre Zurbarán y Miró

La expresión de un ideal contrarreformista en Zurbarán y la constitución metafísica del universo de Miró se unen en un servir magníficamente al hombre y a Dios. El pesimismo con un halo de melancolía y el optimismo con su carga de confianza se solapan al mismo tiempo en una visión de contrarios: en Zurbarán encontramos a un ser desesperado, melancólico en busca del conocimiento y en Miró, la vida plena, completa, rica y ascendente con el triunfo orgiástico de lo irracional.

Nuestro asombro procede de la rareza de las cosas y nada nos puede hacer creer que la idea de poner frente a frente a un Zurbarán y un Miró no deja de ser un hecho asombroso dentro del mundo del arte. La cuestión que abarca a estos dos artistas es, como sabemos, la poética de san Francisco de Asís. No vamos a entrar en la fantasía de buscar enigmas, ni tragedias; vamos, eso sí, a intentar construir un discurso que enlace estas dos trayectorias plásticas que tienen como referente constructivo al santo de Asís.

A pesar de tener una fuente de inspiración franciscana común, los cuadros de Zurbarán están intrincados en una contención psíquica, encuadrados en una seriedad suprema, digna de su época. En Joan Miró, en cambio, contemplamos una percepción llena de entusiasmo y de conocimiento en torno al santo italiano. Estamos, por tanto, ante dos perfiles estéticos claramente opuestos a partir de una misma raíz franciscana.

Miró creará este capucho, esta imagen plástica, que se ha convertido en una identificación, es un conocimiento y una representación de la memoria franciscana. Un capucho tímido que apenas se deja entrever en el lienzo, evocando así la prudencia y el silencio del santo, que tan magníficamente hemos descubierto gracias a su biógrafo Tomás de Celano. En efecto, así era el santo: lúcido como ese azul ultramar y ese punto de luz, que evoca la iluminación espiritual del vacío, ese vacío que permite generar el uno, logrando así que la imagen del capucho se convierta en una plenitud.

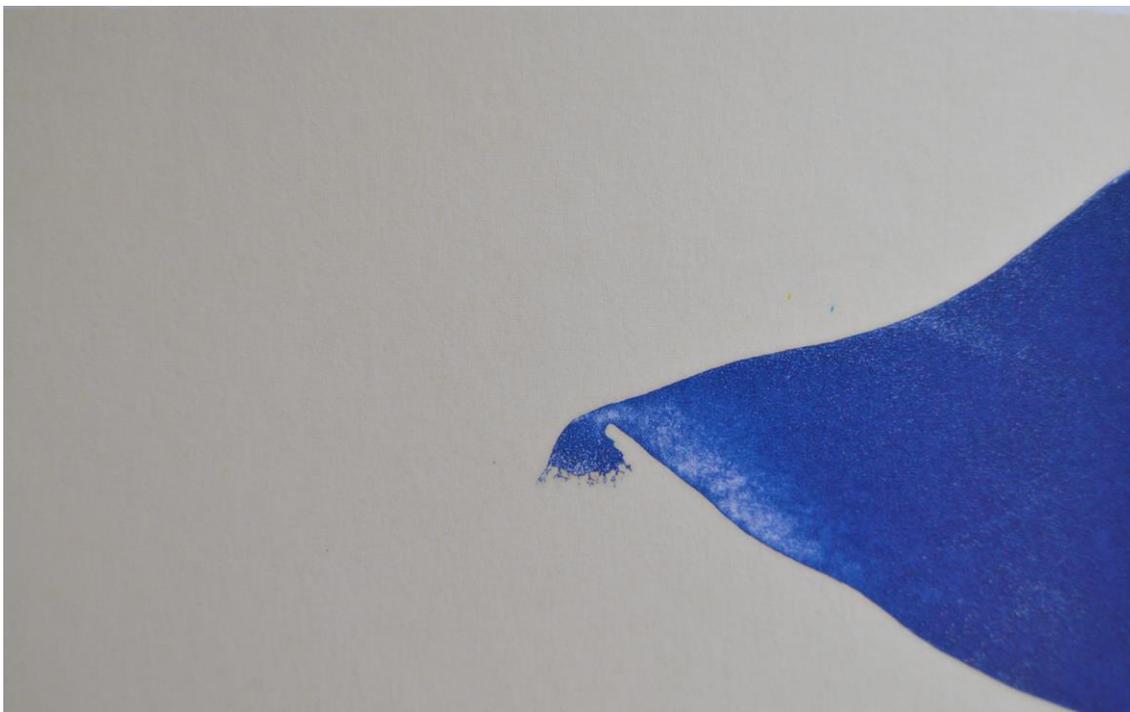


Fig. 52 Joan Miró, Pliego 13, página 51.

De este modo, la estructura de las ilustraciones en el *Cántico del Sol* es a la vez determinada y abierta. El análisis precedente solo proporciona una serie de coordenadas para valorar la lógica formal de la figuración de Miró en cuanto a su relación con el texto, señalando la profunda interconexión de sus imágenes a través del ciclo. Sin embargo, está claro que la producción de significado de ilustración a ilustración de Miró tiene una especificidad narrativa y una coherencia temática que está en paralelo con el significado del himno de san Francisco, pues todos los objetos, grandes y pequeños, se relacionan de acuerdo con una ley divina de unidad cósmica (Lubar, 2003, 67).

Seis meses antes de su preciosa muerte, hallábase el santo Padre en Sena, curándose de su enfermedad de la vista... sintió que se agravaba en las dolencias de todo su cuerpo, y, atacado especialmente su estómago de pertinaz mal y defectuoso funcionamiento del hígado, arrojó mucha sangre, por lo que en todos asomó el temor de que se acercaba su fin... Agarrándose la terrible enfermedad, perdió el santo Padre el vigor del cuerpo ya falto en absoluto de fuerzas, no podía moverse por sí solo... (Celano1945, 355-356)

Ateniéndonos a los estudios de Celano sobre la vida de san Francisco, el grabado que se halla en el pliego 19, página 35, de la serie del *Cántico del Sol* de Miró, apreciamos modestamente unas coincidencias formales, en las que podemos vislumbrar un cierto paralelismo entre lo descrito biográficamente por Celano del perfil del santo y la descripción plástica de Miró.

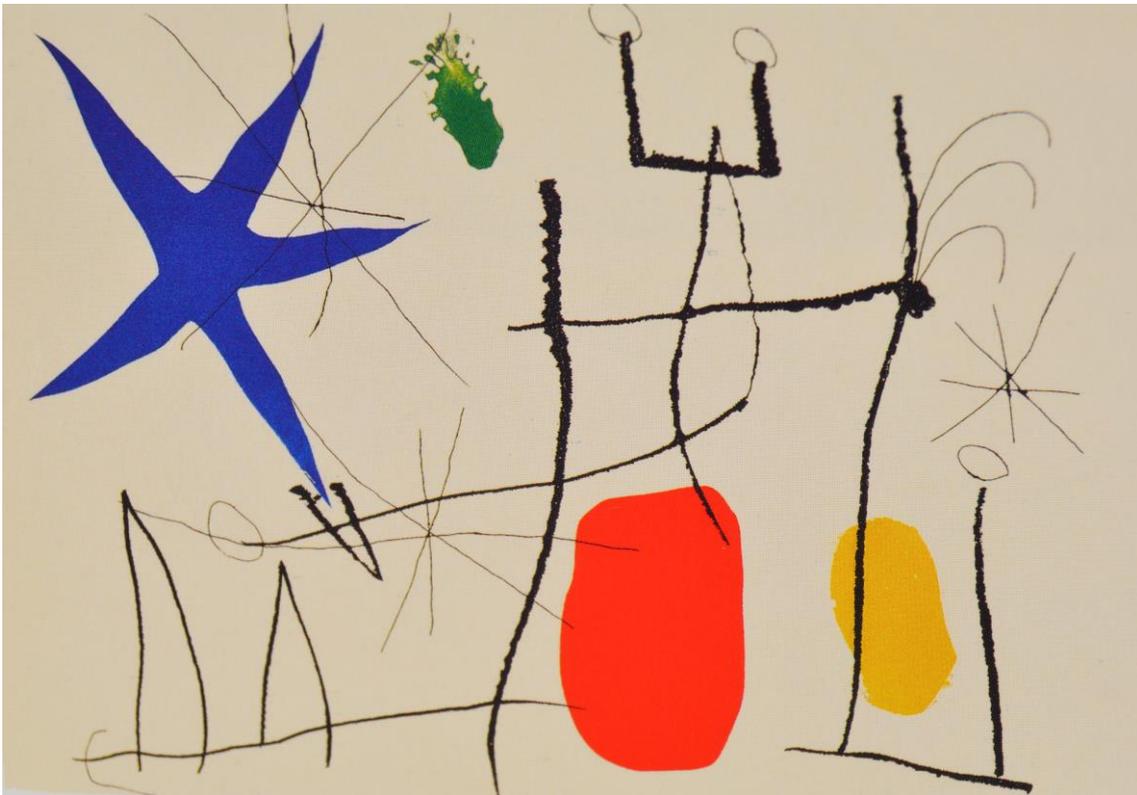


Fig. 53 Joan Miró, Pliego 9, pág. 35.

Con esta obra queda totalmente demostrado el conocimiento tan espectacular que Miró tenía del santo, y sobre todo de su final: creo que es una ilustración magnífica de la salud del santo a final de sus días.

En este sentido, vemos que lo que se desliza entre ambos es una desenfrenada intuición con clara felicidad, encontrada en la paz. Estos artistas constituyen un pretexto para encontrar esa poética que les une: el mensaje de san Francisco de Asís. Su mismo recurso filosófico está dotado de su propia necesidad discursiva: el amor a todas las criaturas —uno en la representación absoluta de la figura del santo y el otro en la construcción de un metalenguaje construido a través de la palabra o del poema— pero sabemos, sobre todo, que tienen en consonancia una fuerte tonalidad ontológica de su sentimiento del mundo como artistas. No son unos pensadores reflexivos, pues vemos que lo que se desliza entre ellos es una desenfrenada intuición con clara felicidad. Sus tristezas, en los casos que aflora, es narcisista, como su soledad; en definitiva, ambos captan lo insólito y lo sublime, sin necesidad de analizar sus raíces ni su naturaleza.

XI.2 De la oración y el éxtasis al Cántico del Sol

Como podemos comprobar, existe un abismo plástico entre Zurbarán y Miró, no solo por el tiempo en que les tocó vivir a ambos, pues Zurbarán tuvo que estar sujeto a infinitud de normas pictóricas, mientras que Miró pudo mostrar una gran libertad de ejecución respecto al tema franciscano, pero lo que sí tenemos claro es que la figura del santo y su filosofía están en plena armonía en los dos. Ese silencio y amor que desprenden los san Franciscos aparecen en Miró como un canto al movimiento y a la alegría, aspectos que regían la espiritualidad de los franciscanos, como hemos visto anteriormente.

No es cuestión de hacer comparaciones entre ambos artistas, pero sí debemos dejar claro que el franciscanismo como actitud de vida y como conexión con el universo sigue estando vigente en el arte, gracias a estos grabados de Miró.

La visión franciscana es, según Antoni Llena, próxima a la pintura de Miró: «Cuentan los primeros biógrafos de san Francisco que sus frailes le oyeron recitar una noche entera una oración que decía: “Dios mío y todas las cosas”. Eso es: Dios sí, pero sin renunciar a ninguna de las cosas. ¿Qué es el Dios franciscano sin las cosas? Ni grandes ideas ni grandes ambiciones: cosas. Cosas que tienen que ver con el todo, porque remiten a todas. Cosas que traducen el infinito, porque son un algo del que el universo no puede prescindir. Gaudí, Miró o Tapies están en Lull, que, no olvidemos, era terciario franciscano, hilvanando micro y macro a través de las cosas, cosas que son porque no pueden dejar de ser “casi nada” o “casi todo” (Lubar, 2003, p. 62).¹⁰³

En 1975, Gustau Gili, reputado editor de libros de artistas plásticos en Barcelona, se dirigió a Miró con una oferta: ilustrar una edición de lujo del poema de san Francisco de Asís, *Cántico del Sol*, que había traducido antes al catalán otro gran poeta, Josep Carner. Solo en aquel año, Miró creó ilustraciones para un total de diecinueve libros, desde estampas aisladas a complejas series de imágenes. Las artes gráficas llegaron a ocupar un lugar de enorme importancia en la obra de Miró, especialmente en sus últimos años, y en el curso de su carrera, el artista dominó multitud de técnicas, desde la serigrafía a la litografía, el aguafuerte, el aguatinta, el grabado a punta seca y la xilografía, sobrepasando constantemente las fronteras tradicionales del medio que elegía. En ese momento, en 1975, *Cántico del Sol* representó un nuevo desafío para Miró, pues el artista buscaba dar forma y expresión a las palabras de un santo y poeta al que siempre había admirado (Lubar, 2003, p. 65).

Las miradas de san Francisco y de Joan Miró no solo coinciden en el sol y en las estrellas, sino también en los detalles de todo el Universo: el viento, el agua, etc. Miró repetirá incesantemente en este momento su mismo sol rojo; es como si la visión franciscana fuera próxima a la pintura de Miró, en esa unión con la sencillez y lo pequeño, con lo micro que nos remite a un macro universo de amor infinito, devoción y comunión mística con la naturaleza.

Ad te solo, altísimo, se konfamo
Et nullu homo ere digno te mentovare...

[A ti solo, altísimo, corresponden, y ningún hombre es digno de hacer de ti mención...]

¹⁰³ Este es un texto que cita Lubar de Antoni Llena, que es escritor, pintor y escultor, que extrae de un artículo de *La Vanguardia* del 2/4/2003 del suplemento «Cultura», n.º 41, p. 18, titulado *Arte catalán a la italiana*.

CÁNTICO DEL HERMANO SOL

Altísimo, omnipotente, buen Señor,
tuyas son las alabanzas, la gloria y el honor y toda bendición.
A ti solo, Altísimo, corresponden,
y ningún hombre es digno de hacer de ti mención.
Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,
especialmente el señor hermano sol,
el cual es día, y por el cual nos alumbras.
Y él es bello y radiante con gran esplendor,
de ti, Altísimo, lleva significación.
Loado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas,
en el cielo las has formado luminosas y preciosas y bellas.
Loado seas, mi Señor, por el hermano viento,
y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo,
por el cual a tus criaturas das sustento.
Loado seas, mi Señor, por la hermana agua,
la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta.
Loado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
por el cual alumbras la noche,
y él es bello y alegre y robusto y fuerte.
Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra,
la cual nos sustenta y gobierna,
y produce diversos frutos con coloridas flores y hierba.
Loado seas, mi Señor, por aquellos que perdonan por tu amor,
y soportan enfermedad y tribulación.
Bienaventurados aquellos que las soporten en paz,
porque por ti, Altísimo, coronados serán.
Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte corporal,
de la cual ningún hombre viviente puede escapar.
¡Ay de aquellos que mueran en pecado mortal!
bienaventurados aquellos a quienes encuentre en tu santísima voluntad,
porque la muerte segunda no les hará mal.
Load y bendecid a mi Señor,
y dadle gracias y servidle con gran humildad.¹⁰⁴

¹⁰⁴ <http://www.franciscanos.org/esfa/cant.html>

Cántico del Sol

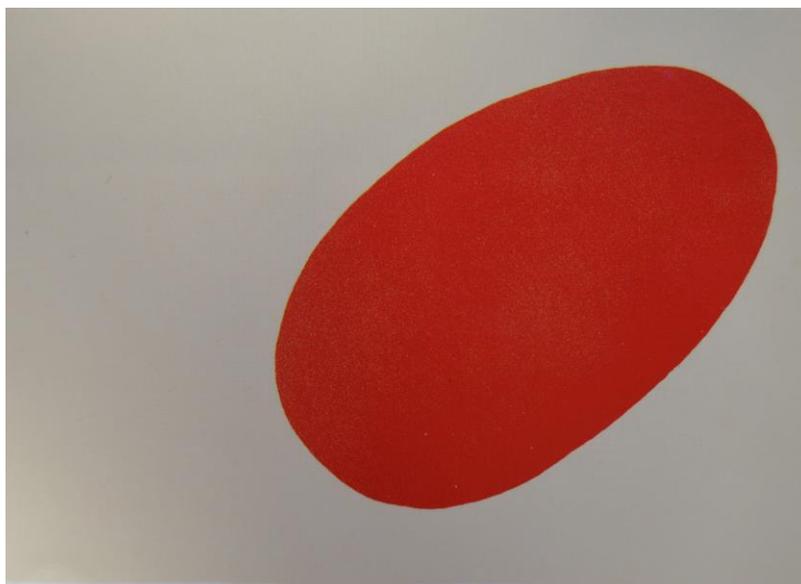


Fig. 54: Miró. Pliego 7, pág. 27

El Cántico del Sol de Joan Miró es la ilustración de este himno que acabamos de ver. Consiste en 33 aguafuertes y aguatinas, cuya edición fueron de 273 ejemplares sobre vitela de Guarro formados a lápiz por el artista. A primera vista parece un trabajo desconcertante del artista, pero vamos a intentar entender su objetivo siguiendo su curso, si conseguimos reconocer la sutil adecuación de la imagen.

Es cierto que se trata de un capítulo donde nuestra percepción plástica cambiará de metodología, pues nuestro objetivo radicará en la identificación de un himno religioso con la expresión de unas estructuras plásticas muy particulares, las de Joan Miró, pero si conocemos un poco su trayectoria pictórica veremos enseguida como crea un lenguaje de signos, movimientos plásticos e imágenes que nos irán llevando a ese cántico, diríamos, holístico, donde todo se entrecruza: el sol, el viento, el agua, la tierra, con sus flores las estrellas y el fuego. Merece destacarse la imagen del sol de Miró por su preeminencia. En este sentido, parece justo mencionar el análisis ideográfico del lenguaje mironiano y, en particular, de la tipología de soles de Miró, según Corbella (1993, pp. 32-33).¹⁰⁵

También podemos decir que:

... las ilustraciones en el Cántico del Sol son a la vez determinadas y abiertas. El análisis precedente solo proporciona una serie de coordenadas para valorar la lógica formal de la figuración de Miró en cuanto a su relación con el texto, señalando la profunda interconexión de sus imágenes a través del ciclo. Sin embargo, está claro que la producción de significado de ilustración a ilustración de Miró tiene una especificidad narrativa y una coherencia temática que está en paralelo con el significado del himno de san Francisco, pues todos los objetos, grandes y pequeños, se relacionan de acuerdo con una ley divina de unidad cósmica (Lubar, 2003, p. 67).

¹⁰⁵ Este libro pone en evidencia el contenido simbólico, así como el culto solar de Miró y su evolución morfológica.

*Loado seas, mi Señor, por el hermano viento
Y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo...*

Cántico del Sol

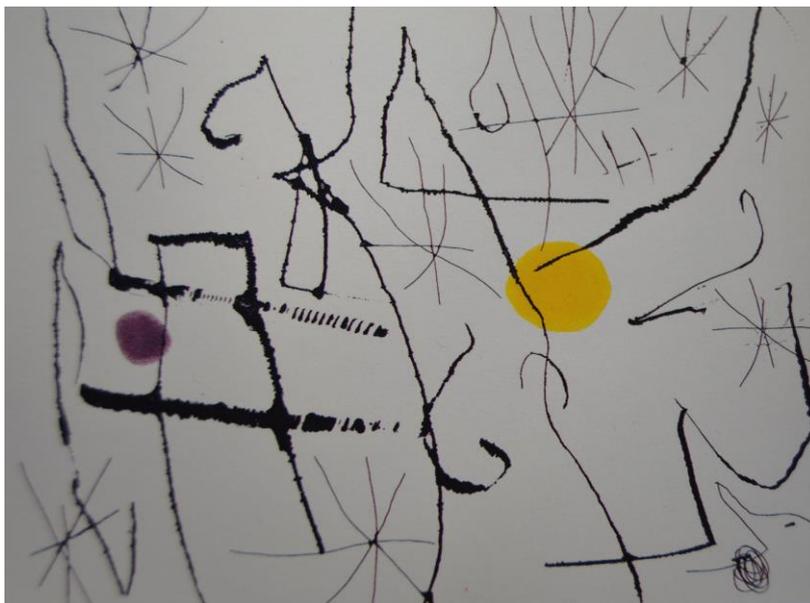


Fig. 55: Miró. Pliego 12, pág. 45

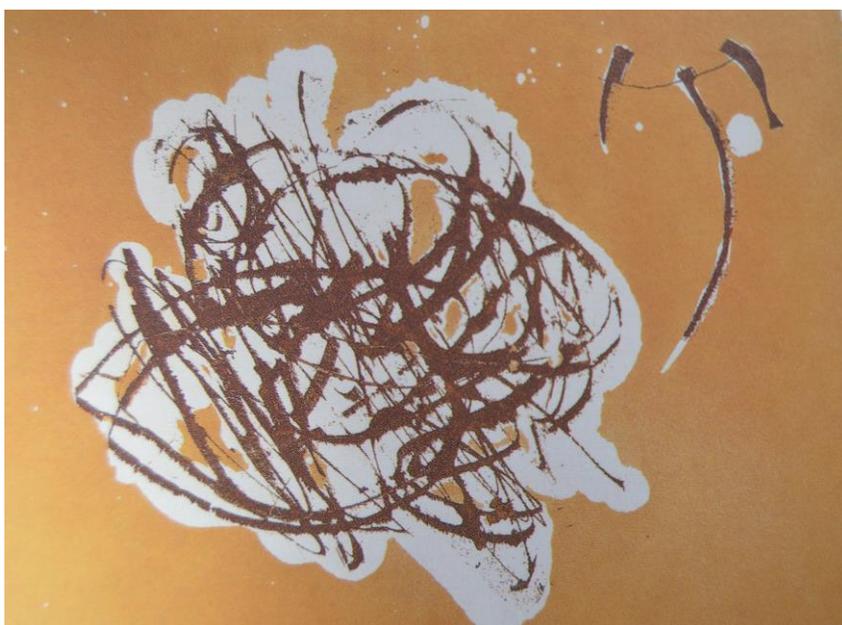


Fig. 56: Miró, Pliego 12, pág. 47

Se petrifica como una red de símbolos de estrellas y dibujos irregulares de líneas que sugieren el movimiento del viento. En esta serie del viento fueron varios los grabados realizados; en este que vemos aparece como un remolino de líneas enmarañadas que evoca el efecto de las nubes o de tierra arrastrada por viento, y puede distinguirse una figura apoyada en unos palos, que puede ser alusión a san Francisco al final de su vida, pues al quedarse ciego tuvo que apoyarse en unas muletas o bastones.

*Loado seas, mi Señor, por la hermana agua,
La cual es muy útil y humilde y preciosa y casta...*

Cántico del Sol

Una vez más Miró variará su línea, su color y texturas para describir las distintas cualidades del agua.



Fig. 57: Miró. Pliego 14, Pág. 55

Cántico del Sol

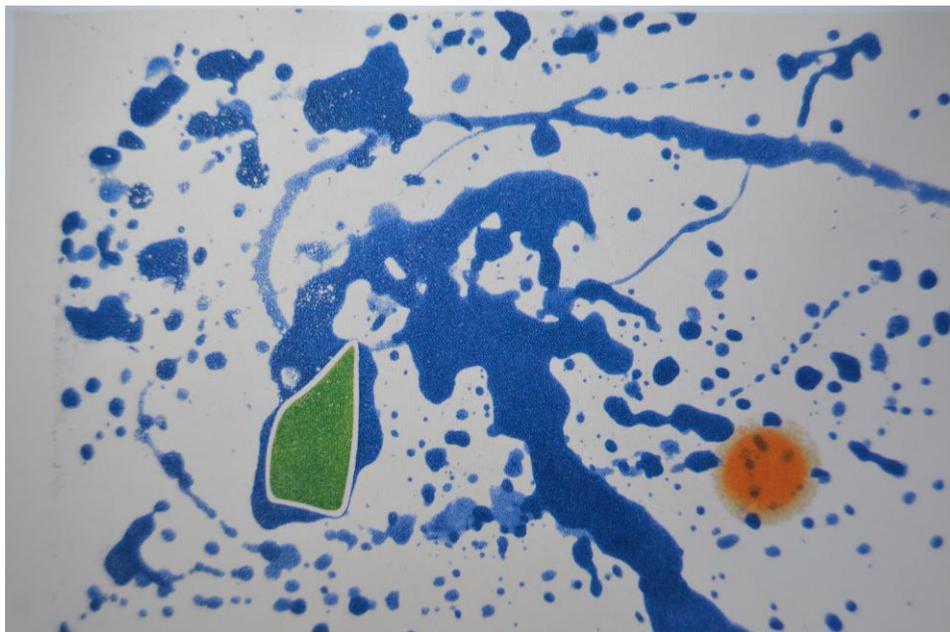


Fig. 58: Miró. Pliego 15, pág. 59

*Lado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
Por el cual alumbras la noche.
Y él es bello y alegre y robusto y fuerte...*

Cántico del Sol



Fig. 59: Miró. Pliego18, pág. 69

En el ciclo del fuego, fluyen masas de pigmento rojo, dándole aquí al fuego un poder regenerador de la tierra pues da la impresión de que aparta la tierra donde renace una semilla, uniendo aquí tierra y fuego.

Cántico del Sol



Fig. 60: Miró. Pliego 16, pág.63

Esta densa masa de líneas forma un núcleo de masa casi blanca que parece que hiciera alusión a un estallido cósmico de energía, aludiendo así al fuego como fuerza creativa y generadora, alumbrando la noche, como dice el cántico.

*Lado seas, Señor, por nuestra hermana la madre tierra,
La cual nos sustenta y gobierna...*

Cántico del Sol



Fig. 61: Miró. Pliego 18, pág. 71

Ciertamente, del mismo modo que san Francisco vio todos los elementos del universo físico como manifestaciones del amor de Dios y de su voluntad creadora, así también Miró expresó de forma reiterada una devoción casi religiosa por los detalles del mundo natural... (Lubar, 2003, p. 67).

XII. CONCLUSIONES

Hemos elegido un camino que relacionará arte, filosofía y religión en torno a la poética de san Francisco de Asís en la pintura de Francisco de Zurbarán y Joan Miró, por lo que el itinerario ha sido todo un acontecer de pensamientos, ideas y experiencias religiosas que concluyen en dar una visión espiritual del Arte y al mismo tiempo entender la pintura como resultado de una reflexión filosófica.

Vemos que la verdad, la bondad y la belleza constituyen la principal tríada de conceptos con la que se enfrenta este itinerario filosófico-artístico. El logro ha sido adaptarlos a nuestra pintura. En definitiva, el interés de los cuadros presentados reside en mostrar una visión teológica del arte y en la revisión de toda una retórica que envuelve el valor estético del santo. El primer capítulo responde al deseo de desarrollar la idea de belleza para poder profundizar en ella cuando la nombremos y darnos cuenta de que no es una palabra ligera, frágil y superficial, sino que es el primer encuentro con la idea esencial del arte, es como el esquema primigenio de cualquier creación.

La belleza, como se expone en este primer capítulo, ha sido objeto de estudio profundo de filósofos como Aristóteles, Séneca, Plotino, san Agustín, san Buenaventura, Alberti, Ficino y Von Balthasar, entre otros. Todos ellos coinciden en que es una absoluta presencia. Así, vemos cómo Séneca admite sin reservas la posibilidad de que el artista pueda crear sus propias imágenes formadas dentro de sí mismo: llama a este objeto «ideal» y defiende tanto una imagen imitada de la naturaleza como una creada por la imaginación, lo que hace que aparezca la idea de introspección sensible. Plotino, por su parte, muestra pensamiento más metafísico, ya que elabora un discurso diferenciador entre forma y materia y considera que las formas son ideas imitadas y que su expresión es inferior al sentido ideal, es decir, en cuanto a su valor ético y estético.

El recorrido por la Edad Media nos ha conducido a la idea de que la belleza visible no es más que un reflejo de la invisible y esta, a su vez, solo un reflejo de la absoluta. San Agustín también consideró que esa belleza sensible es solo una débil imagen de la invisible, aunque debemos considerar que en san Agustín existen muchas influencias de Plotino. Ahora bien, como conclusión, diremos que en la escolástica no existe un problema del arte como cuestión autónoma y que el concepto de lo bello está íntimamente relacionado con lo divino y que emana de Dios.

Será en el Renacimiento cuando asistamos al gran nacimiento del concepto de verdad, una verdad física, real, tangible que es el arte: Cennino Cennini, Alberti, Leonardo, Vasari... es decir, en el primer Renacimiento (Quattrocento) aparece el concepto de arte como práctica racional y con unas leyes absolutas y armónicas.

En el Cinquecento, con la gran explosión que supuso el movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia aparece, como hemos visto y explicado en extensión, la idea de ese universo, extrañamente diferenciado, pero no separado, de Ficino, quien aportó un concepto de belleza más sofisticado y quien concluye con la idea de que la belleza es un rayo de Dios que da luz y engendra diferentes círculos, entre los que está la materia y, dentro de ella, las formas. Esa belleza, sin embargo, mora en la mente cósmica, esto es, en la zona supraceleste del universo, que sería lo que se presenta como amor celestial y que, en el Renacimiento, se representó bajo la imagen

de Venus celestial, es decir, inmaterial, que persigue la creación de la belleza inteligible y universal, y alcanza el estado de amor divino que se equipara al de los santos y profetas.

En cuanto al sentido de lo santo, hemos profundizado en teorías pragmáticas para demostrar cómo lo bello participa en esa concepción del santo como figura histórica real y portadora de esos postulados de belleza que en el capítulo anterior quedan justificados.

En primer lugar, se demuestra su unicidad, su participación en la revelación del mensaje divino. También se justifica al santo como ser humano, que hace que se crea en él por su carisma y sus buenas acciones. Por ello intentamos darle el lugar que le corresponde como figura individual y presencia viva gracias a sus seguidores y discípulos.

Se valora la aportación afectiva inmediata del santo, es decir, hace participar a sus seguidores en el amor, en la entrega y en la bondad infinita de Dios.

Creemos que lo más importante de esta parte es demostrar el poder al que puede llegar su imagen, pues el que lo sigue y contempla puede llegar a ver, amar y oír como él mismo testimonia.

El santo solo puede existir si ha tenido una realidad histórica y esto lo veremos al final del capítulo, pero antes hemos analizado la realidad filosófica en el momento en el que vivió san Francisco. Sabemos que convivían varias corrientes filosóficas: la platónica, la neoplatónica y la escolástica: Hugo de San Víctor, Alejandro de Hales, Alberto Magno... Pero a quien hemos destacado es a san Buenaventura, no solo por haber sido franciscano, sino por su aportación estética de la luz. Desarrolló todo un pensamiento profundo respecto a la luz y su relación con la materia, es decir, cómo la materia inerte, terrosa y oscura adquiere nobleza gracias al grado de luminosidad. Esta aportación es una cuestión tremendamente plástica y moderna para la época en la que se escribió, por lo que la extensión de esta tesis ha sido considerable, ya que la luz es el factor clave de cualquier creación artística y es primordial en nuestro pintor, Zurbarán, como más adelante veremos.

La idea de justificar el franciscanismo como estética es, como hemos podido comprobar, el objetivo principal de este capítulo. Esto nos lleva a profundizar en la trayectoria personal de san Francisco, de cómo consagró su vida al compromiso evangélico y llegó a la conclusión de que la interrelación de lo estético con lo ético son hechos viejos realmente conectados, por lo que buscamos el aval del pensamiento estético en los influyentes escritos del tercer conde de Shaftesbury. Su filosofía es básicamente neoplatónica y es importante ver cómo la armonía de la belleza es percibida como virtud y se considera incluso «sentido moral».

No solo nos justificará la estética moral, sino también el entusiasmo como un noble sentimiento religioso que, creemos, hemos conseguido adaptar y armonizar en la vida del santo.

El capítulo «El arte de la Contrarreforma» ha sido un intento de visualizar la gran complejidad que envuelve una pintura con carácter de documento visual, pues a medida que hemos ido subrayando cuestiones históricas, religiosas y pictóricas, la

polémica se ha ido sirviendo... Desde las normas de Trento, la disciplina del mismo grupo franciscano, el carácter específico del santo, las pautas pictóricas de la escuela barroca y un largo etcétera. Pero, sobre todo, el justificar los cuadros de visión es lo que ha hecho de este capítulo un compendio específicamente plástico.

Así, podemos concluir que se trata de unas pinturas claramente barrocas del arte español, que cumple con la normativa de Trento y con la escuela pictórica de Pacheco, donde se llega a un nivel de la imagen extremadamente realista, de la que es un ejemplo evidente la imagen de nuestro san Francisco. Respecto al análisis pictórico no hemos querido excedernos en matizaciones literarias; simplemente hemos intentado recalcar la grandeza plástica de Zurbarán.

Cuando hemos querido justificar el cuadro como obra de arte, Schelling ha sido el mejor referente para dicha tarea, pues une con mucha maestría en la *Filosofía del arte* —una de las obras más fascinantes de la estética— todo lo dicho hasta ahora. Su gran premisa es el rechazo de lo puramente histórico en el arte y propone un estudio intuitivo e intelectual que deje de lado las sensiblerías superficiales, es decir, nos propone un estudio del arte revelador de la verdad de las ideas, un absoluto que existe en cada partícula de la naturaleza.

Consideramos, pues, que con Schelling aprendemos a tener un juicio profundo del arte y a mantener el espíritu de la contemplación en reposo, para llegar así a la facultad de conocer. Pero para ello, para entrar en ese conocimiento, se exige una receptividad de las ideas y no el simple sentimiento del placer sensible. Esas ideas muchas veces vienen definidas como arquetipos, y el arquetipo es el ideal. El modelo ideal de cualquier cosa, en nuestro caso particularmente relacionado con la belleza, es como el ejemplo ideal que reúne las condiciones esenciales de su especie, es la idea soberana de lo eterno, que sirve de ejemplo y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres; en esta tesis, es el mismo san Francisco.

Quizá esa dedicación al espejismo del arte nos haya deslindado de algún aspecto de la realidad múltiple y cambiante de la propia historia de san Francisco, pues no hemos querido pretender que el arte importaba más que esta obra concreta, por lo que hemos disminuido un poco la sensibilidad estética y el jeroglífico metafísico y, quizá, hemos sobrevalorado la diversidad cognoscitiva de las artes, pero lo que sí hemos querido es envolver la imagen en toda su extensión, sacralizando desde el sentimiento profundo de belleza de Plotino, hasta justificar el concepto de la luz a través de san Buenaventura sin olvidar la vista del santo y su justificación como arquetipo con Shelling, pues, como bien sabemos, esta obra es única y nada de este mundo ocupa el lugar del otro, es por ello por lo que darle esa aureola de unicidad no ha sido tarea cómoda, pues nada se había escrito al respecto.

No quiero dejar de nombrar la praxis tan extremadamente silenciosa de Zurbarán, que estaba realmente documentado sobre las normas conventuales y religiosas del país, pues sabemos que el santoral español estaba inmerso en toda una simbología al uso, ya que cada santo tenía su propia indumentaria, posición corporal y objetual.

Por último, creemos que la aportación de descubrir a Miró como un admirador de san Francisco de Asís convierte esta tesis en un logro importante. También contribuye a ello, asimismo, la demostración de la vigencia del franciscanismo en el arte contemporáneo a través de la obra de este artista quien a partir del *Cántico del Hermano*

Sol de san Francisco de Asís, desarrolló toda una obra gráfica. Esta muestra una devoción casi religiosa por todos los detalles del mundo natural que aparecen en el poema del santo. Ambos proclaman la solemnidad ante el universo y, estando en mundos culturales y espirituales muy diferentes, nos ofrecen esa presencia y consistencia sin las cuales lo material y cotidiano parece superficial y anodino.

XIII. BIBLIOGRAFÍA

XIII.1 Bibliografía citada

- AGUSTÍN, San (1986). *Confesiones*, Madrid: Ed. BAC.
- ARGULLOL, R. (1990). *El héroe y el único*, Barcelona: Ed. Destino.
- AZARA, P. (1992). *Imagen de lo invisible*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- BALSACH, M. J. (2007). *Joan Miró*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- BALTHASAR, H.U. (1985). *Gloria*, Madrid: Ed. Encuentro.
- BAZIN, G (1981). *Historia del Arte*, Barcelona: Ed. Omega.
- Biblia, Santa (1986). *Nuevo testamento*, Madrid: Ed. Cristiandad S.L.
- BOLGIANI, F. (1987). *Mística e retorica*, Florencia: Ed. Florencia.
- BRUYNE, E. (1959). *Estudios de estética medieval*, Madrid: Ed. Gredos.
- (1963). *Historia de la estética*, Madrid: Ed. BAC.
- (1994). *La estética de la Edad Media*, Madrid: Ed. Visor.
- BUCCI, M. (1967). *Giotto*, Barcelona: Ed. Toray.
- BUENAVENTURA, San (1945). *Leyenda Mayor*, Madrid: Ed. BAC.
- (1947). *Obras: I , II, III, IV*, edición bilingüe, Madrid: Ed BAC.
- (1970). *Itinerario de la mente a Dios*, Buenos Aires: Ed. Aguilar.
- BRUQUETAS, R. (2002). *Técnicas y materiales de la pintura en los Siglos de Oro*, Madrid: Ed. Fundación Arte Hispánico.
- CALVESI, M. (1990) *La metafísica esclarecida*. Madrid: Ed. Visor.
- CALVO S, F. (1981). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Ed. Cátedra.
- CANTERLA, C. (2007). «Filosofía de Schelling», *Revista de estética y teoría de las artes*, n.º 5 (febrero), pp. 3-35.
- CARDUCHO, V. (1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), Madrid: Ed. Francisco Calvo Serraller.
- CARRERAS, T. (1982). *Els caràcters de la filosofia franciscana i l'esperit de Sant Francesc*, Barcelona: Ed. Franciscana.

- CASSIRER, E. (1951). *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires: Ed. Emecé.
- CATURLA, M. L. (1964). *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid: Ed. MEN.
- CELANO, T. (1945). *Vida primera de san Francisco de Asís*, Madrid: Ed. Católica.
- CHECA, F. (2001). *El Barroco*, Madrid: Ed. Ismo.
- CHESTERTON, G. (1961). *San Francisco de Asís*, Barcelona: Ed. Juventud.
- CORBELLA, D. (1993). *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge a partir de la sèrie Barcelona 1934-44*, Barcelona: Ed. Universidad de Barcelona.
- DE CUSA, N. (1973). *De Dios escondido. De la búsqueda de Dios*, Buenos Aires: Ed. Aguilar.
- DELEDA, O. (2006). *Francisco de Zurbarán 1598-1664*, Madrid: Ed. Wildenstein Institute.
- DE SAN JOSÉ, J. (1991). *Primeras biografías y apologías de san Juan de la Cruz*, León: Ed. Consejería de Cultura.
- DE KEMPIS (1943). *Imitación de Cristo*, Buenos Aires: Ed. Hechette.
- DOMÍNGUEZ O. (1974). *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660*, Barcelona: Ed. Grijalbo.
- (1970). *La sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Ed. CSIC.
- DOVAL, G. (2010). *Caravaggio: una vida en claroscuro*, Madrid: Ed. Ártica.
- ECO, U. (1990). *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Ed. Debolsillo.
- ÉTIENNE, W. (1948). *La filosofía de san Buenaventura*, Buenos Aires: Ed. Desclée.
- FRANCISCO DE ASÍS, (1945). *San Francisco de Asís*. Título adicional: *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época*, Madrid: Ed. Católica.
- *Las Florecillas* (1970). Barcelona: RTV.
- FICINO, M. (1965). *Teología platónica*, Bolonia: Ed. Zamicheli.
- (1994). *De Amore*, Madrid: Ed. Tecnos.
- GADAMER, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*, Madrid: Ed. Tecnos.
- (1991). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- GILSON, E. (1945). *Dios y la filosofía*, Buenos Aires: Ed. Emecé.

- (1946). *La filosofía de la Edad Media*, Madrid: Ed. Pegaso.
- (1948). *La filosofía de san Buenaventura*, Madrid: Ed. Desclee.
- (1952). *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires: Ed. Emecé.
- GOMBRICH, H. (1988). *Historia del Arte*, Madrid: Ed. Alianza.
- GROSSETESTE, R. (1986). *Metafisica della Luci*, Milán: Ed. Rusconi.
- GUINARD, P. (1972). *Pintura española*, Barcelona: Ed. Labor.
- (1960). *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, París: Éditions du Temps.
- HAUSER, A. (1983). *Sociología del Arte*, Barcelona: Ed. Labor.
- HEGEL, G. W. F. (1969). *De lo Bello y sus formas*, Madrid: Ed. Austral.
- (1991). *Lecciones sobre estética*, Barcelona: Ed. Península.
- IRIARTE, L. (1979). *Historia Franciscana*, Valencia: Ed. Asís.
- JAMES, W. (1986). *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona: Ed. Península.
- JUAN DE LA CRUZ, San (1979). *Poesías completas y otras páginas*, Zaragoza: Ed. Ebro.
- (1982). *Obras completas*, Madrid: Ed. BAC15
- KANDINSKY, W. (1985). *Cursos de la Bauhaus*, Madrid: Ed. Alianza.
- KANT, E. (1977). *Critica del juicio*, Barcelona: Ed. Austral.
- LASSAIGNE, J. (1957). *La pintura flamenca*, Génova: Ed. Skira.
- LE GOFF, J. (2003). *San Francisco de Asís*, Madrid: Ed. Gallimard.
- LIPPS, T. (1924). *Los fundamentos de la estética*, Madrid: Ed. Daniel Jorro.
- LOCKE, J. (1905). *Carta sobre la tolerancia*, Madrid: Ed. Tecnos.
- (1987). *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid: Ed. Aguilar.
- LÓPEZ, C. (1932). *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla: Ed. Rodríguez Giménez.
- LUBAR, R. (2003). *El cántico del sol y el mundo como imagen*, Valladolid: Ed. Patio Herreriano de Arte.
- LUKÁCS, G. (1966). *La peculiaridad de lo estético*, Barcelona: Ed. Grijalbo.

- MÂLE, E. (1996). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- MIRABENT, F. (1988). *De la belleza*, Barcelona: Ed. Laertes.
- ORTEGA, J. (1981). *La deshumanización del arte*, Madrid: Ed Alianza.
- OTTO, R. (1965). *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Ed. Selecta.
- OYARZUN, L. (1981). *Meditaciones estéticas*, Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- PACHECO, F. (1990). *El Arte de la pintura*, Madrid: Ed. Cátedra.
- PALOMINO, A. (1947). *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Ed. Aguilar.
- PANOFSKY, E. (1977). *Idea: contribución a la historia del Arte*, Madrid: Ed. Cátedra.
- (2006). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Ed. Alianza.
- PEGUEROLES, J. (1972). *El pensamiento filosófico de San Agustín*, Barcelona: Ed. Labor.
- PLOTINO, (1950). *El alma, la belleza y la contemplación*, Buenos Aires: Ed. Espasa Calpe.
- (1982). *Enéadas I-IV*, Madrid: Ed. Gredos.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1973). *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona: Edicions 62.
- RUBIA, F. J. (2010). *La conexión divina, la experiencia mística y la neurobiología*, Barcelona: Ed. Drakontos.
- SCHELER, M. (1961). *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Ed. Nova.
- SCHELLING, F. (1984). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Madrid: Ed. Nacional.
- (1994). *Filosofía del arte*, Buenos Aires: Ed. Nova.
- SEBASTIÁN, S. (1985) *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Ed. Alianza
- SHAFTESBURY, (1997a). *Carta sobre el entusiasmo*, Barcelona: Ed. Grijalbo.
- (1997b). *Investigación sobre la virtud y el mérito*, Madrid: Ed. CSIC.
- STOICHITA, V. (1996). *El ojo místico*, Madrid: Ed. Alianza.
- (1997). *Breve historia de la sombra*, Madrid: Ed. Siruela.
- (2000). *La invención del cuadro*, Barcelona: Ed. Serbal Sureda, J.

- (2006). *La gloria de los siglos de oro. Mecenas, artistas y maravillas en la España Imperial*, Barcelona: Ed. Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (1987). *Historia de la Estética: La estética medieval*, Madrid: Ed. Akal.
- TRUEBA, V. (2005). *El claroscuro de las luces*, Madrid: Ed. Montesinos.
- VASARI, G. (1906). *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florencia: Ed. Sansón.
- VALDIVIESO, A. (1984). *Arquitectura española del siglo XVIII*, Madrid: Ed. Summa Artis.
- VALDIVIESO, E. (1990). *Murillo*, Junta de Andalucía: Ed. Sílex.
- (1998). *Zurbarán*, Sevilla: Ed. Museo de Bellas Artes.
- (2003). *Pintura barroca sevillana*, Sevilla: Ed. Sílex.
- VALVERDE, J. M. (1980). *El Barroco*, Barcelona: Ed. Montesinos.
- (1984). *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Ed. Labor.
- (1991). *Ideales culturales de la Edad Media*, Madrid: Ed. Labor.
- WILHELM, R. (1977). *I Ching*, Barcelona: Ed. Edhasa.
- ZAEHNER, R. C. (1967). *El cristianismo y las grandes religiones de Asia*, Barcelona: Ed. Herder.
- ZUBIRI, X. (2003). *El hombre y Dios*, Madrid: Ed. Alianza.

XIII.2 Bibliografía general

- ALBERTI, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre Arte*, Madrid: Ed. Tecnos.
- ALBIZU, J. L. (1961). *Camino abreviado del Amor Divino*, Barcelona: Ed. Herder.
- ALCOLEA, S. (1989). *Zurbarán*, Barcelona: Ed. Polígrafa SA.
- ANDRÉS, S. (1941). *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila: Ed. Instituto gran duque de Alba.
- ANGULO, D. (1971). *Pintura del siglo XVII*, Madrid: Ed. Ars Hispaniae XV.
- AYALA, J. I. (1883). *El pintor Cristiano Erudito*, Barcelona: Ed. Subirana.
- ARNHEIM, R. (1962). *Arte y Percepción Visual*, Buenos Aires: Ed. Universitaria.
- BACHELARD, G. (1982). *La poética de la ensoñación*, México: Ed. F C E.
- BATICLE, J. (1988). *Zurbarán*, Nueva York: Ed. The Metropolitan Museum of Art.
- BATTISTI, E. (1990). *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Ed. Cátedra.
- BROWN, J. (1981). *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Ed. Alianza.
- (1990). *La edad de oro en la pintura de España*, Madrid: Ed. Nerea.
- BRUQUETAS, R. (2002). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid: Ed. Fundación Arte Hispánico.
- BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas, acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Ed. Tecnos.
- CAMÓN, J. (1973). *La pintura española del siglo XVII*, Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- CARDENAL, M. (1979). *Diálogos de la pintura*, Madrid: Ed. Francisco Calvo Serraller.
- CARREIRA, J. (1979). *Los tratados del libro dell Arte de Cenninno*. Tesis doctoral UB.
- CENNINNO, C. (1998). *El libro del Arte*, Madrid: Ed. Akal.
- CHIRPAZ, F. (1999). *La experiencia de lo sagrado según Mircea Eliade/selecciones de teología*, vol. 25, pág. 3. Disponible en: <http://wwwseleccionesdeteologia.net>.
- CHUECA, F. (1989). *Historia de la arquitectura occidental*, Madrid: Ed. Dossat.
- CICERÓN, M. T. (2004). *El Orador*, Madrid: Ed. Alianza.
- CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Ed. Labor.
- COLOMER, E. (2001). *El pensamiento alemán de Kant Heidegger*, Barcelona: Ed. Herder.

- DA VINCI, L. (1988). *La obra pictórica de Leonardo*, Barcelona: Ed. Planeta.
- DÍAZ G. (1983). *El espíritu del Barroco*, Barcelona: Ed. Crítica.
- DURÁN, R. (1953). *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet: Ed. Monasterio de Poblet.
- GÁLLEGO, J. (1972). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid. Ed. Aguilar.
- GAYA, J. A.(1973). *Zurbarán*, Barcelona: Ed. Noguer.
- GAYO, M. D y JANER, M. (2010). *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*, Boletín de Museo del Prado, T. XXVIII, 46, pp. 39-45.
- GIRONA, J. P. (Inédita). *Pintura franciscana de Catalunya*, T.D.
- GÓMEZ, M.^a E. (1963). *Escultura del siglo XVII*, Madrid: Ed. Ars Hispaniae XVI.
- GONZÁLEZ, G. (1987). *Dialéctica Escolástica y Lógica Humanística*, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ, J. M. (1991). *Método iconográfico*, Vitoria: Ed. Argitaipena.
- HUME, D. (1980). *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid: Ed. Alianza.
- KLEIN, R. (1982). *La forma y lo inteligible*, Madrid: Ed. Taurus.
- KUBLER, G. (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Ed. Ars Hispaniae.
- LAFUENTE, F. (1935). *El realismo en la pintura del siglo XVII: Países Bajos y España*, Barcelona: Ed. Labor.
- LEIBINIZ, G. W.(1970). *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, Buenos Aires: Ed. Aguilar.
- MALLORY, N. A. (1991). *Del Greco a Murillo*, Madrid: Ed. Alianza.
- MARAVALL, J. A. (1986). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ed. Ariel.
- MARITAIN, J. (1966). *Lecciones fundamentales de la filosofía moral*, Buenos Aires: Ed. Club de lectores.
- MARTÍ, A. (1969): *La retórica Sacra en el siglo de Oro*, Barcelona: Ed. Secretariado de Publicaciones.
- MERLEAU, M, (1997): *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires: Ed Paidós.
- (1966): *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Ed. Seix Barral.

- MERINO, J. A. (1993). *Manual de filosofía franciscana*, Madrid: Ed. B.A.C.
- MONTES, J. (1998). *Arte y Espiritualidad Franciscana en la Nueva España siglo XVII*, Jaén: Ed. Universidad de Jaén.
- NAVARRETE, B. (1999). *Zurbarán y su obrador pinturas para el nuevo mundo*, Valencia: Ed. Generalitat Valenciana.
- ORTEGA, J. (1981). *La deshumanización del arte*, Madrid: Ed Alianza.
- OROZCO, E. (1977). *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid: Ed. Cupsa.
- PANIKKAR, J. (2005). *De la mística: experiencia plena de vida*, Barcelona: Ed Herder.
- PARDO BAZÁN, E. (1903). *San Francisco de Asís: siglo XIII*, Madrid (s.n.) (Imp. de alrededor del mundo).
- PEMÁN, C. (1989). *Zurbarán y otros estudios sobre la pintura del XVII español*, Madrid: Ed. Alpuerto.
- PERALTA, V. (1912). *El pensamiento de S. Buenaventura sobre la contemplación mística*, Ed. Estudios franciscanos.
- PÉREZ, A. (1992). *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid: Ed. Cátedra.
- PITA, J. M. (1984). *Arquitectura española del siglo XVII*, Madrid: Ed. Summa Artis.
- READ, E. (1992). *Imagen e idea*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, P y LANZETTI, R. (1958). *El Catecismo Romano. Fuentes e historia del texto y de la redacción*. Pamplona: EUNSA.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1965). *Escultura y pintura del siglo XVIII*, vol. XVII, Madrid: Ed. Ars Hispaniae.
- SEBASTIÁN, S. (1985). *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Ed. Alianza.
- SOTO, V. (2012). *Arte y Realidad en el Barroco*, Madrid: Ed. Cerasa.
- TORRES, R. (1963). *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla: Ed. Gráficas del Sur.
- VASARI, G. (1906). *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florencia: Ed. Sansón.
- VALDIVIESO, A. (1984). *Arquitectura española del siglo XVIII*, Madrid: Ed. Summa Artis.
- VEDEL, V. (1991). *Ideales culturales de la Edad Media*, Madrid: Ed. Labor.
- (1984). *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Ed. Labor.

- (1982). *Historia del texto y de la redacción. Bases críticas para el estudio teológico del Catecismo del Concilio de Trento (1566)*, Pamplona: Ed. Labor.

XIV. ANEXOS

EXPOSICIONES DONDE SE MOSTRÓ OBRA DE ZURBARÁN (2000-2016)

1999-2000 Oviedo

OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. Exposición homenaje a Velázquez* (mayo de 1999-enero de 2000).

1999-2000 Bonn

BONN, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Museo del Prado. Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV* (octubre de 1999-enero de 2000).

1999-2000 París

PARÍS, Musée du Louvre, *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon* (octubre de 1999-enero de 2000).

1999-2000 Bilbao

BILBAO, Museo de Bellas Artes, *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso* (diciembre de 1999-abril de 2000).

2000 Sevilla

SEVILLA, Real Alcázar, *Colección de pinturas antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII (?-octubre)*.

2000 Londres-Mánchester

LONDRES, Christie's (enero-febrero); MÁNCHESTER, The Whitworth Art Gallery (febrero-abril), *Treasures of the North. An Exhibition to Benefit the Christie Hospital, Manchester*.

2000 Londres

LONDRES, The National Gallery, *The Image of Christ* (febrero-mayo).

2000 Maastricht

MAASTRICHT, *Trafalgar Galleries at Maastricht 2000* (marzo).

2000 Castres

CASTRES (Francia), Musée Goya, *La Musique et les arts figurés en Espagne* (junio-octubre).

2000 Londres

LONDRES, *The National Gallery, Encounters: New Art from Old* (junio-septiembre)

2000 Valencia

VALENCIA, Museo de Bellas Artes, *Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos, México* (junio-septiembre).

2000 Río de Janeiro

RÍO DE JANEIRO, Museu Nacional de Belas Artes, *Esplendores de Espanha. De El Greco a Velázquez* (julio-septiembre).

2000 Bérgamo

BÉRGAMO (Italia), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, *La Luce del Vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán* (septiembre-diciembre).

2000 Santiago de Compostela

SANTIAGO DE COMPOSTELA, Monasterio de San Martiño Pinario, *Facies deitatis. Los rostros de Dios* (septiembre-noviembre).

2000-2001 Bilbao

BILBAO, Museo de Bellas Artes, *Zurbarán la obra final: 1650-1664* (octubre de 2000-enero de 2001).

2000-2001 París-Baltimore

PARÍS, Musée d'Orsay (octubre de 2000-enero de 2001); BALTIMORE (MD), The Walters Art Gallery (enero-abril de 2001), *Manet, the Still-Life Paintings*.

2000-2001 Sevilla-Córdoba

SEVILLA, Museo de Bellas Artes (octubre-noviembre de 2000); CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2000-enero de 2001), *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*.

2000-2001 Roma

ROMA, Palazzo delle Esposizioni, *Il Volto di Cristo* (diciembre de 2000-abril de 2001).

2001 Greenville

GREENVILLE (SC), Bob Jones University Museum & Gallery, *John the Baptist and the Baroque Vision* (enero-febrero).

2001 Valladolid

VALLADOLID, Museo Nacional de Escultura, *Pintura del Museo Nacional de Escultura-siglos XV al XVIII* (febrero-abril).

2001 Hamburgo

HAMBURGO (Alemania), Hamburger Kunsthalle, *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933* (marzo-junio).

2001 Segovia

SEGOVIA, Torreón de Lozoya, Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreynato del Perú (marzo-mayo).

2001 México

MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento* (mayo-octubre).

2001-2002 París

PARÍS, Musée Jacquemart-André, *Rouge et Or. Trésors du Portugal baroque* (septiembre de 2001-febrero de 2002).

2001-2002 Sevilla-Madrid

SEVILLA, Centro Cultural El Monte, Sala Villasís (septiembre-noviembre de 2001),
MADRID, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (diciembre de
2001-enero de 2002), *Maestros sevillanos del barroco*.

2001-2002 Córdoba-Sevilla

CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (octubre-noviembre de 2001),
SEVILLA, Museo de Bellas Artes (diciembre de 2001-enero de 2002), *Y murió en la
cruz*.

2001-2002 Sevilla-Córdoba

SEVILLA, Sala San Hermenegildo (octubre-noviembre de 2001); CÓRDOBA, Sala de
Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2001-enero de 2002), *Mater Amabilis*.

2001-2002 Granada

GRANADA, Hospital Real, *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*
(diciembre de 2001-marzo de 2002).

2001-2002 Santander

SANTANDER, Sala de exposiciones de Caja Cantabria, *Pintura del Museo Nacional de
Escultura – siglos XV al XVIII* (diciembre de 2001-enero de 2002).

2001-2002 Toulouse

TOULOUSE (Francia), Musée Paul Dupuy, *Le Temps du caravagisme. La peinture de
Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650* (diciembre de 2001-marzo de 2002).

2002 Murcia

MURCIA, Catedral de Murcia, *Huellas* (enero-julio).

2002 Fort Worth-Los Ángeles

FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (marzo-junio); LOS ANGELES (CA), Los
Angeles County Museum of Art (julio-octubre), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-
1682) Paintings from American collections*.

2002 Tokio

TOKIO, The National Museum of Western Art, *Obras Maestras del Museo del Prado*
(marzo-junio).

2002 Granada

GRANADA, Museo Diocesano, *Alonso Cano. Arte e iconografía* (abril-octubre).

2002 Madrid

MADRID, Fundación Santander Central Hispano, *Alonso Cano, La modernidad del
Siglo de Oro español* (abril-mayo).

2002 Manderen

MANDEREN (Francia), Château de Malbrouck, «*La Remise de la chasuble à saint
Ildefonse*» de *Diego Velázquez* (abril-julio).

2002 Córdoba

CORDÓBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur, *Ayer y Hoy. Obras Maestras*
(junio-julio).

2002 México

MÉXICO, D.F., Museo Nacional de Arte, José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar (junio-noviembre).

2002 Vitoria

VITORIA, Fundación Caja Vital Kutxa, Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España (junio-julio).

2002 Oviedo

OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, Palacio de Velarde, Dibujos españoles del Siglo de Oro (julio-septiembre).

2002-2003 Milwaukee-Houston-San Francisco

MILWAUKEE (WI), Milwaukee Art Museum (septiembre-noviembre de 2002); HOUSTON (TX), The Museum of Fine Arts (diciembre de 2002-febrero de 2003); SAN FRANCISCO (CA), The California Palace of the Legion of Honor (marzo-mayo de 2003), Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland.

2002-2003 París

PARÍS, Musée d'Orsay (septiembre de 2002-enero de 2003), Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle.

2002-2003 Madrid-Bilbao

MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (octubre-diciembre de 2002); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás (diciembre de 2002-febrero de 2003), Obras Maestras Españolas del Museo Goya de Castres.

2002-2003 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, Flores españolas del Siglo de Oro (noviembre de 2002-febrero de 2003).

2002-2003 Madrid

MADRID, Fundación Santander Central Hispano, Obras maestras de la colección Lázaro Galdiano (diciembre de 2002-febrero de 2003).

2003 Segovia

SEGOVIA, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente. Una tradición española de la modernidad (enero-marzo).

2003 Castres

CASTRES (Francia), Musée Goya, Le «Saint Benoît» de Francisco de Zurbarán (febrero-junio) (sin catalogo).

2003 Nueva York

NUEVA YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art (marzo-junio de 2003), Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting.

2003 Nueva York

NUEVA YORK (NY), Adam Williams Fine Art, An Exhibition of Old Masters Paintings (abril).

2003 Madrid

MADRID, Fundación Santander Central Hispano, La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano (junio-julio).

2003 Madrid

MADRID, Parque Ferial Juan Carlos I, Feriarte: XXVII Feria Internacional de Arte y Antigüedades (noviembre).

2003-2004 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, Manet en el Prado (octubre de 2003-enero de 2004).

2003-2004 Pamplona

PAMPLONA, Archivo General de Navarra, Maestros de la pintura española en la colección Lázaro Galdiano (diciembre de 2003-enero de 2004) (exposición itinerante) ver 2002-2003 Madrid.

2003-2004 Sevilla

SEVILLA, Real Alcázar, España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003 (diciembre de 2003-febrero de 2004).

2004 Londres

LONDRES, Rafael Valls, 2004 Recent Acquisitions.

2004 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, Luis Meléndez. Bodegones (febrero-mayo).

2004 Maastricht

MAASTRICHT (Países Bajos), The European Fine Art Fair [Agnew's] (marzo).

2004 Madrid-Bilbao

MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (abril-junio); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás (junio-julio), Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX.

2004 Sevilla

SEVILLA, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma (mayo-noviembre).

2004 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, El Museo de la Trinidad en el Prado (julio-septiembre).

2004 Santiago de Compostela

SANTIAGO DE COMPOSTELA, Colegio de Fonseca, Santiago y la Monarquía de España (1504-1788) (julio-septiembre).

2004 Bilbao

BILBAO, Fundación Santander Central Hispano, La Obra Invitada: Francisco de Zurbarán (septiembre-noviembre)

2004 París

PARÍS, Galerie le Toit du Monde, La Danse des Morts. Citipati de l'Himalaya, Danses macabres et vanités de l'Occident (septiembre-noviembre).

2004 Madrid

MADRID, Parque Ferial Juan Carlos I, Feriarte: XXVIII Feria Internacional de Arte y Antigüedades (diciembre).

2004-2007 Sarasota-Fort Worth-Omaha-Nashville-Charlotte-Santa Bárbara-Minneapolis

SARASOTA (FL), The John and Mable Ringling Museum of Art (enero-abril de 2004); FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (junio-septiembre de 2004); OMAHA (NE), Joslyn Art Museum (octubre de 2004-febrero de 2005); NASHVILLE (TN), Frist Center for the Visual Arts (mayo-agosto de 2005); CHARLOTTE (NC), Mint Museum of Art (septiembre de 2005-enero de 2006); SANTA BÁRBARA (CA), Santa Barbara Museum of Art (febrero-mayo de 2006); MINNEAPOLIS, Minneapolis Institute of Arts (MN) (octubre de 2006-enero de 2007), Renaissance to Rococo: Masterpieces from the Collection of the Wadsworth Atheneum Museum of Art.

2004-2005 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, El retrato español: del Greco a Picasso (octubre de 2004-febrero de 2005).

2004-2005 Córdoba-Sevilla

CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2004-enero de 2005); SEVILLA, Sala Municipal San Hermenegildo (enero-febrero de 2005), El Barroco en la pintura.

2005 Sevilla

SEVILLA, Centro cultural El Monte, Sala Villasís, Iglesia de Santa María de Jesús, V Centenario. Universidad de Sevilla 1525-2005 (enero-marzo).

2005 Albuquerque

ALBUQUERQUE (NM), Albuquerque Museum of Art, El Alma de España. The Soul of Spain (abril-julio).

2005 Madrid-Bilbao

MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (abril-junio de 2005); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás, (junio-julio de 2005), De Raphaël à Degas. Pintura, dibujo y escultura del museo Fabre de Montpellier.

2005 Cádiz

CÁDIZ, Museo de Cádiz, Colección Joaquín Rivero (mayo-junio).

2005 Madrid

MADRID, Catedral de la Almudena, Inmaculada (mayo-octubre).

2005 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro (junio-noviembre)

2005-2006 Hamburgo-Dresde-Budapest

HAMBURGO (Alemania), Bucerius Kunst Forum (mayo-agosto de 2005); DRESDE (Alemania), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen (septiembre 2005-enero de 2006); BUDAPEST, Szépművészeti Múzeum (enero-abril de 2006), Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen/El Greco, Velázquez, Goya. Öt évszázad spanyol festészetének remekművei.

2005-2006 Barcelona

BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Caravaggio y la pintura realista europea (octubre de 2005-enero de 2006).

2005-2006 París-Berlín

PARÍS, Galeries Nationales du Grand Palais (octubre de 2005-enero de 2006); BERLÍN, Neue Nationalgalerie (febrero-mayo de 2006), Mélancolie, génie et folie en Occident/Melancholie-Genie und Wahnsinn im Abendland.

2005-2006 Sevilla-Bilbao

SEVILLA, Hospital de los Venerables (noviembre de 2005-febrero de 2006); BILBAO, Museo de Bellas Artes (marzo-mayo de 2006), De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla.

2006 Lausana

LAUSANA (Suiza), Fondation de l'Hermitage, Chefs-d'œuvre du musée Fabre de Montpellier (enero-junio).

2006 Maastricht

MAASTRICHT (Países Bajos), The European Fine Art Fair [Caylus Anticuario] (marzo).

2006 Alicante

ALICANTE, Basílica de Santa María, Concatedral de San Nicolás y Monasterio de la Santa Faz, según informaron fuentes de la Generalitat. La Faz de la Eternidad (mayo-noviembre).

2006 Oviedo

OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, Una mirada singular. Pintura española de los siglos XVI al XIX (octubre-diciembre).

2006 Parma

PARMA (Italia), Fiere di Parma, Gotha 2006. 8.^a Mostra Internazionale di Antiquario (noviembre).

2006-2007 Filadelfia-México-Los Ángeles

FILADELFIA (PA), Philadelphia Museum of Art (septiembre-diciembre de 2006); MÉXICO D.F., Antiguo Colegio de San Ildefonso (febrero-mayo de 2007); LOS ÁNGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art (junio-septiembre de 2007), Tesoros/Treasures/Tesouros: The Arts in Latin America, 1492-1820.

2006-2007 Potenza

POTENZA (Italia), Galleria Civica di Palazzo Loffredo, Realidad, arte spagnola della realtà (septiembre de 2006-junio de 2007).

2006-2007 Cáceres

CÁCERES, Centro de Exposiciones San Jorge, Nosotros. Extremadura en su patrimonio (octubre de 2006-enero de 2007).

2006-2007 Madrid

MADRID, Museo Nacional del Prado, Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado (octubre de 2006-enero de 2007).

2006-2007 Nueva York

NUEVA YORK (NY), Solomon R. Guggenheim Museum, Spanish Painting from El Greco to Picasso. Time, Truth, and History (noviembre de 2006-marzo de 2007).

2006-2007 Sevilla-Salamanca-Castres

SEVILLA, Museo de Bellas Artes (noviembre de 2006-marzo de 2007); SALAMANCA, Sala de exposiciones Caja Duero (marzo-junio de 2007); CASTRES, Musée Goya (julio-octubre de 2007), Diálogo entre dos colecciones: Museo de Bellas Artes de Sevilla /Dialogue entre deux collections: Musée Goya de Castres.

2007 Madrid-Barcelona

MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (enero-marzo); BARCELONA, Museo Diocesano (abril-junio), Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños.

2007 Toledo

TOLEDO, Museo de Santa Cruz, Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo (enero-junio).

2007 Maastricht

MAASTRICHT (Países Bajos), The European Fine Art Fair [Galería López de Aragón] (marzo).

2007 Jáen-Úbeda

JÁEN, Museo Provincial (mayo-junio); ÚBEDA, Hospital de Santiago (junio-julio), La pintura española en la colección Joaquín Rivero.

2007-2008 Compiègne

COMPIÈGNE (Francia), Musée national du palais de Compiègne, Nicolas II Esterházy, 1765-1833. Un prince hongrois collectionneur. Histoire du goût en Europe aux XVIII^e-XIX^e siècles (septiembre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Bruselas

BRUSELAS, Palais des Beaux-Arts, Le Grand Atelier. Chemin de l'art en Europe. V^e-XVIII^e siècle (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Nápoles

NÁPOLES (Italia), Museo di Capodimonte, Omaggio a Capodimonte. Da Caravaggio a Picasso (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Orleans-Montargis

ORLEANS (Francia), Musée des Beaux-Arts; MONTARGIS (Francia), Musée Girodet, Henry de Triqueti 1803-1874. Le sculpteur des princes (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Granada

GRANADA, Hospital Real, Teatro de Grandezas (noviembre de 2007-enero de 2008).

2008 Burgos

BURGOS, Caja de Burgos, Espiritu Barroco. Colección Granados (febrero-mayo).

2008 Madrid

MADRID, Capilla del Palacio Real, Caminos a Guadalupe. Guadalupe en Madrid (febrero-marzo).

2008 Maastricht

MAASTRICHT (Países Bajos), The European Fine Art Fair [Caylus Anticuario] (marzo).

2008 Barcelona

BARCELONA, Salón Antiquaris Barcelona 2008 [Galería Caylus] (marzo-abril).

2008 Sevilla

SEVILLA, Centro Velázquez. Fundación Focus Abengoa, En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano (marzo-mayo).

2008 Murcia

MURCIA, Centro de Arte Palacio Almudí, Saavedra y Fajardo. Soñar la paz, soñar Europa (abril-julio).

2008 Madrid

MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alcalá. Una ciudad en la historia (septiembre-noviembre).

2008 Zaragoza-Santa Cruz de Tenerife

ZARAGOZA, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Sala Luzán; SANTA CRUZ DE TENERIFE (Canarias), Caja Canarias (abril-mayo), El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya (septiembre-noviembre).

2008-2009 París-Londres

PARÍS, Galeries nationales du Grand Palais (octubre de 2008-febrero de 2009); LONDRES (febrero-junio de 2009), Picasso et les maîtres/Picasso: Challenging the Past.

2008-2009 Santa Cruz de Tenerife

SANTA CRUZ DE TENERIFE (Canarias), Museo Municipal de Bellas Artes, El Grabado y el Museo (noviembre de 2008-enero de 2009)

2008-2009 Sevilla

SEVILLA, Museo de Bellas Artes, Juan de Roelas, 1570-1625 (noviembre de 2008-febrero de 2009).

2009 Nueva York

NUEVA YORK (NY), The Frick Collection, Masterpieces of European Painting from the Norton Simon Museum (febrero-mayo).

2009 Maastricht

MAASTRICHT (Países Bajos), The European Fine Art Fair [Galerie Éric Coatalem] (marzo).

2009 Edimburgo

EDIMBURGO, National Gallery Complex, The Discovery of Spain: British Artists and Collectors, Goya to Picasso (julio-octubre).

2009-2010 Londres

LONDRES, The National Gallery, The Sacred Made Real (octubre de 2009-enero de 2010).

2013 Sevilla

SEVILLA, Museo de Bellas Artes, Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión.

2014 Bruselas

BRUSELAS, Palacio de Bellas Artes, Zurbarán maestro de la Edad de Oro española.

2015 Madrid

MADRID, Museo Thyssen, Zurbarán.

▪ ALEMANIA

BERLÍN:

Kaiser Friedrich Museum.
Gemäldegalerie.

DRESDE:

Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

DÜSSELDORF:

Museum Kunst Palast.

MÚNICH:

Alte Pinakothek.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

▪ ARGENTINA

BUENOS AIRES:

Museo Nacional de Bellas Artes.

▪ BRASIL

SÃO PAULO:

Museu de Arte.

▪ CUBA

LA HABANA:

Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

▪ EE. UU.

Colección Barney A. Ebsworth.

BOSTON (MA):

Isabella Stewart Gardner Museum.
Museum of Fine Arts.

CHICAGO (IL):

The Art Institute of Chicago.

CINCINNATI (OH):

Cincinnati Art Museum.

CLEVELAND (OH):
The Cleveland Museum of Art.

DALLAS (TX):
Meadows Museum.

FILADELFIA (PA):
Philadelphia Museum of Art.

HARTFORD (CT):
Wadsworth Atheneum Museum of Art.

HOUSTON (TX):
The Museum of Fine Arts, Sarah Campbell Blaffer Foundation.

MILWAUKEE (WI):
Milwaukee Art Center.

NUEVA YORK (NY):
Colección privada.
The Hispanic Society of America Museum.
The Metropolitan Museum of Art.

PASADENA (CA):
Norton Simon Museum.

SAN DIEGO (CA):
San Diego Museum of Art.

SAN LUIS (MO):
Saint Louis Art Museum.

WASHINGTON (DC):
National Gallery of Art.
National Gallery of Art, Samuel Kress Collection.

- ESPAÑA

Colección privada.

BADAJOS:
Museo Provincial de Bellas Artes.

BARCELONA:
Colección privada.
Fundación Francisco Godia.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

BILBAO:

Colección Juan Zavala Fernández-Valdés.
Museo de Bellas Artes.

CÁDIZ:

Museo de Bellas Artes.

CANARIAS:

Colección privada.

GRANADA:

Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta.

GUADALUPE:

Capilla de San Jerónimo.

Coro alto.

Sacristía, Monasterio de Santa María.

JADRAQUE:

Iglesia parroquial de San Juan Bautista.

JEREZ DE LA FRONTERA:

Catedral de San Salvador, Museo Catedralicio.

LLERENA:

Iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

MADRID:

Banco Central Hispano.

Basílica de San Francisco el Grande.

Galería Caylus.

Colección de la Casa ducal de Osuna.

Colección Colomer.

Colección Juan Abelló.

Colección Fundación GMG.

Colección Manuel Arburúa.

Colección marqueses de Campo Real.

Colección Patricia Phelps de Cisneros.

Colección Plácido Arango.

Colección privada.

Colección Ruméu de Armas.

Colección Várez FISA.

Fondo Cultural Villar Mir.

Fundación Lázaro Galdiano.

Iglesia Santa Bárbara, sacristía.

Museo Cerralbo.

Museo Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.

Museo Nacional del Prado.

Museo Thyssen-Bornemisza.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

MOTRICO:

Iglesia parroquial.

OVIEDO:

Colección Masaveu.
Museo de Bellas Artes de Asturias.

PAMPLONA:

Colección Alberto de Huarte Myers.

SEVILLA:

Catedral.
Catedral, Capilla San Pedro.
Catedral, Sacristía Mayor.
Catedral, Museo catedralicio.
Colección privada.
Fundación Focus Abengoa, Centro Velásquez.
Hermandad de la Santa Caridad.
Iglesia San Esteban, retablo mayor.
Iglesia parroquial de San Pedro, Hermandad Sacramental
Iglesia Santa María Magdalena.
Museo de Bellas Artes.
Palacio Arzobispado.

SIGÜENZA:

Museo Diocesano de Arte Antiguo.

TOLEDO:

Casa y Museo de El Greco.
Hospital de Tavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

VALLADOLID:

Museo Nacional de Escultura.

VILANOVA I LA GELTRÚ:

Museo-Biblioteca Víctor Balaguer.

ZAFRA:

Colegiata Santa María.
Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria.

▪ FRANCIA

Colección privada.

CHARTRES:

Musée des Beaux Arts.

ETREHAM:

Iglesia Saint-Romain.

GRENOBLE:

Musée de Grenoble.

LANGON:

Iglesia parroquial Saint-Gervais y Saint-Protais.

LYON:

Musée des Beaux-Arts.

MARSELLA:

Musée des Beaux-Arts, Palais de Longchamp.

MONTARGIS:

Musée Girodet.

MONTPELLIER:

Musée Fabre.

ORLEANS:

Catedral.

PARÍS:

Iglesia Saint-Médard.

Musée du Louvre.

▪ HUNGRÍA

BUDAPEST:

Szépművészeti Múzeum.

▪ IRLANDA

DUBLÍN:

National Gallery of Ireland.

▪ ITALIA

FLORENCIA:

Galleria degli Uffizi (depósito).

MILÁN:

Colección privada.

▪ MÉXICO

MÉXICO, D.F.:

Museo Sumaya.

Museo Nacional de San Carlos.

Museo Franz Mayer.

PUEBLA:

Museo José Luis Bello y González.

- PERÚ

CUZCO:

Museo del Convento de la Merced.

- POLONIA

POZNÁN:

Muzeum Narodowe w Poznaniu.

- PORTUGAL

LISBOA:

Museu Nacional de Arte Antiga.

- PRINCIPADO DE MÓNACO

Colección Piasecka Jonson.

- REINO UNIDO

Gran Bretaña, colección privada.

BOURNE:

Grimsthorpe and Drummond Castle Trust.

DURHAM:

Auckland Castle.

ECCLESTON:

Colección duque de Westminster.

EDIMBURGO:

National Gallery of Scotland.

LONDRES:

Colección privada.

The National Gallery.

- RUMANÍA

BUCARE

Muzeul Național de Artă al României.

- RUSIA

MOSCÚ:

Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin.

SAN PETERSBURGO:

Museo del Ermitage.

SMOLENSK:

State Museum-Preserve.

- SUECIA

ESTOCOLMO:

Nationalmuseum.

- SUIZA

Colección Fundación GMG.

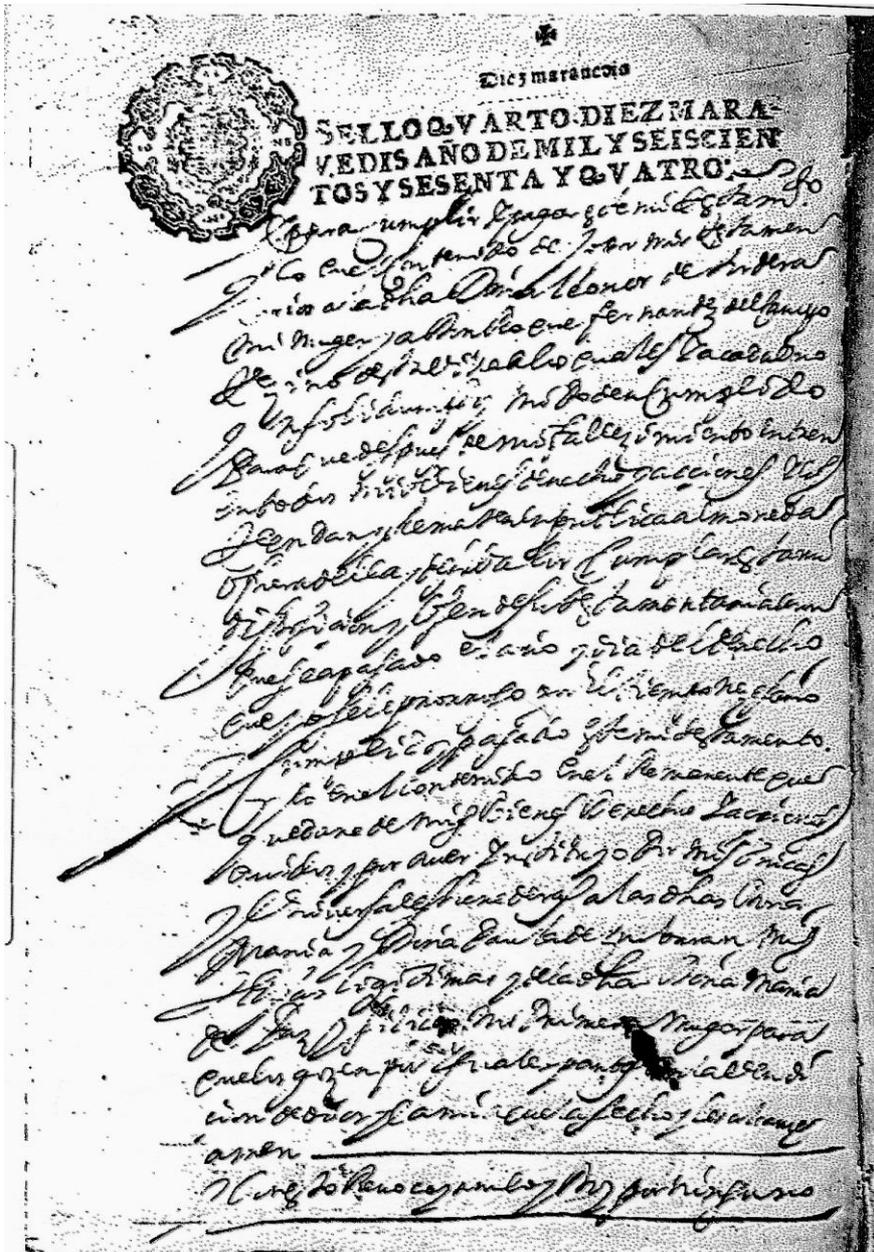


Fig. 62: Facsimil del testamento de Zurbarán

XV. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

copyright de las ilustraciones © Higinia Bernad

1.	Zurbarán. San Francisco en oración	7
2.	Imagen del tugurio de San Francisco	58
3.	Murillo. La Inmaculada Concepción	77
4.	El Greco. La visión de san Francisco	83
5.	Zurbarán. La visión de san Francisco	86
6.	Murillo. San Francisco en la Porciúncula	88
7.	Zurbarán. San Francisco en éxtasis	91
8.	Giotto. La donación de la capa	102
9.	Giotto. La aparición al Capítulo de Arlés	103
10.	Giotto. La verificación de las llagas	104
11.	Giotto. Expulsión de los demonios de Arezzo	105
12.	Jan Van Eyck. San Francisco recibiendo los estigmas	106
13.	El Greco. San Francisco recibiendo los estigmas	108
14.	Caravaggio. San Francisco	110
15.	Caravaggio. San Francisco en éxtasis.....	111
16.	Ribera. Visión de san Francisco.....	112
17.	Ribalta. San Francisco confortado por un ángel músico	114
18.	Murillo. San Francisco abrazando al crucificado	116
19.	Coello. San Francisco de Asís	118
20.	Zurbarán. San Francisco arrodillado en meditación	152
21.	Zurbarán, El milagro de la Porciúncula	152
22.	Zurbarán. San Francisco meditando	152
23.	Zurbarán. San Francisco de pie contemplando una calavera	152
24.	Zurbarán. San Francisco	152

25.	Zurbarán. San Francisco arrodillado	152
26.	Zurbarán. San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V ..	153
27.	Zurbarán. San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V ..	153
28.	Zurbarán. San Francisco en meditación	153
29.	Zurbarán. San Francisco en éxtasis	153
30.	Zurbarán. San Francisco de Asís en éxtasis	154
31.	Zurbarán. San Francisco rezando en una gruta	154
32.	Zurbarán. Visión de san Francisco	154
33.	Zurbarán. San Francisco	154
34.	Zurbarán. San Francisco «Hamlet»	154
35.	Zurbarán. Aparición de la virgen a san Francisco en la Porciúncula ...	154
36.	Zurbarán. San Francisco arrodillado en meditación	155
37.	Zurbarán. El milagro de la Porciúncula	157
38.	Zurbarán. San Francisco meditando	159
39.	Zurbarán. San Francisco de pie observando una calavera	161
40.	Zurbarán. San Francisco	163
41.	Zurbarán. San Francisco arrodillado	165
42.	Zurbarán. San Francisco según la visión del papa Nicolás V	167
43.	Zurbarán. San Francisco según la visión del papa Nicolás V	169
44.	Zurbarán. San Francisco en meditación	171
45.	Zurbarán. San Francisco en éxtasis	173
46.	Zurbarán. San Francisco de Asís en éxtasis	175
47.	Zurbarán. San Francisco rezando en una gruta	177
48.	Zurbarán. Visión de San Francisco	179
49.	Zurbarán. San Francisco	181
50.	Zurbarán. San Francisco «Hamlet»	183

51.	Zurbarán. Aparición de la virgen con el niño a SF en la Porciúncula ..	185
52.	Miró. Cántico del Sol	201
53.	Miró. Cántico del Sol	202
54.	Miró. Cántico del Sol	205
55.	Miró. Cántico del Sol	206
56.	Miró. Cántico del Sol	206
57.	Miró. Cántico del Sol	207
58.	Miró. Cántico del Sol	208
59.	Miró. Cántico del Sol	209
60.	Miró. Cántico del Sol	210
61.	Miró. Cántico del Sol	211
62.	Facsímil del testamento de Zurbarán	242



Con este sol de Joan Miró,
damos por finalizada la investigación,
que terminó de imprimirse en el día de Sant Jordi
de MMXVI.