

FRANCISCO DE ASÍS en SAN PIETRO IN MONTORIO

Los frescos de la Real Academia de España

Sílvia Canalda Llobet



A Juan M. Montijano
Por su generosidad docente y estudios romanos

A los becarios
Amigos de madurez

FRANCISCO DE ASÍS en SAN PIETRO IN MONTORIO

Los frescos de la Real Academia de España

Sílvia Canalda Llobet

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica y el Caribe

Juan Pablo de Laiglesia

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Aina Calvo

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas

Real Academia de España en Roma

Embajador de España en Italia

Alfonso Dastis

Consejero Cultural

Ion de la Riva

Directora

M.^a Ángeles Albert

Secretaria

Ana María Marín

Patronato

Presidente, Secretario de Estado de Cooperación (SECIPIC), Juan Pablo de Laiglesia

Vicepresidente, Miguel Albero

Secretario, Pablo Cid

Vocales natos

Ángeles Albert, Alfonso Dastis, Román Fernández-Baca, Rosa Menéndez,

Adriana Moscoso, María del Carmen de la Peña, Fernando de Terán y Fernando Villalonga.

Vocales no natos

Juan Bordes, Estrella de Diego, José Ramón Encinar, Santiago Eraso,

Jorge Fernández de León, Concha Jerez, Rosario Otegui, Jordi Teixidor y Remedios Zafra.

Un agradecimiento a todos aquellos que desde SECIPIC y AECID apoyan con su trabajo constante y especialmente a Pablo Cid, Guzmán Palacios y Pablo Platas. Además, por su apoyo en la gestión diaria, gracias a Héctor Cuesta, Dolores Esteban, Diego Mayoral, Cristina del Moral, Carlos Pérez Sanabria y Javier Serena.

FRANCISCO DE ASÍS en SAN PIETRO IN MONTORIO

Autora

Silvia Canalda Llobet

Coordinación general

M.^a Ángeles Albert

Margarita Alonso

Fotografía

Richard Davies

Coordinación editorial

Héctor Cuesta

Carlos Pérez Sanabria

Diseño y maquetación

Mercedes Jaén Ruiz

Impresión

Varigrafica, Roma

No hubiera sido posible sin el resto del equipo de la Academia de España y colaboradores habituales: Federica Andreoni, Stefano Blasi, Lorenzo Boniciappi, Miguel Cabezas, Roberta Cesarano, Pino Censi, Ilaria D'Amico, Attilio Di Michele, Paola Di Stefano, Raquel Díaz, Mino Dominijanni, Alberto Fernández, Alessandro Manca, Javier Andrés Pérez, Fabio Polverini, Cristina Redondo, Roberto Santos, Silvia Serra, Maria Spacchiotti, Simona Spacchiotti, Adriano Valentini y Brenda Zúñiga.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Juan Pablo de Laiglesia González de Pedrero	11
Ángeles Albert de León	13

PRÓLOGO

Carles Mancho	15
---------------	----

INTRODUCCIÓN

21

GÉNESIS Y CONTEXTO

33

El convento y su decoración pictórica	35
Costanzo Torri, primer cardenal titular	45

LA VISIÓN TRIDENTINA DE UN SANTO MEDIEVAL

59

El proceso de conversión evangélica de Francisco de Asís	68
Aprobación y difusión de su modelo de salvación	73
El protagonismo de la indulgencia de la Porciúncula	83
Francisco, también un santo taumaturgo	94
Síntesis de un relato hagiográfico en imágenes	99

LA CUESTIÓN DE LAS ESTAMPAS

117

De Villamena a Thomassin: grabadores de la Roma postridentina	119
Una secuencia a resolver	124

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

139

APÉNDICES FOTOGRÁFICOS

161

Los lunetos (I-LI)	163
Las series grabadas (grab.)	239

La protección del patrimonio cultural y natural es sin duda una de las acciones primordiales para lograr un desarrollo sostenible de las ciudades y de las sociedades que las habitan.

Figura entre los objetivos de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible como ODS 11 y si bien su logro podría parecer demasiado ambicioso, en la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), estamos convencidos de que no es imposible, sumando ideas y realizando proyectos a medio y largo plazo.

Para alcanzar este fin, la AECID está realizando múltiples acciones entre las que destaca el plan de conservación y puesta en valor del complejo de San Pietro in Montorio en Roma, antiguo convento franciscano, sede de la Real Academia de España en Roma. Desde finales del siglo XIX esta institución, adscrita al Ministerio de Asuntos Exteriores, ha sido uno de los organismos del Estado en el exterior de mayor valor histórico, por su importancia arquitectónica y artística pero también por la labor que ha desempeñado en la formación de artistas, restauradores e investigadores, la razón última de su fundación y que la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas viene promoviendo, año tras año, a través de la concesión de becas específicas para la Academia.

La publicación de este libro supone así una doble satisfacción. En primer lugar, por estar dedicado al estudio del ciclo pictórico de escenas de la vida de san Francisco de Asís, que ilustra los dos claustros del complejo arquitectónico. Sabemos bien que el primer paso para una correcta conservación del patrimonio es el conocimiento profundo de la obra de arte, en todos sus aspectos, materiales, estéticos e históricos. En segundo lugar, por su autoría, a cargo de la Dra. Sílvia Canalda, historiadora del arte que disfrutó de la beca de la Academia en 2001-2002 y 2004-2005. Aquella oportunidad le permitió investigar la iconografía franciscana en Italia y los canales de transmisión de los ciclos postridentinos dedicados al santo, en España e Hispanoamérica, y profundizar en el estudio de los frescos de San Pietro in Montorio, muy poco conocidos hasta ahora, como ella misma relata en el texto. Valga el ejemplo de este trabajo para resaltar la importancia del esfuerzo que desde los organismos públicos se plasma en la concesión de becas y ayudas a la formación y a la investigación, pues no hay inversión que revierta más fecundamente en el desarrollo intelectual de un país que el dedicado a la educación, la investigación y la cultura.

Juan Pablo de Laiglesia González de Pedrero
Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica y el Caribe

Una institución dinámica, plena de actividades culturales a las que suma el ir y venir de los artistas e investigadores residentes, de su personal y de los incesantes visitantes que se acercan día a día para contemplar y disfrutar del conjunto patrimonial de San Pietro in Montorio, el Templete de Bramante, su iglesia, sus espacios y jardines... La Real Academia de España en Roma es todo eso, y también un lugar que -cinco siglos después- transmite la paz y la tranquilidad del antiguo convento franciscano. Pasear por sus claustros una tarde lluviosa de otoño permite gozar de ese silencio casi monacal en un espacio de solaz y reflexión. Y todo esto bajo la atenta mirada de Francisco de Asís, cuya vida y milagros están representados en los lunetos al fresco de las cuatro crujías del claustro interior, continuando en el patio del Templete de Bramante.

Ejecutado a finales del siglo XVI por el Pomarancio e il Lombardelli, el ciclo pictórico es una de las obras de más valor conservadas en el interior del Montorio. Menos conocida, quizás por el protagonismo indiscutible del edificio bramantino y conscientes de ello, en 2017 se editó una publicación de carácter divulgativo sobre las pinturas, y se planificó un estudio científico que las situase en el lugar que merecen dentro del panorama artístico de la Roma postridentina y de la iconografía dedicada al santo.

Silvia Canalda Llobet, profesora de la Universidad de Barcelona, experta en iconografía de la Edad Moderna y residente de esta Academia en los primeros años 2000, que dedicó parte de su estancia a desentrañar los significados e influencias posteriores de este ciclo franciscano, ha sido la responsable de llevar adelante la investigación.

Se presentan ahora los resultados de su extenso trabajo, actualizado en los dos últimos años con las más recientes investigaciones y con el estudio de fuentes documentales en archivos italianos. Este libro constituye la segunda publicación de carácter científico dentro del programa de difusión del patrimonio de la Real Academia de España en Roma y, como el anterior dedicado al monasterio y al Templete, ha contado con el firme e invaluable apoyo de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID. Una aportación fundamental para el conocimiento de estos claustros, pero también para la identificación de otras obras pictóricas conservadas en la Academia, en gran parte poco estudiadas.

Una herramienta de conocimiento que sin duda contribuirá a la definición del proyecto de restauración del claustro del Templete, actualmente en fase inicial y que se está impulsando en el marco de la celebración del 150 aniversario de la institución. Sin olvidar retos igualmente significativos como la restauración del segundo claustro y de sus lunetos. La publicación, dirigida tanto a especialistas como a un público más amplio, da a conocer el verdadero significado de estas decoraciones, contextualizándolas en su periodo histórico y respecto a otras series decorativas franciscanas, al mismo tiempo que supone una aportación más al proceso de recuperación de otras estructuras claustrales emprendido en la ciudad en estos últimos años.

Ángeles Albert de León
Directora de la Academia

PRÓLOGO

Mientras escribo estas líneas a petición de la Dra. Canalda, Sílvia se encuentra entre los lunetos del frío, a veces glacial, claustro de San Pietro in Montorio –la consideración es térmica, no estética–. La “excusa” es acabar el texto que sigue, pero yo sé –y el resto de compañeros de beca, los *borsisti*, saben– que cuando acabe el texto encontrará nuevas “justificaciones” para, periódicamente, aunque sea fugazmente, volver a habitar ese claustro, el jardín, el aroma a Roma desde el Janículo y el sobresalto de las 12 en punto. ¿Quién, que haya habitado en ese mundo, podría evitarlo voluntariamente?

Al sentarme a reflexionar sobre cómo presentar el texto que sigue, me he dado cuenta de que compartimos, con Sílvia, muchas más afinidades de las que aparentemente debieran darse entre una especialista en pintura de época moderna y uno en pintura altomedieval. La primera, para bien o para mal, es el trabajar en el mismo departamento, el de historia del arte de la Universitat de Barcelona, y haber llegado a él prácticamente en el mismo momento. La segunda, sin duda, es haber coincidido en Roma becados para iniciar y concluir sendas investigaciones. La primera vez, en 2001, sirvió para que nos conociéramos lejos del ruido de fondo que un departamento genera. Fue la primera vez que la autora se acercaba desde la Real Academia a los frescos de *Francesco di Assisi* de ambos claustros, como parte de su tesis doctoral en curso, creo recordar. Vaticana por la mañana; Hertziana por la tarde; San Callisto – *guarda mago*, *guarda...*– por la noche. Mis circunstancias científicas no eran diversas, también yo estaba allí por mi tesis y por unas pinturas; las materiales sí, pues ella vivía en uno de los sitios más bonitos de Roma, San Pietro in Montorio, y yo, tras pasar por varios conventos, en un tremendo cuchitril en Manzoni. Los recuerdos de aquella estancia son imborrables, pues Roma, como un virus, fue penetrando en nuestro sistema nervioso hasta hacérselo suyo. Nuestra amistad quedaría sellada por un abrazo en la plaza de Santa Maria in Trastevere tras cenar la noche antes de que Sílvia regresara de Roma; yo aún había de disfrutar de una gélida Navidad en compañía de Javier Lozano quien “resistió” –y cómo no con el magnífico estudio de que gozaba como pintor en la torre oeste de la Real Academia!– algunos meses más.

Algunos años más tarde nos encontramos –tercera coincidencia, pues no nos lo habíamos dicho– ante el comité de evaluación de proyectos para acceder a una beca de la Real Academia. Ella tenía la posibilidad de completar su primera estancia; para mí fue la primera ocasión de residir en San Pietro in Montorio. Despertarte allí, ante aquel jardín, con Roma a tus pies, es privilegio del que debieran poder gozar todos los historiadores del arte.

La última coincidencia –difícil de entender si no se es historiador del arte de un cierto período– es la pasión de Sílvia por aquellos frescos del claustro. El paso del tiempo sobre esta decoración ha reducido la posible belleza inicial a belleza arqueológica. Discrepo, pues, de la Dra. Canalda. No es el acceso restringido a los frescos la causa de su ausencia en el catálogo de *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, por lo menos no la única. Creo que es la falta de interés por parte de investigadores que acostumbrados a una abundancia barroca –*E come dargli torto!*– no contemplan ocuparse de una decoración tan importante pero tan destruida. Desde el estudio de la pintura altomedieval la elección de la Dra. Canalda no sólo me parece lógica sino imprescindible. Desde esta perspectiva, además, puedo añadir que trabajar un conjunto con estas características y en este estado de conservación es cualquier cosa menos fácil.

Cómo nos cambió la vida a Sílvia, a mi y al resto de compañeros –y a pesar de ello amigos– la beca de la Real Academia y la estancia en Roma durante el curso 2004-2005 es la medida de cuanto San Pietro in Montorio pueda llegar a ser importante. Como importante es este estudio, un nuevo *tasse//o* en la iconografía franciscana, que de un lado completa y mejora el catálogo de lo bien conocido, y del otro cierra algunos frentes de la investigación para abrir otros nuevos. Fruto de una larga reflexión, durante la cual la joven investigadora se ha convertido en una importante profesora, y conociendo el rigor con que procede siempre la autora, la garantía de la calidad del trabajo que empiezan a leer es total.

Desde el amor por ese espacio, San Pietro in Montorio, que compartimos todos los que en él hemos convivido no puedo concluir estas líneas sin desear que la Dra. Canalda siga, además, encontrando nuevas excusas para que, también, Sílvia pueda seguir acompañando de vez en cuando a Beatrice en el claustro de ambas.

Carles Mancho
IRCVM. Universitat de Barcelona



INTRODUCCIÓN

San Pietro in Montorio alberga uno de los ciclos pictóricos más amplio concebido hasta el momento con la vida de san Francisco de Asís. En los dos claustros del antiguo convento se narra en imágenes, adaptadas a los lunetos de las bóvedas de arista, desde el nacimiento del santo hasta la representación de sus múltiples milagros (fig. 1). Este conjunto, en origen posiblemente compuesto por 51 frescos, ha pasado bastante desapercibido entre el público general y la crítica especializada, con las debidas excepciones –es bueno que siempre las haya– de algunos historiadores del arte y de buena parte de los residentes en la Real Academia de España. Sin duda, el merecido protagonismo del Tempietto de Bramante, icono de la arquitectura del Renacimiento maduro y reliquia monumental del martirio de san Pedro, ha contribuido involuntariamente a su desconocimiento. A esta circunstancia debe sumarse el hecho de encontrarse en un espacio de acceso bastante restringido a causa primero de su naturaleza conventual y segundo de su transformación en residencia de artistas e investigadores españoles a partir de 1876.¹



Fig. 1. San Pietro in Montorio. Segundo claustro o claustro interior.



Fig. 2. San Francesco a Ripa. Claustro. Emanuel da Como, 1684-1686.



Fig. 3. Galería meridional, antiguamente porticada, del Tempietto. San Pietro in Montorio.

La resolución del largo litigio sobre la titularidad de San Pietro in Montorio ha hecho por fin posible, a raíz del año 2003, empezar un proceso de musealización y de divulgación de este conjunto patrimonial, tanto del Tempietto como de los frescos postridentinos,² que ha incorporado de manera progresiva el ciclo pictórico del Janículo al conjunto de claustros pintados de Roma; una particularidad, compartida pero oculta, de la ciudad que fue descrita, por Xavier Barbier de Montault en 1860, con las siguientes palabras: “Art, poésie, religion, telle est la triple manifestation du cloître peint”.³ En los últimos años, también Santa Maria della Pace o San Francesco a Ripa han recuperado estas series pictóricas (fig. 2),⁴ modestas quizás en cuanto a su calidad artística, pero reflejo de las diatribas ideológicas y de las estrategias comunicativas de un período muy concreto de la historia de Europa: el de la Reforma católica.

En la actualidad, de los 51 lunetos originales que constituían seguramente la serie pictórica se conservan 37, distribuidos a lo largo de los dos claustros del antiguo convento de San Pietro in Montorio: 26 en el llamado patio de la Academia y 11 en el del Tempietto.⁵ Tras la remo-

delación arquitectónica llevada a cabo entre los años 2004 y 2006, con la creación de un Centro de interpretación de la presencia española en el Janículo –que enmarca la visita al Tempietto–, ahora es posible apreciarlos de nuevo en su conjunto. De esta forma, han quedado incorporadas al recorrido museográfico las composiciones de la galería paralela a la iglesia, antes ocultas en espacios destinados a usos diversos (fig. 3).⁶

El ciclo se inicia en el ángulo suroccidental del segundo claustro, o de la Academia, donde se representa *El nacimiento del santo de Asís (I)*. En este lugar se encontraba una puerta de comunicación entre ambos pa-

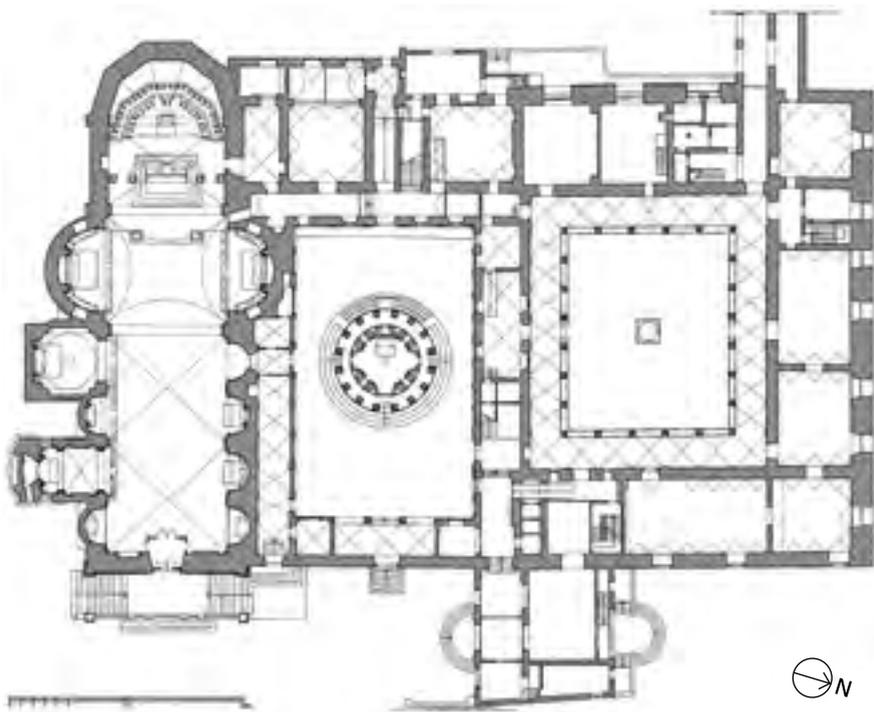


Fig. 4. Planimetría del antiguo conjunto conventual de San Pietro in Montorio.

tios (fig. 4). La narración visual discurre, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, por las cuatro galerías del claustro de la Academia y a continuación prosigue, una vez atravesado el patio del Tempietto y esta vez en sentido antihorario, por tres de sus crujías para finalizar cerca del punto de origen. En la tabla adjunta detallamos los temas representados (fig. 5). Cada luneto está enmarcado por una cenefa decorativa y unas inscripciones, en latín y en italiano, explican la escena representada. Por desgracia, el paso del tiempo e intervenciones pictóricas no siempre respetuosas han afectado a la conservación de estas leyendas, apreciándose aún algunas diferencias en cuanto a su configuración entre ambos claustros.

Hoy en día son pocos los estudios monográficos dedicados al ciclo pictórico de la Real Academia de España, aparte de las innumerables referencias, básicas y breves, que aparecen en obras de carácter general, bien sean guías turísticas de la ciudad o manuales de pintura italiana de época moderna. Por otro lado, no deja de sorprendernos, y hace tiempo que reflexionamos sobre esta cuestión, la escasa relevancia del conjunto pictórico en el catálogo de la exposición celebrada en Roma el año 1982, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, con la inclusión de epígrafes específicos dedicados a la pintura del santo en el ambiente romano y en Italia central.⁷ La explicación se encuentre quizás en el acceso restringido antes comentado.

Fig.5. Enumeración temática

CLAUSTRO DE LA ACADEMIA

(TAMBIÉN LLAMADO: CLAUSTRO INTERIOR O SEGUNDO CLAUSTRO)

Galería occidental*

- I. Anuncio y nacimiento de Francisco de Asís en un establo
- II. Bautismo de Francisco de Asís en presencia de un peregrino
- III. Homenaje del manto de un hombre sencillo a Francisco niño
- IV. Francisco dona sus ropas a un soldado herido
- V. Sueño de futuras glorias militares de Francisco de Asís
- VI. Revelación del Crucifijo de la iglesia de San Damiano
- VII. Francisco renuncia a los bienes paternos ante el obispo de Asís

Galería septentrional

8. (Inocencio III sueña con la iglesia de Letrán sostenida por Francisco de Asís)
9. (Inocencio III concede la licencia para predicar a Francisco)
- X. La visión de Francisco de Asís en un carro de fuego
- XI. La visión del trono celestial reservado a Francisco por fray Pacífico
12. (Francisco expulsa a los demonios de Arezzo)
13. (La prueba de fuego ante el sultán)
- XIV. Francisco es visto transfigurado en éxtasis por sus hermanos
- XV. Francisco predice la inminente muerte del caballero de Celano
- XVI. La conversión sacramental del sultán por mandato de Francisco

Galería oriental

17. (Francisco de Asís lava a un leproso y lo sana)
- XVIII. Celebración de la Navidad en Greccio
- XIX. Francisco hace brotar un manantial ante un anciano sediento
20. (Un ángel anuncia a Francisco la aprobación celestial de la Orden)
- XXI. Arrepentimiento del avaro de Spoleto ante la misericordia del santo
- XXII. Francisco sana de artritis al canónigo Gedeón de Rieti
- XXIII. Aparición de Francisco en el capítulo de Arlés

Galería meridional

- XXIV. Francisco de Asís refriega su cuerpo desnudo en unas zarzas
- XXV. Unos ángeles acompañan a Francisco al interior de la Porciúncula
- XXVI. Jesús y María comunican el día de la indulgencia del Perdón a Francisco
- XXVII. Francisco de Asís muestra las rosas nacidas tras su penitencia a Honorio III
- XXVIII. Anuncio del carácter perpetuo de la indulgencia por Francisco ante los obispos
- XXIX. Un obispo pretende rectificar a Francisco pero declara la indulgencia perpetua
- XXX. Los obispos de Umbría publican la indulgencia plenaria y perpetua
- XXXI. Predicación multitudinaria de Francisco de Asís
- XXXII. Francisco de Asís crea el escudo del serafín alado con el extremo de su cordón

* La numeración romana indica la conservación del luneto.

PATIO DEL TEMPLETE

(TAMBIÉN LLAMADO PATIO EXTERIOR O PRIMERO)

Galería meridional

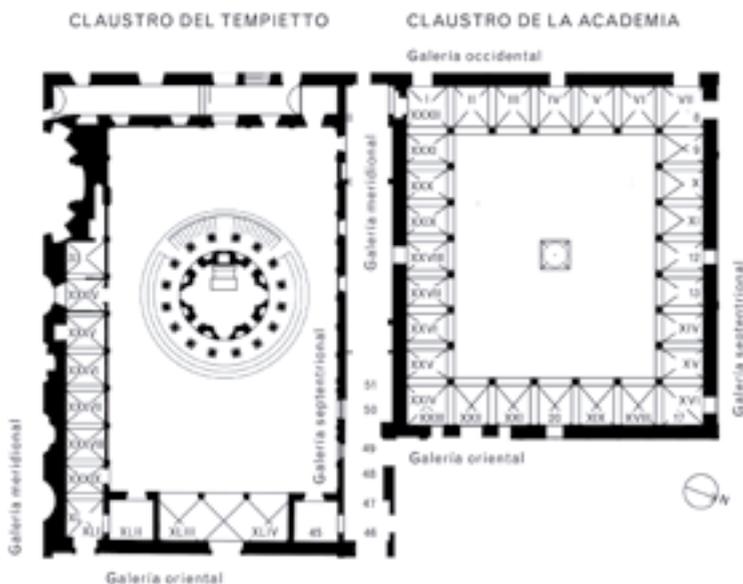
- 33. (Francisco arriba milagrosamente en una barca a la orilla de Gaeta)
- XXXIV. Francisco con un beso sana a un leproso
- XXXV. Francisco sana a un tullido con la cabeza entre las piernas en Orte
- XXXVI. Francisco cura a un parálítico de Narni con el signo de la cruz ante el obispo
- XXXVII. Francisco sana a una joven ciega con su saliva en Bevagna
- XXXVIII. Francisco de Asís amansa al lobo que amenazaba a la población
- XXXIX. Francisco cura a una mujer de Gubbio con las manos contrahechas
- XL. Honorio III confirma la regla a Francisco de Asís

Galería oriental

- XLI. Francisco resucita con la oración a un joven ahogado en Rieti
- XLII. Francisco sana a un joven deforme ante su padre en Toscanella
- XLIII. Francisco convierte el agua en vino para los albañiles que construyen una iglesia
- XLIV. Francisco amonesta a un fraile tentado de coger una saca con monedas de oro
- 45. (Francisco resucita a un joven a quien le había caído un muro encima)
- 46. (Estigmatización de Francisco de Asís)

Galería septentrional

- 47. (Francisco cura a un niño hidrópico ante su madre en Rieti)
- 48. (Francisco muestra su llaga costal a tres compañeros)
- 49. (La visita de la noble romana Jacopa de Settesoli en su lecho de muerte)
- 50. (Muerte de Francisco de Asís)
- 51. (Gloria de Francisco de Asís rodeado de los cuatro pontífices franciscanos)



La primera referencia bibliográfica conocida es una cita de Gaspare Celio en su *Memoria (...) delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, publicada en 1638, quien atribuye a Giovanni della Marca, el Lombardelli (ca. 1537-1592), los lunetos del primer claustro (o del Tempietto), y a Niccolò Circignani, el Pomarancio (1530/35-1596), los del segundo (o de la Academia).⁸ El ciclo del Janículo se inscribe así en las numerosas campañas pictóricas que se desarrollaron durante los pontificados de Gregorio XIII (1572-1585) y Sixto V (1585-1590) en las que participaron simultáneamente varios artistas, primándose más la idea programática que la estética. Ambos pintores colaboraron también en los frescos de la iglesia de San Antonio Abate all'Esquilino (1585-1586), con la hagiografía del santo eremita. Por su parte, el Pomarancio había experimentado algunas de las composiciones del claustro del Janículo en la capilla de San Francisco de la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini (1586-1587).⁹

Al margen de las significativas aportaciones de Maria Luisa Madonna y Alessandro Zuccari acerca del llamado *cantiere sistino*,¹⁰ o de los estudios de Simonetta Prosperi Valenti Rodinò sobre la imagen grabada del santo de Asís,¹¹ son pocos los trabajos monográficos centrados en el ciclo janiculense, algunos de los cuales tienen hoy poco valor científico con la excepción de haber subrayado en su momento la existencia de los frescos.¹² Bajo nuestro punto de vista, debemos destacar, en este breve estado de la cuestión introductorio, cuatro contribuciones que representan un avance significativo al tema de análisis. A finales de la década de los sesenta, Germano Cerafogli reconstruyó las leyendas, en buena parte desaparecidas, de la parte inferior de los frescos gracias a la consulta de un manuscrito anónimo conservado entonces en el Archivo de San Pietro in Montorio y las atribuyó por eliminación a Cheffontaine¹³, antiguo general de la Orden, quien estuvo recluido en el convento los últimos años de su vida tras ser sospechoso de herejía (1587-1594).¹⁴ Citaba también al Pomarancio como autor de los frescos del claustro interior y al Lombardelli de los del exterior, emplazando la ejecución de los lunetos en la última década del siglo XVI a raíz de la fecha de defunción de sus autores. En 1991,¹⁵ Giampaolo Belardinelli apuntó la secuencia en que debieron intervenir ambos talleres (en función de la trayectoria artística documentada de los pintores), reconstruyó la unidad del ciclo y relacionó la ejecución del programa iconográfico con el cardenal Costanzo Boccafuoco (Sarnano, 1531-Roma, 1595), alumno y protegido de Sixto V, quien fue nombrado primer cardenal titular de San Pietro in Montorio en 1587 durante el pontificado del dicho papa franciscano. El luneto que concluye la narración visual del segundo claustro fue asociado por este autor con la creación del escudo de Sarnano, de donde era natural el cardenal (XXXII). En él observamos cómo Francisco dibuja con el extremo de su cordón la silueta de un serafín, motivo que fue adoptado como símbolo de la localidad y que el cardenal adaptó a su *stemma* personal (fig. 6). De este modo, se deter-

minó de manera indirecta, sin pruebas documentales, la datación de los frescos a partir de 1587, fecha de su nombramiento a esta nueva sede cardenalicia. A finales de esta misma década, Juan M. Montijano¹⁶ desglosó por primera vez el tema de cada uno de los lunetos en su monografía histórico-artística sobre la *Academia de España*. A partir de este estudio, han sido diversas las publicaciones patrocinadas por la Embajada de España que reproducen las palabras de este autor con escasas aportaciones.¹⁷ Sugestivo, en cambio, es el artículo de Michael Venator, publicado en el 2008,¹⁸ quien analiza las diferencias existentes entre las distintas series de grabados relacionadas con el ciclo janiculense y deduce a través de las mismas las posibles etapas ejecutivas de los frescos.



Fig. 6. *El cardenal Boccafuoco*.
Extraído de *Epilogus totius ordinis seraphici P.S. Francisci*. Pieter de Iode, Amberes, 1626.

Con este estudio no pretendemos dar una respuesta definitiva a algunas de las incertidumbres existentes respecto a la datación, la autoría o el encargo de los lunetos. Para ello sería necesario un acceso intenso y extensivo a diversas series documentales romanas, sin que ello garantizara tampoco resultados.¹⁹ No somos los primeros en intentar resolver estas cuestiones y la fortuna –caprichosa– no acompaña siempre a los investigadores. Pero son varios los objetivos que nos proponemos. En primer lugar, y como se ha podido constatar en los párrafos precedentes, ordenar y analizar de manera crítica todo lo publicado hasta el momento sobre el ciclo pictórico de los claustros de la Real Academia de España, añadiendo aquellos matices que los estudios recientes sobre la historia constructiva del convento aportan. Incorporamos, sin duda, datos inéditos sobre Costanzo Boccafuoco, a quien contextualizamos a su vez dentro de la Orden franciscana y del pontificado de Sixto V. Este cardenal fue una figura mucho más relevante de todo cuanto apuntaron nuestros precursores, de lo que podría derivar un programa iconográfico con mayor intencionalidad de lo esperado. Por primera vez no tan sólo se identifican los episodios representados de la vida del *poverello*, corrigiéndose algún error u omisión, sino que se analiza su origen y se deduce su significado, además de relacionarlo con las preocupaciones específicas de la Orden y de la Iglesia de Roma en el último tercio del Quinientos. A pesar de ello, y aunque nuestro principal propósito fuera construir un estado de la cuestión y aportar nuevos datos sólidos al conocimiento de los frescos de la Real Academia de España, siempre que se intenta poner orden surgen nuevas dudas que hemos puesto de relieve con la intención de incentivar el debate, mediante el cual avanza sin lugar a dudas nuestra disciplina.

NOTAS

- ¹ La *Escuela Española de Bellas Artes en Roma* fue creada en 1873, pero la transacción del conjunto arquitectónico del Janículo no se produjo hasta 1876. La rehabilitación del edificio conventual fue efectuada siguiendo el proyecto de Alejandro del Herrero entre los años 1879 y 1881.
- ² Este proceso, consecuencia de la incorporación de las dependencias conventuales a la Real Academia de España, se explica en el Plan director de las memorias anuales de dicha institución (Véase: *Academia de España en Roma. Curso 2002-2003*, pp. 20-23 y *Real Academia de España en Roma. Curso 2003-2004*, pp. 20-27).
- ³ BARBIER DE MONTAULT 1860, p. 72.
- ⁴ MANGIA 2011, pp. 197-223.
- ⁵ Siguiendo una tradición que existía antes de la Guerra civil en la Academia (la intervención de artistas becados en los lunetos desaparecidos) en los últimos años han sido restituidos dos de los antiguos temas representados con el estilo y la mirada propios del creador: *La expulsión de los demonios de Arezzo* (Jesús Herrera, 2015) y *El sueño de Inocencio III con la iglesia de Letrán sostenida por el joven Francisco* (Santiago Ydáñez, 2016), en soportes móviles.
- ⁶ En el momento de redactar este estudio tan sólo uno de los lunetos de esta galería meridional del Tempietto es accesible desde el interior de la iglesia a través de una portezuela que se abre en la capilla de San Antonio de Padua. El tema representado es *Francisco besando y sanando a un leproso de Spoleto* (XXXIV).
- ⁷ Tan sólo consta una breve referencia, acompañada de tópicos iconográficos, que dice así: "La vicenda biografica, ampiamente illustrata nel consunto ciclo del secondo chiosstro di S. Pietro in Montorio, e la presenza del Santo nella fervida comunità dei credenti che adorano il manifestarsi della Vergine col figlio o la passione del Cristo, sono interpretate, almeno fino all'anno giubilare, secondo il criterio ideologico della *Caritas* su un registro stilistico che fa capo a tutti e tre i filoni dell'arte riformate" (STRINATI 1982, p. 52).
- ⁸ CELIO 1638, p. 79.
- ⁹ Al Lombardelli se atribuye también la llamada *Madonna delle lettere*, instalada hoy en el interior de la iglesia (Véase: ZUCCARI 2004, pp. 151-155).
- ¹⁰ MADONNA 1993; ZUCCARI 2000.
- ¹¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982.
- ¹² BLANCO FREIJEIRO 1968; SEBASTIÁN 1994.
- ¹³ También llamado Christophorus Capitefontium o Capite Fontium (ca. 1532-1595).
- ¹⁴ CERAFOGLI 1967.
- ¹⁵ BELARDINELLI 1991.
- ¹⁶ MONTIJANO 1998, pp. 58-88.
- ¹⁷ BAGOLAN 2004.
- ¹⁸ VENATOR 2008.
- ¹⁹ Agradezco a la dirección y al personal de la Real Academia de España las facilidades que siempre me han brindado para el desarrollo de esta investigación. En la redacción de estas páginas me acompaña el recuerdo de los directores Felipe Garín y Javier Elorza o de M.^a Luisa Contenta, quienes ejercieron cargos de gestión durante mis dos periodos de residencia becada (2000-2001 y 2004-2005). Pero este proyecto no hubiera sido posible sin el interés y el tesón constantes de Margarita Alonso Campoy, verdadera alma patrimonial de la Academia, y sin la profesionalidad y la energía de Ángeles Albert, actual directora de la institución. A todos ellos, ¡gracias!



GÉNESIS Y CONTEXTO

El convento y su decoración pictórica

El carácter mural del ciclo pictórico obliga a prestar atención, aunque sea de manera breve, al proceso constructivo del convento de San Pietro in Montorio, sobre el cual han sido publicados durante el año 2017 dos estudios con visiones bastante contrapuestas.¹ Es lógico que en este contexto arquitectónico, el interés haya recaído siempre en el análisis del Templete de Bramante y de la iglesia renacentista, aunque existan todavía dudas, por ejemplo, acerca de la autoría del proyecto y del progreso constructivo del templo. La fábrica del segundo claustro, donde se sitúa el inicio del programa iconográfico, ha despertado menos atención entre los especialistas, apuntándose tradicionalmente al cardenal Clemente Dolera, ministro general de la Orden entre los años 1553 y 1557, como su máximo promotor.²

Como ya es sabido, la historia del cenobio se remonta a 1472. En esta fecha, Sixto IV realiza la donación de las ruinas del monasterio benedictino que existe en este lugar a Amadeo de Silva, también franciscano, recién llegado de la Lombardía.³ Su propuesta reformista, de carácter eremítico



Fig. 7. San Pietro in Montorio. Pórtico de acceso visto desde el interior del patio.



Fig. 8. Planimetría de los edificios y terrenos adyacentes a la iglesia de San Pietro in Montorio. Primera mitad del siglo XVII. Londres, British Library (Maps.7. Tab. 46.2). Detalle.

y de exégesis apocalíptica, era idónea para este sitio emplazado en las afueras de Roma, de orografía abrupta y con agua abundante.⁴ La construcción de la nueva fábrica se inicia por el coro y la consagración de la iglesia, bajo financiación ya de la Monarquía hispánica, se produce el 9 de junio de 1500. Los testimonios documentales y las recientes prospecciones técnicas describen un primer núcleo habitacional, compuesto por cinco salas, situado en el extremo suroeste del primer patio actual, a la derecha del presbiterio de la iglesia. Este recinto primitivo hubiese quedado absorbido en el patio circular alrededor del Templete publicado por Serlio;⁵ no obstante, antes de este proyecto utópico ya se habría planteado la construcción de un recinto monástico con un doble claustro. En este sentido son múltiples los referentes que pudieron servir de modelo tipológico, tanto castellanos (San Juan de los Reyes o Santa María de Guadalupe) como romanos (Santa Maria del Popolo y Santi Apostoli) o lombardos (Santa Maria della Pace) por citar tan sólo ejemplos que podrían haber estado al alcance de Amadeo de Silva.

El primer patio, el del Tempietto, se construyó con anterioridad al segundo claustro, aunque sigue sin conocerse si es fruto de una proyección regular y su exacta datación. Flavia Cantatore considera que el pórtico actual de acceso al recinto (fig. 7), con sus pilares de sección octogonal y sus bóvedas de arista, puede ser testimonio de las galerías que acabaron, voluntaria o involuntariamente, rodeando la capilla circular.⁶ La publicación por parte de esta autora de un plano, conservado en la British Library de Londres de la primera mitad del Seiscientos (fig. 8), confirma la presencia de soportes aislados en tres de las fachadas del

patio rectangular del Tempietto que podrían coincidir con la colocación y el ritmo de los lunetos pintados.⁷ En la actualidad, los pórticos de las fachadas meridional y septentrional están parapetados.⁸ Fuera como fuese la definición de este primer patio, la construcción del segundo claustro, previsto desde fines del siglo XV, fue necesariamente más tardía. A la progresiva adquisición de solares, se deben sumar los trabajos de alineación a causa del desnivel del terreno. Aunque sin datos específicos al respecto, Flavia Cantatore considera inviable la construcción del patio actual antes de mediados del Quinientos,⁹ mientras Christoph L. Frommel apunta una posible proyección de Bramante y el inicio de su fábrica hacia la segunda década del siglo XVI.¹⁰

El claustro rectangular de la Academia (fig. 9), de cinco por siete vanos de luz, tiene las galerías de la planta baja articuladas por arcos de medio punto sobre columnas de orden toscano, con fustes reutilizados y desiguales de granito y mármol y bases y capiteles de travertino. Las pandas superiores, con arcos rebajados, repiten el ritmo de las inferiores



Fig. 9. San Pietro in Montorio. Segundo claustro o claustro interior.



Fig. 10. Giovanni Battista Falda, *Planta de Roma*. 1676. Detalle.

esta vez sobre pilares. Son diversas las fuentes primarias que describen el escudo del cardenal Dolera, quien residió allí los últimos años de su vida (†1568), señoreando en distintas partes del claustro.¹¹ Los arcos de las galerías occidental y oriental muestran una anchura decreciente desde el centro hacia los extremos, mientras que los vanos de las pandas meridional y septentrional, siete por crujía, son más estrechos y peraltados. Estas anomalías en la proyección arquitectónica son las que explican que la superficie de los lunetos no sea homogénea. La iniciativa de decorar al fresco, con la narración continuada de la vida de Francisco de Asís, los muros interiores de ambos claustros aportó sin duda unidad al conjunto conventual, una característica de la cual carecía completamente a resultas de su construcción discontinua y accidentada. La segunda consagración del altar del coro de la iglesia, el 18 de julio de 1580,¹² quizás debiera entenderse no tan sólo en el marco de dotación de todas las capillas del interior de San Pietro in Montorio.

Del proceso descrito y de las fuentes visuales conocidas se deduce que la entrada más antigua al cenobio del Janículo era por la fachada occidental. Allí estaban ubicadas las primeras dependencias y también se encontraba la capilla del portero. Desde la fachada hoy posterior se podía acceder también de manera axial al Tempietto. En la planta de Roma de Giovanni Battista Falda, de 1676, este ingreso al conjunto de San Pietro in Montorio sigue apreciándose de manera clara (fig. 10). Desde la puerta de San Pancracio, y con el Acqua Paola ya construida (1610-1612), un camino conduce hasta la fachada trasera del convento, rodeando a continuación el presbiterio y el lateral exterior de la iglesia.¹³ La urbanización de la plaza delantera, con la doble escalinata de la iglesia y la fuente –Ila-

mada con el tiempo la “castigliana”–, responden a una etapa constructiva posterior bajo el patronazgo de Felipe III y a la mediación del embajador español en Roma, Juan Fernández Pacheco –marqués de Villena–. Antes de esta intervención, funcional a la vez que representativa,¹⁴ el acceso frontal a la iglesia era a través de un sendero tortuoso y empinado, como se refleja en plantas más antiguas de la ciudad, por ejemplo: la de Leonardo Bufalini (1551) o Stefano Du Pérac (1577).¹⁵

Este acceso primigenio al convento es el que explica a nuestro parecer el inicio del programa iconográfico en el ángulo suroccidental del segundo claustro. Tras superar el zaguán de ingreso, tan sólo era necesario girar a la izquierda y un corredor conducía a la puerta de comunicación entre ambos claustros, donde se empezaba el recuerdo visual de la vida de Francisco con su nacimiento en un establo (I). Una visión ésta, la pauperista del fundador de los frailes menores, acorde con la ideología, primero, de los amadeítas, y, más tarde, de los observantes. Tras leer las imágenes de las cuatro galerías del segundo claustro, se entraba a continuación en el patio del Tempietto y allí se retomaba la narración por la panda meridional. La ubicación en ésta del primer luneto, en la actualidad *El beso y la sanación del leproso de Spoleto* (XXXIV),¹⁶ no es en absoluto casual aunque así pueda parecerlo tras las remodelaciones arquitectónicas producidas. Si se retrocede al momento de la intervención pictórica, este punto coincide con el eje perpendicular del monumento martirial que centra el espacio. Por otra parte, la galería porticada –hoy tapiada– comenzaría en este sitio, como demuestran varias planimetrías antiguas,¹⁷ ya que el brazo derecho del transepto ocupa la sección precedente.¹⁸ Una vez contempladas las imágenes de las tres crujías del patio del Templete, ahora en sentido antihorario, se podía entrar de nuevo al convento o dirigirse al exterior.

Muy probablemente el uso de ambos claustros estaba también regulado, como sucede en otros edificios de estas características y de la misma época, como el de los Santi Apostoli, en Roma. Sin datos precisos al respecto, es lógico imaginar que el recinto martirial fuera un espacio de uso más heterogéneo no tan sólo por venerarse una reliquia topográfica del primer pontífice sino por estar su visita también privilegiada con una indulgencia, mediante la cual se lucraba la comunidad franciscana residente. El segundo claustro, rodeado de las dependencias necesarias para la vida comunitaria de los frailes –refectorio, biblioteca, celdas, cocina, despensa– era donde transcurría el día a día de la congregación. De hecho, las pocas fuentes primarias localizadas del convento hablan del claustro exterior –el del Tempietto– y del interior –el de la Academia–.¹⁹

Los amadeítas mantuvieron la autonomía de sus provincias a pesar de la bula *Ite Vos* (1517), cuyo objetivo era el reagrupamiento de todos los movimientos reformistas y que acabó significando la división jurídica de la



Fig. 11-16. (de arriba abajo, de izq. a drcha) *Retratos papales de Alejandro IV, Gregorio IX, Inocencio III, Honorio III, Bonifacio VIII y Martín V.* Roma, Real Academia de España.

Orden franciscana entre observantes y conventuales. Su incorporación a la Observancia no se produjo hasta 1568²⁰, junto a la de los clarenos y coletanos, gracias a la labor desarrollada previamente por el ya citado cardenal Dolera, quien falleció poco antes de esta nueva reordenación en San Pietro in Montorio. Allí se celebraron sus exequias, aunque la inhumación de su cuerpo se produjera en Santa Maria in Aracoeli. Como apuntábamos antes, es lógico pensar que el programa pictórico de los lunetos se concibiera una vez finalizado el proceso constructivo del segundo claustro, dado que es uno de los pocos elementos que confiere unidad al cenobio. También es relevante constatar que estos frescos no fueron los únicos que ornaron el convento franciscano, ya que la iglesia de San Pietro in Montorio aglutinó la comitencia artística de significativas familias de la corte pontificia a lo largo del siglo XVI.²¹ Nos interesa subrayar el caso del cardenal Domenico Toschi (1535-1620),²² también titular de San Pietro in Montorio,²³ quien financió la decoración del coro con bellas



Fig. 17. Emanuele da Como, *Pontifices de la Orden de los frailes menores*. 1684-1686. Roma, San Francesco a Ripa.

y devotas pinturas en 1604.²⁴ Se trata de un espacio litúrgico que a su vez gozó de la generosidad del cardenal Scipione Borghese en 1638, cuya dotación económica se destinó, entre otros elementos, a nuevos sitials de nogal y a la donación de más reliquias.

Dentro de este ámbito, la consulta de un manuscrito donde se describe el estado del convento en el momento de su redacción, nos permite esclarecer cuál era el emplazamiento de un conjunto de frescos, relacionados por su técnica y estilo con los lunetos, que fueron arrancados y trasferidos a otro soporte imaginamos que en la restauración efectuada en el cenobio en la década de los sesenta.²⁵ Nos referimos al conjunto de retratos papales (figs. 11-16). Esta fuente primaria, previamente consultada por Cerafogli²⁶ o Vannicelli²⁷ y citada por Montijano,²⁸ se atribuye en la actualidad al cronista de la Orden Ludovico da Modena (1638?-1722)²⁹. Se integra en un conjunto de tres volúmenes dedicados a la *Fondazione dei conventi della Provincia Romana*, conservados hoy en el Archivio Provinciale Aracoeli-Storico.³⁰ En el segundo tomo se compila la fundación e historia de los Menores Observantes entre los años 1519 y 1722, junto a la descripción de tres de sus domicilios romanos: San Francesco a Ripa, San Pietro in Montorio y el Sacro Apostolico Collegio dei Penitenzieri lateranensi. Cabe recordar que el cenobio del Janículo fue adherido a los Menores Observantes Reformados en 1628,³¹ hecho al que alude de manera reiterada la crítica para explicar la deslocalización o la pérdida de los documentos más antiguos sobre este cenobio a causa del traslado del fondo con la comunidad que hasta el momento allí residía.³²



Fig. 18. *Coronación pontificia de Sixto V.* Roma, Real Academia de España.

Ludovico da Modena reseña el estado en que se encontraba el convento de San Pietro in Montorio, detallando sus principales promotores, la dotación de las capillas de la iglesia o la distribución interna del cenobio. La fecha más reciente localizada en el interior del manuscrito es 1705, cuando se documenta precisamente la actuación de un pintor procedente de Milán en la elaboración de cuatro lienzos para decorar una sala de recepción, complementada con una bella mesa de nogal y catorce sillas, a cargo del guardián. Este mismo artista fue el responsable de restaurar "... alcune antiche, e non molto buone pitture in muro, che diversi santi Pontefici rappresentano; quali furono rittoccate l'anno 1705".³³ Unas páginas antes, el cronista había explicado la ubicación de los frescos de los sumos pontífices con la transcripción de las leyendas contenidas en la parte baja de los mismos. Los seis papas representados se citan en el siguiente orden: Alejandro IV (1254-1261), Gregorio IX (1227-1241), Inocencio III (1198-1216), Honorio III (1216-1227), Bonifacio VIII (1294-1303) y Martín V (1417-1431), especificándose además que se

encontraban tres a cada lado. Como puede advertirse, y a diferencia de otros conjuntos murales de temática seráfica –como el del cercano convento de San Francesco a Ripa (fig. 17)–³⁴, no se trata de la serie de pontífices pertenecientes a la Orden de los frailes menores, a modo de catálogo visual de los hombres ilustres de la Orden,³⁵ sino de aquellos papas que habían beneficiado la creación y la exaltación de la comunidad franciscana con sus fundadores al frente, como detallaban las inscripciones pintadas en la banda inferior. De este modo, la *suscriptio* de Gregorio IX se refería, por ejemplo, a la canonización de Francisco y la de Alejandro IV a la de Clara de Asís. Las pinturas, en la actualidad enmarcadas de manera individual y almacenadas a causa de su precario estado de conservación, preservan parte de dichas inscripciones –coincidentes con el texto de Ludovico da Modena– y muestran una caracterización dinámica de los pontífices, con gran variedad de gestos y expresiones faciales (figs. 11-16). En ellas se aprecia aún el *stemma papale* de cada uno de ellos, recortado sobre el fondo neutro.

Retomando el relato del cronista, éste apunta de manera clara, a nuestro parecer, cuál era el emplazamiento de los seis retratos papales. Dice así: “Alla fine del corridore in cui si va dalla Chiesa al claustro interiore supra la porta che conduce nel detto claustro, nella parte che riguarda la prenomata chiesa vi sono alcune antiche pitture che i sommi pontifice della serafica religione divotissimi ne rappresentano”.³⁶ Se encontraban entonces en el corredor que unía la iglesia con el claustro interno o segundo,³⁷ aquél al que se accedía desde la entrada trasera del cenobio y donde se abrían también la sacristía y la capilla del portero.³⁸ De este modo, tras conocer a los pontífices que habían favorecido el desarrollo de la Orden de los frailes menores, se cruzaba la puerta de acceso al llamado hoy claustro de la Academia y allí se iniciaba el recuerdo visual de la vida del fundador.

En este mismo conjunto debemos emplazar un fresco también trasferido a lienzo que se exhibe en la actualidad en una de las galerías altas del segundo claustro³⁹ y que, a raíz del estudio de Montijano, se identifica como *Inocencio III concediendo la misión de predicar a Francisco* (fig. 18).⁴⁰ La inclusión de esta escena en la mayoría de ciclos franciscanos tras la *Renuncia a los bienes terrenales ante el obispo Guido de Asís* y el *Sueño de Inocencio III con la iglesia de San Juan de Letrán*, como así sucede en las series gráficas relacionadas con el conjunto pictórico del Janículo (grab. 7 y 8), confundió a dicho autor, quien interpretó este fragmento mural como parte integrante del segundo luneto de la galería septentrional del claustro de la Academia (nº 9), ahora perdido como el que le precede (nº 8).⁴¹ Ludovico da Modena describe, tras la serie de papas franciscanos, una escena de coronación pontificia, ubicada encima de la puerta; dice así: “... sopra la porta addrittura vedesi un pontificio e maestuoso trono, all’intorno di cui sono molti eclesiastici e secolari e nella solemn-



Fig. 19. Giotto, *Aprobación de la regla por Honorio III*. Ca. 1297-1300. Asís, Sacro Convento, basílica superior.

tà di esso che al pubblico le spalla, vedonsi in atto di coronare un Pontefice che mostra all'insigne essere Sisto quinto a vi si legge così: 'Haec damus in terris aeterna dabuntur in coelis'".⁴² No hay duda que este fragmento, conservado hoy en la galería alta del segundo claustro, corresponde a la imagen reseñada por el cronista (fig. 18). A pesar de la laguna existente en la zona superior de la pintura, se identifica una figura central entronizada, vestida de blanco y rodeada de autoridades eclesiásticas de distinto rango que participan en la ceremonia que se está desarrollando ante una gran concurrencia. De manera clara, se reconoce *La coronación de Sixto V*,

descrita por la fuente literaria, un papa franciscano que elevó la iglesia de San Pietro in Montorio a sede cardenalicia. Tampoco el formato, más alto que ancho, coincide con el de los lunetos. Este fragmento, por lo tanto, no formaba parte del ciclo hagiográfico dedicado al fundador de los frailes menores, sino al programa decorativo que se desarrollaba en el corredor que unía la iglesia con el claustro interior del convento franciscano, destinado a recordar los favores recibidos por la Orden de la autoridad pontificia.

Ludovico da Modena cita otra escena que relaciona a Francisco con la máxima autoridad eclesiástica: la *Aprobación de la regla por Honorio III*. Este episodio suele incluirse, como el citado de Inocencio III, en la mayoría de ciclos hagiográficos del fundador y así sucede en la serie claustral de San Pietro in Montorio (XL), encontrándose hoy en el extremo este de la antigua galería meridional del patio del Tempietto. La escena ya fue incluida, por ejemplo, en los frescos de la basílica superior de Asís (fig. 19). No obstante, de las palabras del cronista se desprende que debía tratarse de otro fresco, ya que lo emplaza "... sopra la porta di detta Chiesa dalla parte di dentro" y lo describe acompañado de la siguiente inscripción: "... vive hic sobrati ha mille ordo minorum (...) firmato hinc escriptu regula sancta fuit",⁴³ que nada tiene que ver con la reproducida por Cerafogli⁴⁴ o la de la estampa de Villamena.⁴⁵ Nos preguntamos entonces si es posible integrar esta pintura desaparecida al programa pontifical descrito en un recorrido visual que uniría la aprobación de la Orden por Honorio III con la coronación del papa franciscano Sixto V, recordando los favores recibidos de los pontífices Inocencio III, Honorio III, Gregorio IX, Alejandro IV, Bonifacio VIII y Martín V.

El ciclo pictórico que acabamos de reconstruir no fue el único que decoró, al margen del conjunto de frescos que protagoniza nuestro estudio, el cenobio de San Pietro in Montorio a lo largo de su singladura religiosa. Sabemos que otra estancia, ubicada ésta cerca de la primitiva cocina,⁴⁶ contenía también retratos de personajes ilustres que alcanzaban, por lo que atañe a las autoridades, hasta las figuras de Felipe IV o Clemente X.⁴⁷ Autores anteriores habían relacionado este conjunto decorativo con las pinturas de la serie papal aún conservada, pero creemos haber demostrado que se hallaban en lugares distintos y respondían a objetivos diferentes.

Costanzo Torri, primer cardenal titular

Sorprendentemente, las palabras que Ludovico da Modena dedica al ciclo pictórico de los claustros son escasas. Tan sólo lo menciona en dos ocasiones y en ambas tras citar la decoración patrocinada por Domenico Toschi. Reza así, el cronista de inicios del Setecientos: “L’eminentissimo Cardinale Tosco Rigiano, essendo titolare di detta Chiesa adorno con pittura assai devote e belle il coro l’anno 1604. Antecedentemente era stato adornato il claustro interiore con altre riguardevoli pitture rappresentanti dal serafico Nostro Padre la prodigiosa vita, e stupendi miracoli...”⁴⁸. También nos parece extraño que Luke Wadding, quien residió en San Pietro in Montorio durante seis años, del 1618 al 1625, no mencione los lunetos.⁴⁹ De todos modos, de la brevedad del comentario de Ludovico da Modena se deduce, en primer lugar y con toda seguridad, que el autor reconocía la antigüedad de los frescos del claustro y, en segundo lugar y como hipótesis, que quizás asociara también esta actuación a un titular cardenalicio de San Pietro in Montorio, ya que dicha referencia va hermanada en ambos casos a la decoración patrocinada por Domenico Toschi.⁵⁰

Giampaolo Belardinelli⁵¹ fue el primer historiador en relacionar los lunetos del claustro interior y exterior con la figura de Costanzo Boccafuoco, quien fue nombrado cardenal titular de San Pietro in Montorio el 20 de abril de 1587 –siendo obispo de Vercelli–⁵²; instituyéndose entonces dicha sede por voluntad de Sixto V.⁵³ En el manuscrito de Ludovico da Modena, escrito entre finales del Seiscientos e inicios del Setecientos, se describe la ceremonia fijada en tiempos del papa Urbano VIII para conmemorar dicha *intitulatio*.⁵⁴ La comunidad franciscana de San Pietro in Montorio, presidida por el padre guardián, recibía al cardenal en cuestión a las puertas de la iglesia para trasladarse a continuación a la sacristía, donde se leía el breve pontificio con la concesión del título y se procedía al besamanos. Tras las palabras del cardenal, se veneraba el Santísimo Sacramento, se entonaba un *Te Deum* y se celebraba el oficio por parte del purpurado. La visita a la capilla de la Crucifixión (Tempietto) era del todo imprescindible, dada su excepcionalidad.⁵⁵



Fig. 20. Sarnano, iglesia de San Francisco.



Fig. 21. *Retrato del cardenal Boccafuoco.* A partir de 1642. Florencia, San Salvatore di Ognissanti. Claustro.

El cardenal Boccafuoco, así conocido por la naturaleza encendida de su oratoria, era natural de Le Marche, como el papa Sixto V, quien favoreció, tras su elección, la proyección personal y carrera eclesiástica de varios personajes procedentes de esta región, como así demuestran estudios recientes.⁵⁶ Llamado Costanzo o Gaspare Torri, tomó el hábito a la edad de diez años en el convento franciscano de menores conventuales de Sarnano, su pueblo natal,⁵⁷ donde años más tarde recibió sepultura (fig. 20).⁵⁸ Tras formarse en Filosofía y Teología, graduándose a manos del vicario general de entonces Felice Peretti, ejerció como profesor en las universidades de Perugia, Ferrara, Pavía, Padua o Roma. Estudioso del pensamiento de Duns Scoto, ámbito sobre el cual escribió diversas obras,⁵⁹ fue reconocido poco después de su muerte como personaje docto de la Orden, como demuestra la inclusión de su retrato en el claustro florentino de Ognissanti junto a otros sabios franciscanos (fig. 21).⁶⁰ Desarrolló una innegable labor intelectual durante su estancia en Roma como miembro también de cuatro congregaciones de la curia pontificia,⁶¹ motivo que debió pesar en su renuncia al cargo

episcopal de Vercelli en 1589. Fue uno de los fundadores del Colegio pontificio de San Buenaventura⁶² y participó en la revisión filológica y exegética de las obras del obispo de Albano,⁶³ justo en el momento en que –san Buenaventura– era nombrado doctor de la Iglesia por el papa franciscano Peretti.⁶⁴ Un reflejo de las preocupaciones y labores intelectuales del cardenal se encuentra en su biblioteca personal, conservada en parte en Sarnano, del todo coherente con sus intereses. Sin entrar a valorar las particularidades históricas de la Biblioteca comunale,⁶⁵ cuyo fondo se remonta a la librería conventual franciscana, en ella se conservan manuscritos y libros que pertenecieron al cardenal Boccafuoco, identificados por la presencia de su *stemma* personal: un serafín con seis alas. Algunas



Fig. 22. Vincenzo da Santa Maria, *Creación del escudo de Sarnano*. 1707.
Sarnano, Biblioteca comunale.



Fig. 23. Pietro Procaccini,
Creación del escudo de Sarnano. 1646.
Sarnano, Pinacoteca.

de estas obras se exhibieron el año 2008 en una exposición temporal, de la cual puede consultarse su catálogo también *on-line*.⁶⁶ A pesar de los avances de estos últimos años, compartimos la opinión de Rosa M. Borraccini cuando afirmaba en 2016: “È necessario rilevare tuttavia che (...) sul cardinale Sarnano non esiste uno studio specifico che renda ragione del suo profilo culturale complessivo e la sua voce, pur distesa e pervenuta attraverso edizioni, commenti e postille delle opere di Bonaventura, di Scoto e dei loro seguaci, è del tutto ignorata nella storiografia recente”.⁶⁷

Ante esta realidad, nos ha sido imposible, por el momento, recabar alguna fuente primaria documental que relacione de manera directa el ciclo pictórico de los claustros de San Pietro in Montorio con el cardenal

Costanzo Boccafuoco.⁶⁸ Una excepción a estas palabras podría ser la dedicatoria existente en el frontispicio de la serie grabada por Francesco Villamena, el año 1594, en el caso de que estas imágenes puedan considerarse estampas de traducción de los frescos janiculenses. Dice así: “Ad. Illm. et Rm. D. Dominum Constantium S.R.E. Presb. Cardin. Sarnanum” (grab. 1).⁶⁹ Con independencia de este argumento, que retomaremos en un capítulo específico, Belardinelli basó la atribución del programa iconográfico de los claustros a Costanzo Boccafuoco en el hecho, principalmente, de la inclusión del episodio de la creación del escudo de Sarnano (XXXII).

Antes del surgimiento del núcleo poblacional de Sarnano, se tiene documentado el convento franciscano de Roccabruna, situado tres kilómetros al norte y enfrente del castillo de Brunforte, desde el año 1250.⁷⁰ No fue hasta el 1327 que estos frailes menores se trasladaron a Sarnano, momento en que construyeron un nuevo complejo conventual con su iglesia dedicada a san Francisco.⁷¹ Según la leyenda, no obstante, fue el mismo Francisco de Asís, de peregrinaje por la región en 1225, quien creó el escudo de esta población de Sarnano ante la discusión que sostenían los cinco señores de los castillos colindantes: Brunforte, Poggio, Castelvecchio, Bisoli y Piobbico. Fue entonces cuando, con el nudo del extremo de su cordón, grabó el rostro de un serafín con seis alas sobre el documento; un motivo que aún existe en la insignia municipal de Sarnano.⁷²

En un pionero artículo, tanto por su datación como temática,⁷³ Michele Faloci Pulignani rastrea la tradición literaria de este milagro, a la vez que compila las representaciones locales conocidas a partir de una magnífica estampa fechada en 1707 (fig. 22).⁷⁴ Tras valorar como falsa la noticia incluida en el proceso de canonización del beato franciscano Liberato de Brunforte,⁷⁵ aporta como primera narración literaria del evento el registro de la visita pastoral del convento de Sarnano hecha por el ministro conventual de Le Marche Orazio Civalli a finales del siglo XVI.⁷⁶ El prodigio de la creación del escudo de Sarnano no se incluye por tanto en ninguna de las llamadas *fonti francescane*, textos relativos al fundador anteriores al 1400, aunque en ellas se describan otros milagros obrados con su cordón o relacionados con la irradiante figura angélica.⁷⁷ El padre Civalli cuenta también que se instituyó, a raíz de este prodigio, una escritura pública para la entrega de dádivas periódicas al convento, a cuyo hallazgo estimulaba ya Faloci Pulignani en 1926, sin ningún resultado por el momento. De todos modos, la utilización del serafín alado como sello municipal está documentada desde 1599.⁷⁸

Como es lógico, buena parte de las representaciones conocidas de la *Creación del escudo de Sarnano por Francisco de Asís* son de carácter local, provenientes del mismo municipio o de la región. Aparte de la estampa ya citada (fig. 22), en cuyo pie se reproduce la leyenda en cuestión,⁷⁹ es meritoria la pintura de Pietro Procaccini, de 1646 (fig. 23),⁸⁰ con los señores feudales vestidos a la moda del Seiscientos ante una ambientación paisajística y frente a un Francisco de Asís de imagen penitencial, ambas caracterizaciones también propias del Barroco.⁸¹ Se trata de un lienzo que fue encargado por el Ayuntamiento de Sarnano en Roma y que iba destinado al altar municipal de la iglesia de Santa Maria di Piazza de esta población.

Tras los argumentos expuestos, ni las fuentes literarias ni las imágenes demuestran que la gestación del episodio de la *Creación del escudo de Sarnano* pueda sobrepasar la datación de mediados del Quinientos, mientras que a finales de la misma centuria el tema ya estaba plenamente definido tanto en imágenes como palabras. Se describe, por ejemplo, en la *Genealogia seraphica Provincia Marchiae* de Ilario Altobelli (1560-1637), el franciscano astrónomo amigo de Galileo, escrita a partir de 1617;⁸² un autor que sin duda, a causa de su senda biográfica, debió coincidir en más de una ocasión con el cardenal Boccafuoco.⁸³

La pintura romana de San Pietro in Montorio cierra el ciclo del claustro interno para dar paso a los frescos del patio del Tempietto; esta se encuentra en el ángulo donde se inicia y acaba el recorrido del primer claustro, un lugar en consecuencia de cierto protagonismo (XXXII). Los dos grupos de personajes, los frailes franciscanos y los señores del lugar, se distribuyen a izquierda y derecha del luneto, presididos



Fig. 24. *Retrato de Costanzo Boccafuoco*. Sarnano, Biblioteca Comunale.

por Francisco y un gentilhomme barbado. En el centro se exhibe un documento con caligrafía cursiva, recortado ante la abertura paisajística de la composición, sobre el cual Francisco graba con el nudo del extremo de su cordón la cabeza angélica con seis alas. La inscripción que acompañaba al fresco, en la actualidad perdida o recubierta, debía esclarecer el significado de la escena. En función del manuscrito anónimo que Cerafogli relacionó con el programa janiculense, rezaba así: “Cum pressat chartam seraphim tunc prodit imago corde charitatem exprimit, ore, manu / Improntò con la corda un serafino”.⁸⁴ En la serie grabada por Francesco Villamena del 1594, y dedicada al cardenal, se menciona en

cambio explícitamente la población de Sarnano: “Singa det ut populo seraphim mirabile dictu funiculo expressit prodigiosa manus/ Essendo la terra di Sarnano senza sigilo S. Francesco col cordone improntogli un serafino” (grab. 15).

La tentación de reconocer en el rostro del personaje (XXXII), que en el luneto sujeta el documento, un retrato de Costanzo Boccafuoco es inevitable. De hecho, el cardenal que acompaña en primer término al pontífice Honorio III, cuando Francisco muestra las rosas milagrosas nacidas tras su penitencia (XXVII), tiene una efigie bastante similar a ésta. Más tentador aún es intentar ver, en este último fresco, a Sixto V en la representación del pontífice y a Costanzo Torri en la del cardenal. Pero, si somos fieles a los retratos conocidos, ni uno ni otro se asemejan a la imagen que aparece en los lunetos, producto muy probablemente de los estereotipos figurativos del propio pintor. En función de los retratos fidedignos existentes, el cardenal Boccafuoco no llevaba barba y su rostro era más bien ancho (fig. 24).⁸⁵ En cambio, son diversas las pruebas visuales, tanto en dibujo como en grabado, de la adopción por parte del cardenal de Sarnano del rostro alado del serafín como *stemma* personal. Se encuentra en numerosos códices o libros pertenecientes a su biblioteca personal⁸⁶ o en grabados que, por un motivo u otro, incluyen su escudo: frontispicios, historias visuales de la Orden, etc (figs. 6 y 25).⁸⁷

El luneto de San Pietro in Montorio podría ser el primer testimonio conservado con la representación de la *Creación del escudo de Sarnano por*

san Francisco de Asís; para Belardinelli,⁸⁸ recordémoslo, una prueba indirecta del patrocinio de los lunetos por parte de Costanzo Torri. El condicional que empleamos responde a la posible existencia de un precedente, hecho que, en el caso de confirmarse, podría restar validez al argumento de que la inclusión de este episodio sea una prueba de la comitencia cardenalicia de los frescos del Janículo.

Las galerías del claustro alto y bajo del Sacro Convento de Asís fueron decoradas por el pintor manierista Dono Doni con un programa hagiográfico del santo fundador entre los años 1564 y 1570. En la actualidad, los frescos presentan un pésimo estado de conservación tras años de pervivencia a la intemperie (fig. 26). La técnica pictórica escogida por el artista umbro, quizás haya contribuido también a su deterioro. A pesar de esto, es posible conocer

buena parte de las escenas que integraban el ciclo mediante la descripción hecha por Antonio Cristofani, cuando eran aún visibles en el segundo tercio del siglo XIX, en su célebre historia de Asís. En la enumeración de uno de los episodios, leemos: "(...) Francesco dinanzi ai priori di s. Severino che cedono un luogo per la stanza de'frati, ed egli imprime coll'estremità della fune, onde è cinto, la figura d'un serafino nella scritta della cesione: perchè quella città elesse ad impresa nel proprio scudo un serafino".⁸⁹ Ciertamente, la escena descrita presenta algún parecido con la *Creación prodigiosa del escudo de Sarnano*: coinciden la acción ejecutada y el protagonismo del santo, mientras que difieren el contexto (la fundación de una nueva comunidad franciscana) y la localización (cuando remite a los religiosos de San Severino).

El citado Cristofani relacionó los frescos de este claustro, llamado de Sixto IV en recuerdo de su promotor, con la serie gráfica de Francesco Villamena, editada el año 1594 en Roma.⁹⁰ Esta conexión, sin mencionar el ciclo pictórico del Janículo, fue puesta también en consideración por Simonetta Prosperi Valenti Rodinò en su estudio sobre la imagen del *poverello* durante la Reforma católica.⁹¹ Cabe recordar que Villamena era natural de Asís y en consecuencia conocía con toda seguridad los



Fig. 25. *Partis meridionalis sermonum F. Francisci ab Ossuna bethici...* Frontispicio con el escudo del cardenal Costanzo de Sarnano. Roma, 1590.



Fig. 26. Asís. Sacro Convento.
Claustro de Sixto IV.

frescos hagiográficos de Doni. Sin entrar a valorar si son grabados de reproducción de uno u otro programa pictórico –problemática que reservamos para otro capítulo–, nos parece interesante subrayar ahora que en la estampa de Villamena sí que se introduce el topónimo de Sarnano, en la sección italiana de la inscripción: “Essendo la terra di Sarna[n]o senza sigilo/ S[an] F[rancesco] col cordone improntagli un serafino”; debido, muy probablemente, a que la serie iba dirigida, como bien indica su frontispicio (grab. 1), al cardenal Costanzo Torri.

Ignoramos si el fresco de Asís aludía en origen a Sarnano, ya que la descripción de Cristofani es de mediados del siglo XIX, como desconocemos también cuál era la intención primera del luneto de San Pietro in Montorio, ante la ausencia de la inscripción original aunque conozca-

mos la transcripción hecha por Cerafoli. Tampoco la iconografía estaba por entonces lo suficientemente establecida como para poder diferenciar un milagro genérico –derivado de la fundación de una comunidad franciscana– de otro concreto –la creación del escudo de Sarnano–. Las representaciones seguras, y conocidas, del segundo episodio son bastante posteriores (1646 o 1707). Lo que parece sin embargo incuestionable es la voluntad del cardenal Boccafuoco de relacionar la impresión prodigiosa del sello seráfico por parte del fundador con su persona; así lo vemos en la estampa de Villamena. Quizás fuera responsabilidad suya la sustitución de la incerteza temporal y espacial de este milagro a un tiempo y lugar concretos. Fuera como fuese, una vez establecido el tema, tanto a nivel literario como visual, las representaciones se multiplicaron, principalmente en la zona de Le Marche. Así, por ejemplo, a los testimonios citados con anterioridad cabría añadir el ejemplo de otro luneto, más tardío, documentado también por Faloci Pulignani, en el claustro de Camerino, desaparecido ya en tiempos del escritor.⁹²

No hay por el momento ningún rastro documental sobre la existencia de una protección especial por parte del primer cardenal titular de San Pietro in Montorio hacia este lugar, a diferencia, por ejemplo, de las menciones a otros cardenales, como Dolera o Toschi –por citar tan sólo

un prelado anterior y otro posterior a Costanzo Torri-. Probablemente, Cristina Bagolan⁹³ confundió la destinación de los 15.000 escudos de su legado, que asoció al convento del Janículo, en realidad dirigidos al cenobio con idéntica dedicación de Sarnano.⁹⁴ A su población natal remitió abundantes pruebas de afecto, pues reformó no tan sólo el convento de San Francisco donde había profesado sino que también fundó una escuela con capacidad para 150 alumnos. En relación a esta cuestión debería reflexionarse en investigaciones futuras –y a la espera de nuevas exhumaciones documentales– acerca de dos argumentos que bien podrían explicar el porqué de la escasa vinculación del cardenal Boccafuoco con el cenobio del Janículo. En primer lugar sería necesario valorar su pertinencia a la rama conventual de la Orden y su empleo en diversas congregaciones pontificias, circunstancias ambas que lo empujarían más en el marco cotidiano del convento romano de los Santi Apostoli.⁹⁵ En segundo, y como advierte –más tardíamente– Ludovico da Modena, quizás en relación a la designación de Gil Carrillo de Albornoz, la concesión de una sede cardenalicia no contemplaba el patronazgo hacia el convento asociado a dicha iglesia. El cronista de la Observancia dice, textualmente: “... il Titolo di cardinale di San Pietro Montorio da sommo pontifice concesso è sopra la sola e semplice Chiesa (...) non sopra il convento, sopra il quale, come ne anche sopra li Religiosi Riformati di san Francesco in esse convento dimoranti, tiene il titolare dominio questuno, essendo questi solo al sommo pontifice soggetti, all'Eminentissimo Protettore e altri superiore dell'ordine”.⁹⁶

Tras todo lo dicho, tampoco puede ignorarse que el cardenal Boccafuoco tenía un óptimo conocimiento de las fuentes franciscanas, y en especial de las obras de san Buenaventura, para poder seleccionar los temas a representar en los dos claustros del convento de San Pietro in Montorio. En este sentido, un detalle a considerar, que será tratado en el capítulo dedicado a las estampas, es la ausencia de la referencia a las Sagradas Escrituras en la leyenda que acompaña la escena de la *Creación del escudo de Sarnano*, un texto que tan sólo conocemos –y con variantes– gracias a las versiones grabadas. Esta excepción, respecto al resto de lunetos que integran la decoración del segundo claustro, ya detectada por Belardinelli y secundada por Montijano, imprime una vez más un carácter excepcional o una intencionalidad a este episodio.

NOTAS

- ¹ CANTATORE 2017 y FROMMEL 2017.
- ² PESCI, LAVAGNINO [1958?], p. 15; VANNICELLI 1971, p. 52; FREIBERG 2014, pp. 162-163.
- ³ Perteneciente a la familia real de Castilla y hermano de la futura santa Beatriz de Silva, tras diez años en el monasterio jerónimo de Guadalupe ingresó en la Orden minorítica, donde estableció una nueva congregación, residiendo en Milán entre 1456 y 1472. Las Constituciones de la reforma amadeíta franciscana fueron aprobadas por Sixto IV, quien previamente había escogido al beato Amadeo como su confesor. Es conocido por ser el autor de la *Apocalypsis nova*, un texto de carácter visionario y profético que inspira la monumental pala del Palazzo Barberini con Amadeo de Silva arrodillado a los pies de la ciudad celestial siendo recibido por el arcángel san Gabriel (ca. 1513-1514). Sobre la pintura, véase: NAVARRO 1982. La espiritualidad de Amadeo de Silva se percibe también en el diseño del programa iconográfico de la capilla Borgherini, en el interior de la iglesia y realizado por Sebastiano del Piombo (1516-1524). Véase el reciente estudio de LE CUFF 2017.
- ⁴ Una buena aproximación a la complejidad de esta fuente literaria se encuentra en Anna MORISI: *Apocalypsis Nova. Ricerca sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo* (1970).
- ⁵ SERLIO, *Tercero y cuarto libro de Architectura*, Toledo, 1552, Lám. XXIII.
- ⁶ De las cinco arcadas del pórtico del Tempietto, persisten en la actualidad tan sólo tres con la decoración pictórica incluida en las dos de los extremos.
- ⁷ Londres, British Library, Maps. 7 (Véase: CANTATORE 2007, pp. 124-128 y CANTATORE 2017, pp. 92-93 y 404).
- ⁸ En función del testimonio de Juan M. Montijano, los arcos de la galería meridional estuvieron abiertos hasta el siglo XVII. La última arcada se cerró en 1622, cuando quedó entonces integrada a la capilla de San Antonio del interior de la iglesia (MONTIJANO 1998, p. 78).
- ⁹ CANTATORE 2017, p. 95.
- ¹⁰ FROMMEL 2017, pp. 155-156.
- ¹¹ Unos testimonios visuales de los cuales hoy debemos lamentar su pérdida (Véase: VANNICELLI 1971, p. 52).
- ¹² MONTIJANO 1998; ZUCCARI 2004, p. 151.
- ¹³ De hecho, la entrada trasera al cenobio, con un tramo de escaleras adyacente que todavía hoy conduce a la planta superior, se aprecia aún en la planimetría de San Pietro in Montorio de Paul Letarouilly, publicada en 1857 (vol. 3, fig. 322), en la que adquiere sin duda mayor protagonismo la rampa delantera del Setecientos.
- ¹⁴ FAGIOLO 2008, pp. 123-124.
- ¹⁵ La puerta con robusto almohadillado de la fachada delantera, que reflejan las últimas estampas mencionadas y que pervive en la actualidad, es atribuida por Frommel a Antonio da Sangallo il Vecchio y la considera anterior al 1505 (FROMMEL 2017, p. 123). La existencia de esta puerta no invalida, sin embargo, que el ingreso por la fachada occidental al convento siguiera siendo operativo hasta que la reforma urbanística impulsada por Felipe III acabara imponiéndose.
- ¹⁶ La única a la cual se accede desde el interior de la iglesia, por la capilla de San Antonio.
- ¹⁷ Por ejemplo el dibujo anónimo, conservado en el Istituto Nazionale per la Grafica y fechado hacia el 1518 (ICG, vol. 2510, f. 11r. Reproducido en: CANTATORE 2017, p. 73).

- ¹⁸ En el caso de haber existido un primer luneto en esta galería meridional del Tempietto, con el tema del *Arribo milagroso del santo en una barca a la orilla de Gaeta* (grab. 16), como recoge la serie de grabados de Francesco Villamena o Philippe Thomassin, habría quedado afectado por una remodelación arquitectónica. Juan M. Montijano relaciona esta ausencia con la ampliación de la capilla de San Antonio el año 1622 por voluntad de Ercole Chiavarini. A continuación, el mismo autor explica que este pequeño espacio cuadrangular, al cual se accede en la actualidad desde la propia capilla de San Antonio y que es usado como almacén, pasó a convertirse más tarde en "... bodega y después, de nuevo sacralizado, se dedicó a las representaciones navideñas del pesebre y nacimiento de Cristo" (MONTIJANO 1998, pp. 78 y 83). A la izquierda de esta pequeña sala se observa ya el arranque curvo de la bóveda del transepto con la capilla Del Monte.
- ¹⁹ CERAFOGLI 1967.
- ²⁰ Decretada por Pio V con la bula *Beatus Christi* (23/1/1568).
- ²¹ ZUCCARI 2004.
- ²² Llamado Domenico Tosco, Tuschus o Tuscus.
- ²³ Tras la publicación del estudio de Raffaella Govoni, la trayectoria de este jurista, que desarrolló el cargo de gobernador de la ciudad y por tan sólo dos votos no substituyó en el solio pontificio a Clemente VIII –tras la efímera figura de Leone X–, queda mucho más clara. Así, los dos períodos como titular de San Pietro in Montorio, apuntados por Montijano (1998, p. 185), abarcaron realmente desde 1599 a 1604 y de 1610 a 1620. Fue sepultado en la iglesia de San Pietro in Montorio y aparece con este título en su testamento (GOVONI 2009, p. 28).
- ²⁴ Los frescos, realizados por Paolo Guidotti, representaban episodios de la vida de san Pedro, y pervivieron hasta el asalto de las tropas francesas en 1849 (CANTATORE 2017, pp. 81-82). Sobre este pintor, véase: ZUCCARI 2018 y NICOLACI 2018.
- ²⁵ Vannicelli, quien publica su estudio en 1971, no concreta la fecha de esta intervención; dice así: "... vi sono dipinti sei papi (...). In questi ultimi anni furono staccati dalla parete, posti in cornice e conservati dall'Accademia di Spagna" (VANNICELLI 1971, p. 55). Luigi Salerno no especifica la restauración de los papas entre las restauraciones pictóricas realizadas los años 1962 y 1963 (SALERNO 1965, pp. 117-118). Tampoco aparecen mencionados en DELFINI, PENTRELLA (1984).
- ²⁶ CERAFOGLI 1967, pp. 78-79.
- ²⁷ VANNICELLI 1971, pp. 55-57.
- ²⁸ MONTIJANO 1998, p. 77, nota 116.
- ²⁹ Una tarea que desarrolló durante aproximadamente tres décadas, muriendo en el convento de San Francesco a Ripa a los 85 años de edad en 1722.
- ³⁰ Agradecemos muy sinceramente a la señora Maria Melli que nos haya permitido la consulta de este volumen a pesar de encontrarse todo este fondo, procedente del convento de San Francesco a Ripa y trasladado a su nueva sede el año 2013, pendiente de inventario y posterior catalogación. La referencia concreta del manuscrito es Roma, Archivio Provinciale Aracoeli-Storico [APA-Storico], AFR 12.
- ³¹ La *Ordo Minorum Strictioris Observantiae Reformatorum* fue autorizada por Clemente VII con la bula *In suprem militantis Ecclesiae* (16/01/1532). Entre sus impulsores cabe citarse a Francesco da Jesi o Bernardino da Asti, quienes más tarde ingresaron en la reforma capuchina. El emplazamiento de San Pietro in Montorio propiciaba de nuevo el espíritu de recogimiento, o de retiro temporal, que perseguía esta nueva reforma ahora dentro de la Observancia. Véase: Roma, APA-Storico, AFR 12, pp. 627 y 634.
- ³² MONTIJANO 1998, p. 54. Naturalmente las contiendas bélicas afectaron también a la integridad del archivo religioso. Excelentes compilaciones de la documentación concerniente a San Pietro in Montorio pueden consultarse en: MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 85-109; CANTATORE 2017, pp. 333-399.

- ³³ Roma, APA-Storico, AFR 12, pp. 627 y 634.
- ³⁴ Decoración pictórica realizada por el pintor franciscano laico fra Emanuele da Como, entre los años 1684-1686. Véase: BAGATTI 1934, CERAFOGLI 1987, pp. 11-25, 34-53, 60-70 y 74-88 y MANGIA 2011, pp. 214-222.
- ³⁵ En el momento de ejecución de los frescos los papas procedentes de la Orden de los frailes menores eran Nicolás IV, Alejandro V, Sixto IV y Sixto V. Están representados conjuntamente en uno de los lunetos de San Francesco a Ripa, junto al esqueleto del fraile franciscano que fue pontífice tan solo unas horas en 1276. Véase fig. 17.
- ³⁶ Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 496.
- ³⁷ "Sia ad esse sia al secondo cortile appare connesso il corridoio, antistante alla sagrestia, di distribuzione agli ambienti prima tutti comunicanti tra loro e di collegamento tra la chiesa e la porzione più privata del convento" (CANTATORE 2017, p. 92).
- ³⁸ En el manuscrito se describen de este modo los dos espacios citados: "Vicino al cor si troba la sagristia, ben pulita, e di quadri diversi ornata, con una cappella lavorata a stucco, dedicata a la Purissima Concezione di Maria, signora divina, e il quadro dipinto del nostro celebre fra Emanuele da Como (...) In faccia alla dita cappella vi e un bellissimo lavamano. (...) Uscite di sagristia, andando verso il convento, si trova una cappella detta comunamente del Portinaro, perche egli n'ho la cura, di cui vi e tradizione che ditta cappella fosse l'anticha chiesa delle monache, nel mezzo dalla quale vi è una sepoltura (...). Nel corridore que venisse dalla sagristia a aquesta cappella vi e un quadro antico rappresentane nostro al viso il B. Amadeo, e tiene sopra la testa una lisca bianca in cui si leggono le seguente parole (...) simbolo dall'Apocalipsi da lui scritta... (Roma, APA-Storico, AFR 12, pp. 420, 425 y 426).
- ³⁹ Probablemente fue arrancado, junto con la serie de papas, en la intervención de restauración arquitectónica realizada a inicios de la década de los sesenta. Consulte la nota núm. 25 de este mismo capítulo.
- ⁴⁰ MONTIJANO 1998, p. 67.
- ⁴¹ *Ibidem*, pp. 66 y 67.
- ⁴² Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 496.
- ⁴³ Roma, APA-Storico, AFR 12, pp. 627-628.
- ⁴⁴ "Poscit Apostolico sua numine vota probari/ Franciscus, facili sunt rata cuncta Deo. Papa Onorio III conferma la regola con il Breve Apostolico" (CERAFOGLI 1967, p. 97).
- ⁴⁵ "Poscit apostolico sua noine vota probari Franciscus facili sunt rata cuncta Deo. Papa Honorio conferma la regola col Breve Apostolico" (VILLAMENA 1594, 40 [véase grab. 20]).
- ⁴⁶ "La summenzionata Palazzina comprendeva originariamente 4 comode camere, vicino alla cucina del convento, le qualli nella seconda metà del secolo XVIII erano ridotte a due. La prima di queste stanze era religiosamente adornata di sedie d'appoggio all'antica, in una delle quali vi stava scritto a lettere d'or: 'Qui sedette Alessandro VII (...)' , e di molti ritratti di vari personaggi: Papi, re cardinali... (VANVITELLI 1971, pp. 55-56).
- ⁴⁷ MONTIJANO 1998, p. 77, nota 116.
- ⁴⁸ Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 409.
- ⁴⁹ Luke Wadding (1588-1657), teólogo escotista llegado a Roma en la delegación enviada desde la corte española para convencer al pontífice Pablo V de proclamar el dogma de la Inmaculada Concepción, escribió los *Annales Minorum in quibus res omnes trium Ordinum a S. Francisco*, la última gran historia universal de la Orden de los frailes menores, publicada en ocho volúmenes entre los años 1625 y 1657. Se suele consultar la edición florentina de 1933, realizada en Claras Aquas. Una traducción al castellano de la descripción del convento del Janículo se encuentra en el libro sobre la Academia, de MONTIJANO (1998, p. 79).

⁵⁰ Estos frescos fueron destruidos por el bombardeo de 1849 y sustituidos por la decoración de Paolo Quattrini aún existente. Alessandro Zuccari relaciona las pinturas del presbiterio con el pintor Paolo Guidotti y reconstruye su programa iconográfico, con la *Caída de Simón el mago* y la *Crucifixión de san Pedro* (Véase: *San Pietro in Montorio [La Spagna sul Gianicolo, 1]*, 2004).

⁵¹ BELARDINELLI 1991, p. 134.

⁵² EUBEL 1960 (1923), vol. 3, p. 51.

⁵³ Con esta bula, Sixto V erigía 10 nuevas sedes en la ciudad (FREIBERG 2014, pp. 163 y 270). Este hecho respondía a la voluntad de Felice Peretti, proclamada en 1586, de elevar el número de cardenales del Colegio hasta 70 miembros. Una decisión que provocó a la larga una disminución de su poder jurídico y económico (GOVINI 2009, p. 32).

⁵⁴ Probablemente se refiere a la toma de posesión del cardenal Gil Carrillo de Albornoz, quien ostentó esta titulación entre los años 1643 y 1649.

⁵⁵ Roma, APA-Storico, AFR 12, pp. 470 y 471.

⁵⁶ PAPA 1988, pp. 37-44: 41; LAVENIA 2018, pp. 161-192: 168.

⁵⁷ CARDELLA 1793, vol. V, p. 255.

⁵⁸ Aunque muriera el 30 de diciembre de 1595 en el convento romano de Santi Apostoli, fue sepultado en la iglesia de San Pietro in Montorio de la cual era titular y sus restos más tarde trasladados al convento de Sarnano, en cuya iglesia se conservan aún las lápidas en homenaje encargadas por dos de sus sobrinos: Andrea Crizi (1643) y Annibale Crizi (1759) (Véase: PARISCIANI 1982, p. 239). En una de ellas, se recuerda que Annibale Crizi fue el responsable del traslado de su cuerpo (PARAVENTI, BARUCCA 2006, p. 36).

⁵⁹ Un buen elenco de las mismas puede consultarse en la actualidad en distintos repositorios digitales. Entre las más editadas se encuentra *Expositiones Quaestionum Doctoris Subtilis Joannis Duns Scoti*, en *Universalia Porphyrii*, con once impresiones entre 1576 y 1591. Véase: F. FIORENTINO (a cura di): *Lo Scotismo nel Mezzogiorno d'Italia. Atti del congresso internazionale (Bitonto, 25-28 marzo 2008) in occasione del VII centenario della morte di Giovanni Duns Scoto*. Porto, 2010. Una relación de las obras del cardenal fue sistematizada por Giuseppe M. SETTEMBRI en 1906 ("Memorie francescane di Sarnano, Roccabruna e Monteragnolo, *Miscellanea Francescana*, 1906, vol. X, pp. 108-113: 112).

⁶⁰ También se incluye su imagen entre los cardenales pertenecientes a la Orden en uno de los lunetos del claustro de San Francesco a Ripa (CERAFUOGLI 1987, pp. 87-88).

⁶¹ Entre estas cabe mencionar la *Congregazione dell'Indice* y *Congregazione per le Cause dei Santi*, en el marco de esta última favoreció la causa del franciscano Diego de Alcalá (Véase: G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura*, 1471-1605, Bologna, 1997, p. 143).

⁶² Fundado en 1587, su construcción se sitúa entre los años 1587 y 1590 tras el segundo claustro del convento de Santi Apostoli (BORDONI 2002, p. 14).

⁶³ *Sancti Bonaventurae ex ordine Minorum, ... Opera, Sixti V pont. max. iussu diligentissime emendata, libris eius multis, vndique acquisitis aucta. Quae omnia in tomos septem distributa, ordine locis suis cernuntur*, Roma: 1588-1596, 7 vol. El Padre Settembri, en 1906, precisaba: "Oltre le suddette opere, come il P. Gesuita Remondi riferisce in una nota, il Card. Torri, incaricato da Sisto V, emendò con sommo studio ed accuratezza le opere di S. Bonaventura, al quale lavoro attese sino alla morte; lo compì, ma non ne vide stampati che tre volumi" (SETTEMBRI 1906, p. 112).

⁶⁴ Lo anunció el 14 de marzo de 1588 con la bula *Triumphalis Hierusalem*. El evento se representa en uno de los frescos del Salone sistino, obra de Giovanni Guerra y Cesare Nebbia (ca. 1590), contextualizado en la basílica de los Santi Apostoli, donde se celebró la proclamación.

- ⁶⁵ ABATE 1947, pp. 529-552; G. AVARUCCI 1990, pp. 201-254.
- ⁶⁶ Con el título *Biblioteche 'disvelate'. Saggi di scavo storico-bibliografico nella Comunale di Sarnano*, fue celebrada entre el 24 de mayo y el 8 de junio del 2008 bajo comisariado de Rosa M. Borraccini. Adjuntamos el enlace: <http://bibliotecheclaustrali.unimc.it/cardinale.html>
- ⁶⁷ BORRACCINI 2016, p. 216.
- ⁶⁸ La noticia publicada por Cristina Bagolan de la concesión de 15.000 escudos al convento de San Pietro in Montorio es una confusión de la autora con la donación hecha al cenobio franciscano de Sarnano, con el que es notorio que le unía una relación afectiva, como demuestra aún hoy la ubicación de su sepultura o el fondo de la Biblioteca comunale (BAGOLAN 2004, p. 51). Véase: CARDELLA 1793, vol. V, p. 256.
- ⁶⁹ *S. Francisci Historia cum iconibus in are excusis*. Roma: Andrea de Puttis, 1594.
- ⁷⁰ PIGNANI 1994, p. 110.
- ⁷¹ Allí permanecieron hasta la supresión napoleónica de 1810. Años más tarde se instaló una comunidad de Oratonianos, que reformó el convento y la iglesia. Desde 1866 el edificio es propiedad del municipio y en la actualidad alberga el *Comune* y la Biblioteca.
- ⁷² La tradición sitúa este encuentro en Campanotico, "... tra il castello di Brunforte e il convento di Roccabruna e vicino alla grande via che univa le Marche all' Abruzzo. In questo luogo, a memoria del fatto, nel 1683 Antonio Casciotti erigeva una chiesetta dove fece collocare un dipinto che ritrae la scena. Vi si celebra spesso la messa ed è un bell'accorrere di gente..." (PIGNANI 1994, p. 114). El padre Settembri, en la compilación de noticias franciscanas de la zona publicada en 1906, emplaza el prodigio en 1215 y lo relaciona con el convento de Roccabruna; añade también que los tres lirios que se incorporaron a la imagen del serafín alado en el escudo remitían al origen francés de los protectores del cenobio, el linaje Brunforte (SETTEMBRI 1906, p. 110). Ambos elementos el serafín y los lirios perviven en el escudo municipal de Sarnano.
- ⁷³ FALOCI PULIGNANI 1926, pp. 73-76.
- ⁷⁴ De 370 x 210 mm, el grabado fue encargado por el obispo de Narni Francesco Picarelli, natural de Sarnano, al padre Vincenzo da S. Maria, quien realizó tanto el diseño como la apertura del cobre.
- ⁷⁵ Quien, según la tradición, recibió este sello de las manos del propio Francisco de Asís en 1258.
- ⁷⁶ FALOCI PULIGNANI 1926, p. 76 (una fuente que cita a través de G. COLUCCI, *Antichità Picene*, XXV).
- ⁷⁷ Tras aclarar el carácter local de la leyenda, Belardinelli, sin ningún otro dato, apunta su posible derivación del hecho narrado en *1Cel*, 97-98 (BELARDINELLI 1993, p. 256).
- ⁷⁸ PIGNANI 1994, p. 114.
- ⁷⁹ "Altercantibus de anno 1225 de primatu in impressione sigilli in literis publicis D.D. castrorum Brunfortis, Podii, Castriveteris, Bisoli, et Piobbici, qui aedificationem oppidi Sarnani promoverant, seraphicus assisiensis Franciscus eorum dissensiones prope dictum castrum Brunfortis composuit ac miraculo comprobavit, dum compressione extremitatis cinguli pro concordia inter eos inita in charta impressit. Ex quo tempore Sarnani populus de eo stemmate usus est. Ideo Francisciscus Picarellus narniensis epus, eiusdem sancti devotus et patriae amans, hac delineatione in memoriam revocare curavit. 1707".
- ⁸⁰ De 263 x 170 cm, la pintura al óleo forma parte de la colección de la Pinacoteca de Sarnano.
- ⁸¹ PARAVENTI, BARUCCA 2004, pp. 40-41.
- ⁸² ALTOBELLI, *Genealogia seraphica Provincia Marchiae*. Roma, Archivio di Sant'Isidoro, cod. 2/17, 2/20 y 2/10 y Archivio Santi Apostoli, ms. X/123.

⁸³ Rosa Marisa Borraccini apunta brevemente su recorrido biográfico y méritos científicos, entre los que cita el hecho de haber sido uno de los primeros alumnos del Colegio romano de San Buenaventura, donde se graduó en Teología en 1591 y del que fue fundador y profesor Costanzo Torri, el cardenal de Sarnano (BORRACCINI, COSI 2009, pp. 114-115).

⁸⁴ CERAFOGLI 1967, p. 96.

⁸⁵ El rostro incluido en la decoración del claustro de Ognissanti (fig. 21), en nada parecido a los retratos reales ahora reproducidos, correspondería a un miembro de la comunidad florentina del momento, en función del procedimiento descrito por Antonio Tognocchi da Terrinca (1691): "... per raffigurare i cardinali, i frati si prestarono a fare da modelli (...). Nella scelta dei frati fu seguita una certa linea jerarchica e di tutto rispetto. Infatti: funge da San Bonaventura, cardinale, il padre Sebastiano da Pietrasanta, perché era il ministro provinciale in carica; funge da cardinale Vicedomino Piacentini, il padre Paolo da Virgoletta, perché era confessore del Granduca; funge da cardinale Matteo d'Acquasparta, il padre Evangelista da Momigno, già ministro provinciale" (BATTAZZI 1990, p. 27-30). Por el momento, nos ha sido imposible consultar de manera directa la fuente impresa (*Descrizione della Chiesa e del Convento di Ognissanti di Firenze*), razón por la que desconocemos si se explica el ejemplo particular del cardenal Boccafuoco.

⁸⁶ <http://bibliothecelaustri.uni-mc.it/foto2.html>

⁸⁷ CANALDA LLOBET 2008, pp. 41-54.

⁸⁸ BELARDINELLI 1991, p. 134.

⁸⁹ CRISTOFANI 1875, p. 247.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, p. 166.

⁹² FALOCI PULIGNANI 1926, p. 74.

⁹³ BAGOLAN 2004, p. 51. Un error que se remonta a BELARDINELLI (p. 145, nota 18) a partir de la consulta de una fuente del Ochocientos.

⁹⁴ CARDELLA 1793, vol. V, p. 256.

⁹⁵ Por desgracia, este archivo aún no está sistematizado para la atención de investigadores externos y a pesar de la colaboración del padre Lauro nos ha sido imposible acceder, por el momento, a ninguna documentación.

⁹⁶ ROMA, APA-STORICO, AFR 12, p. 470.



**LA VISIÓN TRIDENTINA
DE UN SANTO MEDIEVAL**

Cuando planteamos este capítulo, decidimos eludir de manera voluntaria el análisis individual y pormenorizado de cada uno de los lunetos pictóricos de la Real Academia de España. Y esto por un doble motivo: en primer lugar, porque las publicaciones específicas anteriores, escasas como ya hemos apuntado, inciden especialmente en su enumeración correlativa e íntegra, siendo en el momento de su publicación una aportación sin duda relevante;¹ en segundo lugar, porque consideramos más interesante incidir en las singularidades del programa iconográfico y evidenciar así cuáles fueron los intereses particulares en el momento de concebir este vasto ciclo pictórico para la decoración del convento de San Pietro in Montorio. Conscientes del acceso limitado a estas publicaciones,² hemos valorado como necesaria sin embargo la reproducción íntegra de los lunetos conservados en un apéndice.

Tampoco consideramos éste el marco para profundizar en la tradición hagiográfica existente en la iconografía franciscana.³ Uno de los primeros ejemplos tipológicos de retablo conservado, además de firmado y fechado por Bonaventura Berlinghieri en 1235, combina ya la imagen devocional del santo, con su hábito y delgadez característicos, con la narración visual de los episodios y prodigios más representativos de su vida, que fueron a la vez motivo de su pronta santidad. También desde bien temprano, la caracterización y los pasajes escogidos en las obras iban en función de la pertenencia a una familia u otra de la Orden. Así, la Pala de la florentina capilla Bardi⁴ es interpretada como un testimonio de los espirituales, mientras que la de Siena⁵ lo es de los conventuales.⁶ Pero, sin lugar a dudas, el ejemplo más señero del uso de la imagen y de la voluntad didáctica de la misma dentro de la Orden franciscana se encuentra en el ciclo superior de la basílica de Asís, ejecutado entre los años 1297 y 1300, de atribución mayoritaria a Giotto (fig. 27). A partir de este momento, y como referente por encontrarse en el Sacro Convento –lugar que cobija la tumba del fundador–, las series pictóricas de carácter hagiográfico se multiplicaron en iglesias y conventos franciscanos, resultando de nuevo su enumeración larguísima y existiendo publicaciones de referencia donde aparecen compiladas.⁷ También, la



Fig. 27. Asís, basílica superior del Sacro Convento. Frescos de Giotto. Ca. 1297-1300.



Fig. 28. Dono Doni, frescos del claustro de Sixto IV. Asís, Sacro Convento.



Fig. 29. Dono Doni, *Cristo nazareno seguido de Francisco penitente*. Asís, Sacro Convento, claustro de Sixto IV. 1564-1570.

ciudad de Roma cobijó importantes ciclos hagiográficos dedicados al fundador de los frailes de época medieval, por ejemplo los atribuidos a Pietro Cavallini en el hospital di San Biagio a Ripa y en Santa Maria in Aracoeli, ahora no obstante desaparecidos y con pocas referencias sobre un contenido.⁸ Tal y como apunta Pietro Scarpellini,⁹ este tipo de programas cayó en una cierta monotonía a mediados del *Trecento* y sólo con el advenimiento y el progreso de la Observancia se renovó su temática con una nueva oleada de ciclos pictóricos, de expresión entonces mayoritariamente ya renacentista.

Otro medio que permite la narración visual de la vida de san Francisco es precisamente la literatura hagiográfica, tan rica y variada en el caso del santo de Asís desde poco después de su muerte.¹⁰ Dada la oficialidad otorgada a la *Leyenda mayor* de san Buenaventura, desde el capítulo general de 1266, es la principal fuente de referencia biográfica y también la primera en ilustrarse. Existen códices profusamente miniados, como los llamados de Madrid y Roma (con más

de 160 imágenes),¹¹ substituidos más tarde por ediciones impresas,¹² como la estampada con entalladuras de Wolf Traut en 1512¹³. La reproducción mecánica y múltiple que permite la imprenta significa, como es bien sabido, una revolución en el sistema de comunicación, también visual, con un mayor número y menor coste de ejemplares disponibles. Otras fuentes seráficas fueron también ampliamente ilustradas, como la llamada *Franceschina*¹⁴ o el *De Conformitate*, cuyas particularidades temáticas se irán desgranando a lo largo de este capítulo.

Tras estas consideraciones previas, nos centramos brevemente en el ciclo pictórico que algunos autores, como Belardinelli, consideran el antecedente inmediato del conjunto de lunetos de San Pietro in Montorio. Se trata de los frescos, ya mencionados, que Dono Doni realizó en el claustro

precisamente del Sacro Convento entre los años 1564 y 1570, tan sólo unos veinte años antes de la serie janiculense. Fueron encargados por el padre custodio y los ejecutó en dos etapas a causa de la interrupción que significó el encargo del *Calvario* para el testero del refectorio. Como apunta Elvio Lunghi,¹⁵ este artista, natural de Asís, se convirtió en el pintor oficial del convento franciscano los últimos años de su vida (ca. 1500-1575).

Los frescos de Doni, antes representativos del estilo tardomanierista reformado de su autor, aparecen a los ojos del visitante actual como tristes borrones de temática incierta (fig. 28). La descripción hecha por Antonio Cristofani, en el segundo tercio del siglo XIX, permite no obstante reconstruir el programa iconográfico con bastante exactitud, ya que el autor introduce incluso coordenadas de carácter topográfico.¹⁶ Las escenas narrativas, con formato rectangular, se distribuían a lo largo de los tres pórticos tanto del claustro alto como del bajo,¹⁷ e iban acompañadas por el retrato de personajes ilustres de la Orden en el interior de medallones. El relato de Cristofani detalla hasta 47 episodios, los dos últimos dedicados a Clara de Asís. Deducimos así que la vida del fundador, desde su nacimiento hasta el traslado de su cadáver a San Damiano, se narra en el claustro bajo, iniciándose en la galería septentrional y finalizando en la meridional; mientras que las escenas del claustro alto estaban dedicadas esencialmente a prodigios obrados por el santo y al ciclo de la indulgencia plenaria de la Porciúncula. Entre las imágenes más reproducidas se encuentra naturalmente la mejor conservada, la representación de Francisco *portacroce* al lado de Jesús nazareno (fig. 29), aunque con un poco de atención, y conociendo la iconografía, pueden identificarse otras escenas, tarea que reservamos para los capítulos conclusivos.

En la actualidad, los lunetos originales conservados del ciclo de San Pietro in Montorio son 37: 11 en el patio del Tempietto y 26 en el claustro de la Academia. Atribuidos respectivamente al Lombardelli e il Pomarancio, desde la descripción hecha por Gaspare Celio en 1638,¹⁸ su estado de conservación dificulta la elaboración de un estudio de autografía en profundidad, objetivo totalmente ajeno a esta investigación. A pesar de las restauraciones científicas efectuadas desde inicios de la década de los sesenta del pasado siglo,¹⁹ la aplicación habitual de repintes, documentada gracias al manuscrito de Ludovico da Modena desde 1705,²⁰ impide apreciar el estilo de los frescos, determinar la mano de su autor principal o discriminar la participación del taller. En el archivo de la Real Academia de España se conservan las memorias de las últimas campañas de restauración practicadas,²¹ que abrazaron la totalidad de los lunetos de las galerías occidental y oriental, junto a los tres primeros de la meridional.²² Quedan por restaurar, a día de hoy, una docena de los frescos originales del segundo claustro.²³ Aparte de los trabajos de consolidación del mortero y superficie pictórica, de eliminación de repintes y de limpieza y



Fig. 30. Roma, Sant'Onofrio, claustro. Ca. 1600.

reintegración –que sin duda han recuperado el cromatismo y la luminosidad de las pinturas una vez restauradas y han salvaguardado naturalmente su conservación–, merecen destacarse, como resultado de este conjunto de intervenciones, la supresión de una resina que amarilleaba las composiciones y la recuperación parcial en la parte baja de los frescos de las inscripciones y escudos que completaban las imágenes. En el informe de restauración de la galería oriental, se sugiere incluso el aspecto que podía tener este claustro en origen: “... pintado de color gris claro con cornisas y pilastras fingidas”, gracias al hallazgo de alguna muestra de este tono, bajo ocho estratos de pintura.²⁴

Las fuentes documentales conocidas en relación al ciclo pictórico janiculense mencionan la existencia de escudos en la parte inferior de los lunetos. El ya citado cronista franciscano Ludovico da Modena, a inicios del Setecientos, los relaciona con los comitentes de las pinturas cuando escribe: “... era stato adornato il claustro interiore con altre riguardevoli pitture rappresentanti dal serafico N[os]tro P[at]re la prodigiosa vita, e stupendi miracoli da diversi benefattori come l'insegni di ciascheduno attestano...”.²⁵ La restauración de las galerías occidental y oriental del segundo claustro ha recuperado algún testimonio, dos en cada una de las pandas, que permite conocer su exacta ubicación en el centro de la banda inferior de los frescos.²⁶ Resulta imposible sin embargo restituir sus armas o imaginar su configuración primigenia junto a las inscripciones debido a la escasez de restos aparecidos. Se percibe incluso una diferencia en cuanto a su tamaño, que podría ser indicativa de algún repinte también en los escudos.²⁷ En cambio, en el primer claustro o patio del Tempietto, en los frescos relacio-

nados con la mano del Lombardelli, se conservan algunos escudos con sus armas²⁸ e incluso un luneto con la sección central de la cenefa, donde aparece no tan sólo la insignia sino también parte de los dípticos en latín e italiano (XXXIX). La configuración de la banda inferior de los lunetos de este claustro, con las inscripciones recuadradas en paralelo y centradas por el escudo, es idéntica a la realizada por el mismo autor en otros ciclos pictóricos de la Umbría, como demuestra el dibujo preparatorio conservado en el Gabinetto Nazionale delle Stampe de Roma dedicado a la *Profecía del abad Joaquín de Fiore*.²⁹ De hecho, esta misma compartimentación es la que algunos años más tarde realiza Giuseppe Cesari, *il cavaliere d'Arpino*, en el vecino convento de Sant'Onofrio (1600), decoración ésta conservada casi de manera íntegra (fig. 30).³⁰



Fig. 31. Florencia, San Salvatore di Ognissanti, claustro. Frescos de Jacopo Ligozzi. A partir de 1600.

De todos modos, el conjunto pictórico que más se asemeja a la manera de proceder del ciclo janiculense, poco alejado en cuanto a su cronología del período propiamente contrarreformista, es el pintado por Jacopo Ligozzi (1547-1627) en el claustro del convento florentino de San Salvatore di Ognissanti (fig. 31). La serie de frescos representa también la hagiografía y milagros del santo de Asís y fue encargada íntegramente al pintor florentino, aunque por motivos diversos, dificultades personales y la dilación en el tiempo, acabaran interviniendo otros autores como: Giovanni di San Giovanni, Galeazzo Ghidoni, Filippo Tarchiani o Nicodemo Ferrucci.³¹ Son varias las fuentes literarias, tanto composiciones poéticas como registros de archivo, que permiten reconstruir el avance cronológico de esta vasta empresa decorativa. Así, tras la definición del programa iconográfico con la ayuda de fuentes y crónicas franciscanas, la serie pictórica progresaba en función del donativo de diversas familias nobles florentinas, algunas de las cuales pueden ser identificadas mediante la inclusión de sus escudos en la parte baja o dentro de los frescos. De este modo, Jacopo Ligozzi trabajó en esta decoración, de acuerdo con los últimos estudios, entre los años 1599 y 1624, momento a partir del que intervinieron los otros pintores.³² Los retratos de ilustres miembros de la Orden, entre los que se incluye –como ya ha sido mencionado– el del cardenal Boccafuoco (fig. 21), no se iniciaron hasta 1642.

Por desgracia no se dispone de esta cuantía de datos, tanto documentales como visuales –los dibujos preparatorios del mismo Ligozzi–,³³ para poder reconstruir el proceso de ejecución preciso de los lunetos de San Pietro in Montorio; cabe imaginar, sin embargo, una dinámica bastante parecida. Sugerente nos parece el argumento expuesto por Massimiliano Rossi, en relación a los frescos de Ligozzi, cuando sostiene que la edición hecha, en 1606,³⁴ de los madrigales pintados que glosan los frescos florentinos podría tratarse de una estrategia promocional para incentivar la participación de nuevos benefactores que contribuyeran a la finalización del ciclo decorativo.³⁵ La desaparición, o deslocalización, del primer archivo del convento janiculense impide conocer la existencia de recibos de pago por parte de particulares como los conocidos para la decoración del claustro de Ognissanti.³⁶ Aún así, y siendo conscientes de que nos adentramos en el campo de la hipótesis, retomaremos el argumento de Rossi cuando analicemos las distintas series de estampas que han sido relacionadas con el conjunto de frescos de la actual Real Academia de España.

Dono Doni (1564-1570), il Pomarancio e il Lombardelli (1587-1588) o Jacopo Ligozzi (1599-1624) pintaron amplios programas hagiográficos para la decoración de los claustros de distintas comunidades franciscanas. Naturalmente, el objetivo no era tan sólo embellecer los lugares donde devenía el día a día de los frailes sino recordar también el ejemplo del fundador como un modelo a seguir. Belleza, didáctica, devoción y propaganda se hermanan en la justificación de estas series pictóricas. Unas funciones que existían sin lugar a dudas en los conjuntos narrativos de época medieval o renacentista, en retablos y frescos, pero que a raíz de las vicisitudes acontecidas en la Iglesia, ante la escisión que representaron las confesiones protestantes, incidieron en la expresión y la defensa de la doctrina católica. La imagen del santo medieval, por competencia a la vez que por popularidad, se adaptó entonces a los nuevos modelos de santidad contrarreformista, reflejo de la sociedad del momento y de los intereses particulares de la Iglesia de Roma y de la Orden de los frailes menores.

El proceso de conversión evangélica de Francisco de Asís

Buena parte de los ciclos hagiográficos de Francisco de Asís inician su singladura con el proceso de conversión evangélica de este joven, nacido en el seno de una familia burguesa dedicada al comercio textil. Este es el asunto que aúna los frescos de la galería occidental del claustro interior o de la Academia. Giotto representó como primera escena, en la basílica superior del Sacro Convento, el homenaje que un hombre anónimo brinda al joven Francisco Bernardone, cuando extiende en el suelo para que lo pise un manto como símbolo de su grandeza futura (fig. 32).³⁷ La escena enmarca magistralmente la ascendencia social del protagonista, así como

también su procedencia ya que el pintor florentino cita el templo romano de Asís, convertido ya por entonces en iglesia.

Son muchos los años transcurridos entre el ciclo atribuido a Giotto y el realizado en el Janículo, como también son muchas las reformas y escisiones experimentadas en el interior de la Orden franciscana. En el programa de San Pietro in Montorio se incorpora de manera ya cómoda la aportación que la Observancia hizo a la iconografía franciscana, con el *Nacimiento de Francisco de Asís en un establo (I)*.³⁸ El tema, que reincide en la interpretación del santo como *imitatio Christi*, tiene su primer testimonio escrito, en función del estudio de Giuseppe Abate,³⁹ en el llamado

Anónimo de Bruselas, una compilación manuscrita de fuentes franciscanas fechada hacia 1380;⁴⁰ aunque no encuentra su primera expresión pictórica monumental hasta los frescos de Benozzo Gozzoli en la capilla mayor de la iglesia franciscana de Montefalco (1450-1452). Unas pinturas definidas por Diane Cole Ahl, en la monografía sobre este pintor, como un “... leitmotiv of the order’s theology, ‘Francis, the other Christ!’ ” (fig. 33).⁴¹

Mediante la combinación de arquitecturas interiores y exteriores, representativas por otra parte de la pintura del Renacimiento temprano, Benozzo Gozzoli incluye tres episodios distintos de la infancia de Francisco en una única composición, como ilustra la repetición del nimbo. El protagonismo recae en el nacimiento del hijo de los Bernardone en un establo en presencia de un buey y una mula, pero concluye en el homenaje que le brinda un ciudadano anónimo a su paso a mayor edad por una calle de Asís, tema con el que iniciaba Giotto el ciclo en el Sacro Convento. Entre ambas escenas, un hombre ataviado de peregrino parece aconsejar a una mujer en el portal de su casa.

Esta última escena se identifica también en el extremo izquierdo del primer luneto de la Real Academia de España (I), cuando una doncella atiende bajo el umbral a un joven vestido con esclavina, sombrero y bordón. Es posible establecer una secuencia narrativa entre los dos episodios representados. Es este desconocido quien aconseja el traslado a un establo de Pica Bernardone ante los fuertes dolores de parto.⁴² La intervención



Fig. 32. Giotto, *Homenaje del hombre sencillo*. Ca. 1297-1300. Asís, Sacro Convento, *basílica superior*.



Fig. 33. Benozzo Gozzoli, *Nacimiento de Francisco de Asís*. 1450-1452. Montefalco, iglesia de San Francisco, capilla mayor.

de este intermediario en la decisión de imitar el escenario del nacimiento de Cristo es de aparición tardía en las fuentes literarias, al igual que lo es la del propio natalicio. Uno de los primeros testimonios conocidos se encuentra en el *De Conformitatum vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, escrito por Bartolomeo da Pisa entre los años 1385 y 1390, aprobado en el capítulo general de 1399, donde se establecen cuarenta semejanzas entre el santo de Asís y Jesucristo, empezando por la anunciación de su nacimiento.⁴³ La obra tuvo una gran fortuna, conservándose en la actualidad más de una docena de ejemplares manuscritos, y se editó por vez primera en Milán el año 1510.⁴⁴ Su amplia difusión explica que fuera objeto de la crítica y la parodia de los protestantes. Erasmo Alberus (ca. 1500-1553) escribió un opúsculo satírico contra el *De Conformitatum...*, cuya edición alemana iba acompañada de un prefacio del propio Martin Luther.⁴⁵

La mayoría de temas de gestación tardía dentro de la hagiografía de Francisco responden a reflexiones de carácter teológico de algún miembro de la Orden, escritas muy posiblemente en las *marginalia* de un códice, que con el paso del tiempo se incorporan como un episodio consolidado en obras literarias con pretensión histórica. Así, por ejemplo, el anuncio y el nacimiento de Francisco de Asís en un establo se compila en la primera parte de las *Crónicas de la Orden de los Frayles Menores...* de fray Marcos

de Lisboa,⁴⁶ cuya versión original en portugués se edita en 1557 y en castellano en 1562.⁴⁷ Esta obra tuvo una inmensa influencia en los *Annales Ordinis Minorum* del recoleto irlandés Luke Wadding, último gran cronista universal de la Orden, quien, tras residir en Salamanca, vivió por un periodo de seis años en el convento del Janículo.⁴⁸ Inició por entonces la escritura de la historia de la Orden con la vista puesta probablemente en el ciclo pictórico que nos ocupa.

La diversidad de fuentes manuscritas explica las variantes que pueden encontrarse de un mismo tema hasta que éste se consolida, sin olvidar la existencia también de las cadenas de transmisión a través de las imágenes. Tanto en Montefalco como en Roma, el peregrino que visita la casa de los Bernardone se identifica con Jesucristo en base a la caracterización de su rostro, pero sobre todo por el contenido aclaratorio de una de las inscripciones. Bajo la pintura de Benozzo Gozzoli, leemos: “QUALITER B.F. FUIT DENUNTIATUS A XTO. IN FORMA PEREGRINI QUOD DEBEBAT NASCI SICUT IPSE IN STABULI”. En el fresco de San Pietro in Montorio poco pervive de la leyenda *in situ*, pero en las estampas relacionadas, tanto de Villamena como de Thomassin, tan sólo se hace referencia a la condición de peregrino del visitante. En otras imágenes, por ejemplo lienzos representativos del Barroco español, se concede naturaleza angélica a este personaje, potenciándose así el paralelismo con la Anunciación (fig. 34).⁴⁹ En el fresco de la Academia, el nacimiento está contextualizado de manera clara en un establo mediante la incorporación de una comedera con heno. Uno de los animales representados puede ser otro asno, en relación de nuevo con el Belén de Jesús, aunque algunos autores, basándose en estampas tanto precedentes como posteriores, lo consideran un caballo y un símbolo en consecuencia de los ideales caballerescos del joven Francisco o una prefiguración de su ideal de *miles Christi*.⁵⁰

Ajena a los ciclos hagiográficos medievales es también la escena que protagoniza el segundo luneto del ciclo romano, el *Bautismo del santo de Asís* (II).⁵¹ Este episodio fue difundido por medio principalmente de la crónica de Luke Wadding,⁵² un autor que pudo contemplar esta imagen durante su permanencia en San Pietro in Montorio (1618-1625). Germán Zamora reconstruye el proceso necesario para la gestación literaria del pasaje y compila también las primeras representaciones conocidas.⁵³ A pesar de la profundidad de su estudio, el ejemplo del Janículo no es compilado tratándose posiblemente de una de las primeras representaciones monumentales del episodio, ya que todo parece indicar que estaba ausente en la serie pintada por Dono Doni.⁵⁴ Para algunos autores, un claro precedente de la decoración del convento janiculense.

En imágenes posteriores de la recepción de dicho sacramento por Francisco, la acción va precedida, al igual que la de su nacimiento en un establo, de la visita de un peregrino, quien anuncia que el pequeño removerá el



Fig. 34. Antonio del Castillo, *Bautismo de san Francisco de Asís*. 1663-1665. Córdoba, Museo de Bellas Artes.

orden celestial (fig. 35).⁵⁵ La intención de este episodio es subrayar nuevamente la similitud entre Francisco y Jesucristo: si el Mesías fue adorado por los reyes de Oriente y abrazado por Simeón, el pequeño Bernardone es honrado con la visita de este personaje errante. Esta argumentación evidencia su origen literario en la obra de Bartolomeo da Pisa.⁵⁶

El último episodio descrito explica que el padrino que sostiene a Francisco en los grabados de Villamena y Thomassin sea el mismo hombre joven, vestido con esclavina y sombrero, que aconsejaba en la imagen anterior su nacimiento en un establo; con esta guisa, lo describe también la leyenda inferior de las estampas: “Il peregrino tenuto franc[is]co al batesimo lo benedisce, et subito disparve” (grab. 4).⁵⁷ La laguna pictórica del centro del luneto impide reconocer esta caracterización, pero se entrevé la indumentaria oscura del personaje que sostiene al recién nacido, por lo que podría deducirse que se trata también de un peregrino el que ejerce de padrino. El oficiante, en cambio, es claramente un obispo y la pila bautismal que aparece en la escena muestra una monumentalidad excepcional. De hecho, estos dos elementos se repiten en la mayoría de representaciones posteriores del episodio. Incluso en el transepto de acceso a la basílica inferior de Asís, donde Cesare Sermei plasmó tanto el natalicio como el bautismo del santo, entre 1646 y 1647, Giovanna Saponi sugiere que no se



Fig. 35. Antonio Viladomat, *Bautismo de san Francisco de Asís*. 1729-1733. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

utilizara como fuente bautismal“... il vero vaso antico di porfido oggi posto all'interno [de la iglesia del Sacro convento]”.⁵⁸ Las estampas de Villamena o Thomassin pudieron ejercer algún tipo de influencia en esta *mise en scène* del pintor barroco. La presencia de este episodio en el ciclo pictórico de San Pietro in Montorio, hasta el momento bastante inusual, respondería, por un lado, a la voluntad de potenciar este sacramento, reformado por algunas confesiones protestantes; y por otro, a la indudable campaña de evangelización desarrollada por la Orden en territorios lejanos bañados por las aguas del Mediterráneo, el Atlántico o el Índico.

Los cinco lunetos que completan esta galería occidental del segundo claustro reproducen en cambio temas habituales en series hagiográficas franciscanas desde la Edad Media: el *Homenaje del hombre sencillo* (III), la *Donación de sus ropas*, (IV), el *Sueño de glorias militares* (V), la *Revelación del crucifijo de San Damiano* (VI) y la *Renuncia a los bienes terrenales ante el obispo de Asís* (VII). Todos ellos proceden de la *Leyenda mayor* de san Buenaventura, aunque algunos episodios se remontan a los escritos de Tomás de Celano,⁵⁹ siguiendo en su disposición claustral la secuencia literaria de la que fue considerada la biografía oficial del santo desde el capítulo general de 1266. De hecho, coinciden con los cinco primeros frescos del ciclo de la basílica superior de Asís, caracterizado justamente

por su respeto a esta fuente literaria con la clara intención de presentar la vertiente más moderada de la Orden y la obediencia de la misma a la autoridad papal.⁶⁰

Se perciben algunas particularidades en la interpretación visual que de estos temas se encuentra en San Pietro in Montorio, que responden a motivos diversos y a veces complejos en su interpretación. Así, por ejemplo, la edad en la que Francisco es reverenciado con un manto varía de manera substancial, siendo un joven apuesto en el fresco de Giotto (fig. 32) y un niño de cuatro o seis años con su cuadrilla en el Janículo (III). Germán Zamora alude al uso de una fuente literaria distinta, la *Vita prima* de Tomás de Celano, en el caso de la versión infantil.⁶¹ En cuanto al oferente, los relatos hagiográficos y la inscripción que acompaña las estampas coinciden en su condición humilde.⁶² De ahí, el contraste de sus ropas con la indumentaria más elegante y codificada del grupo de personajes en pie que está detrás de Francisco.

También debería ser unánime la identidad del personaje auxiliado con la donación de sus vestidos (IV). El episodio es el típico ejemplo de *Wanderlegenden*, mencionado incluso por el primer biógrafo de Francisco cuando se interroga sobre las diferencias de esta actuación con la realizada por san Martín de Tours (316-397) –soldado romano que partió su capa ante un pobre–.⁶³ La similitud con este pasaje, con una tradición iconográfica bien establecida en vida del asiense, explica que el joven Bernardone se represente montado a caballo cuando en ninguna fuente literaria se menciona esta circunstancia. Así lo vemos en el fresco de la Academia con Francisco en pie tras haber descabalgado, sacándose su jubón ante la mirada atenta del sirviente y del animal. El receptor, a la derecha, presenta evidentes muestras de pobreza y llamativos vendajes en su cabeza y pierna. Todos los textos hagiográficos, con mayor o menor detalle, inciden en que el acto de misericordia de Francisco nació al encontrarse con un “caballero pobre”, que en el Janículo parece ser interpretado como un soldado herido. La intención era subrayar que un joven burgués ayudaba a un caballero venido a menos porque anhelaba la épica del campo de batalla, con la mente puesta en las cruzadas. Esta actuación caritativa fue la que propició que Jesucristo lo recompensara con la visión de las glorias futuras, que el ingenuo joven interpretó en clave militar.

El designio divino que pronosticaba su futura grandeza y la de sus seguidores suele representarse en el marco de un sueño (V), con Francisco dormido participando de la visión de un palacio adornado con toda clase de armas, marcadas con la señal de Cristo. De este modo se describe en las fuentes literarias, discrepando tan sólo entre ellas en cuanto al agente de la profecía: una voz masculina o la figura de un hombre.⁶⁴ En el luneto es Jesucristo, en el eje central y en forma de aparición sobre unas nubes, quien advierte en sueños a Francisco de la visión. Esta se

representa, siguiendo los escritos biográficos y la tradición visual, mediante un monumental palacio, ahora de estilo renacentista, en el que se incluye el estandarte de Cristo, también como *stemma* en el ángulo del edificio. Se mantiene por lo tanto la tradición figurativa, bien establecida desde el ciclo de la basílica superior de Asís, pero se añade una cita arquitectónica del Tempietto, una construcción sin duda representativa del momento y del lugar. El detalle introducido por el pintor, como un guiño intencionado hacia el lector de los lunetos, no aparece sin embargo en la serie de estampas grabada por Francesco Villamena en 1594. Una observación significativa retomada en el último capítulo, cuando analizamos la relación existente entre las estampas y el ciclo pictórico.

Otra cita, ahora del claustro de San Pietro in Montorio, ha sido apuntada, aunque a nuestro parecer sea demasiado genérica,⁶⁵ en la columnata que siguiendo la ortogonal de la composición recorre el margen derecho del siguiente luneto, dedicado a la *Revelación del Cristo de San Damiano* (VI).⁶⁶ El pintor ignora la silueta del crucifijo que ordenó a Francisco reparar su iglesia y que Giotto en cambio había reproducido fielmente por estar la pintura del *Duecento* a su alcance.⁶⁷ El fresco del Janículo introduce, no obstante, un elemento esencial para la comprensión del pasaje como es el estado ruinoso de la construcción, evidente en la irregularidad del muro representado en el fondo de la escena. Este hecho fue el que propició que el joven Francisco interpretara el mandato divino de manera literal e iniciara la venta de sus bienes personales para restaurar, entre otras, la pequeña iglesia de San Damiano.

La revelación de la pobreza como un camino de iniciación a la vida evangélica finaliza con la renuncia a la herencia personal ante el obispo Guido II de Asís.⁶⁸ Este es el tema que se representa en la última composición de la galería occidental del segundo claustro de San Pietro in Montorio (VII).⁶⁹ Su importancia explica que se incluya en la mayoría de ciclos de carácter hagiográfico tanto medievales como modernos. Pocas son las variaciones iconográficas significativas detectadas. El obispo cubre con su pluvial la desnudez de Francisco, tras la ira de su padre y antes de adoptar las sencillas ropas que le cede un campesino. Ordena la composición la cátedra episcopal bajo palio y se evidencia así, por primera vez dentro del conjunto del Janículo, la sujeción de la reforma de Francisco a la Iglesia de Roma.

Aprobación y difusión de su modelo de salvación

Bajo este epígrafe agrupamos el análisis iconográfico de las imágenes contenidas en las galerías septentrional y oriental del segundo claustro de la Real Academia de España. Del conjunto de 16 lunetos, 9 en la primera y 7 en la segunda, en la actualidad se conservan tan sólo 10 composiciones

originales,⁷⁰ aunque es posible conocer los temas desaparecidos al coincidir la secuencia narrativa del claustro con la de las series de grabados de Villamena y Thomassin. Tan sólo se percibe una variación en la primera –editada en Roma en 1594–, cuando en lugar de ilustrarse la *Premonición de la muerte del caballero de Celano*, correspondiente al luneto número 15, se encuentra la *Corroboración de la llaga costal de Francisco por tres hermanos*, un tema derivado de la estigmatización que evidencia en consecuencia una anomalía temporal en la secuencia gráfica (grab. 11 y 21).

En el inicio de la galería septentrional se culmina el proceso de conversión evangélica, narrado en la panda precedente, con el viaje de Francisco de Asís a Roma. Los dos primeros lunetos, en la actualidad desaparecidos (nº 8 y 9), representaban el *Sueño de Inocencio III de la iglesia de San Juan de Letrán* y el *Papa concediendo a Francisco licencia para predicar la penitencia*; un tema –el segundo– que Montijano quiso ver en el fresco trasferido a lienzo que hoy se encuentra en el piso alto del claustro y que hemos interpretado en las páginas precedentes como la *Coronación papal de Sixto V* (fig. 18).⁷¹ Al tratarse ambos episodios de una consecuencia de su renuncia a las glorias terrenales, se plasman en la mayoría de ciclos hagiográficos dedicados al santo de Asís, como también son compilados en todas las *fonti francescane*. A su vuelta de Roma, Francisco congregó al primer grupo de seguidores con quienes predicó la palabra de Dios por caminos y lugares cercanos a su tierra natal, momento en que la sucesión y la transmisión oral de prodigios acrecentó también la propagación de su mensaje de pobreza, humildad y caridad. Es este el eje argumental que subraya el título de nuestro apartado y que aporta unidad temática a la sección del claustro. En los lunetos de estas dos galerías aparecen como coprotagonistas algunos de los primeros miembros de la fraternidad franciscana: fray Pacífico, fray Silvestre, fray Monaldo, fray Iluminado... y son aludidas poblaciones cercanas a Asís como: Rivortorto, Arezzo, Greccio, Spoleto, Celano, Rieti...

De los 16 temas que eran recordados en estos dos corredores del segundo claustro del convento, 14 provienen con seguridad de la *Leyenda mayor* de san Buenaventura.⁷² Esta procedencia les confiere también una sólida tradición iconográfica. Así, en el ciclo mural de la basílica superior de Asís están también representados: el *Sueño de Inocencio III*, la *Concesión papal de la licencia de predicar*, la *Visión de Francisco en un carro de fuego*, *Fray Pacífico y los tronos celestiales*, la *Expulsión de los demonios de Arezzo*, la *Prueba de fuego ante el sultán*, *Francisco en éxtasis hablando con Cristo*, la *Celebración de la Navidad en Greccio*, la *Emanación milagrosa de agua de una roca*, la *Muerte del caballero de Celano* y la *Aparición de Francisco en el capítulo de Arlés*. De hecho, con la excepción del *Bautismo del sultán ante su cercana muerte*, representado en el último luneto, todos los temas incluidos en esta galería septentrional de San Pietro in Montorio se encuentran con idéntica ordenación en el ciclo pictórico de atribución

giottesca. Un programa iconográfico que se caracteriza precisamente por su sujeción a la fuente buenaventuriana, de la que se reproducen los fragmentos que explican los 28 episodios representados.⁷³ Estudios hoy célebres, como los de Luciano Bellosi o William Cook,⁷⁴ sostienen la intencionalidad en la selección de los episodios, ya que la voluntad del Sacro Convento era mostrar la vertiente más moderada del santo de Asís acorde con la curia pontificia y los grupos urbanos dirigentes. La secuencia se repetía también en los frescos del llamado claustro de Sixto IV obra de Dono Doni (1564-1570), reconocibles hoy mediante el relato de Cristofani.⁷⁵ Respecto a ésta, la disposición de las escenas era coincidente con las de San Pietro in Montorio en lo que concierne a los siete primeros lunetos de la crujía septentrional.

La sujeción que estamos demostrando del ciclo janiculense a la *Leyenda mayor* –recordemos que el cardenal Boccafuoco revisaba por aquel entonces los textos de san Buenaventura para su nueva edición– explica que en esta sección del programa decorativo se encuentren aquellos episodios que equiparan la figura del santo de Asís con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento; una argumentación analógica del todo convencional en las construcciones hagiográficas. Prueba de esta afirmación es el tercer luneto de la galería norte con la *Visión de Francisco de Asís en un carro de fuego* (X). Como es bien sabido, el contexto y la acción de esta revelación divina recuerdan la protagonizada por el profeta Elías ante su criado Eliseo, narrada en el *Segundo Libro de los Reyes*.⁷⁶ De hecho, san Buenaventura, conocedor sin duda del relato precedente de la visión hecho por Tomás de Celano,⁷⁷ es quien introduce, y en consecuencia busca, esta prefiguración bíblica.⁷⁸ El carro de fuego que iluminó el alma de sus hermanos en ausencia del fundador se representa en San Pietro in Montorio con Francisco encima e irrumpiendo en la oscuridad de la noche. A diferencia de la descripción de Celano, la acción se sitúa en el exterior, en referencia probablemente al tugurio a las afueras de Rivotorto donde se emplaza el prodigio. Es posible, como argumentaremos en el último capítulo, que la restauración del fresco descubriera un paisaje similar al de la estampa de Thomassin (grab. 9). De todos modos, la ambientación abierta de la revelación y la actitud de los frailes recuerda la oración de Jesús en el huerto de los olivos, con algunos asistentes dormidos y otros atentos a la aparición. En el ciclo mural de la basílica de Asís, esta representación también va precedida de la *Concesión papal de la licencia para predicar* (nº 9) y seguida de la *Visión de los tronos celestiales* (XI), coincidiendo de este modo con la secuencia narrativa de la *Leyenda mayor*.

Otro paralelismo con el Antiguo Testamento puede establecerse en la *Aparición milagrosa del manantial de una roca* (XIX). El episodio, incluido en el ciclo de la iglesia superior del Sacro Convento, fue compilado por san Buenaventura en la *Leyenda mayor* como un ejemplo de la misericordia divina que acompaña el ejercicio de la caridad.⁷⁹ El fresco, emplazado

en la galería oriental y restaurado, muestra un humilde anciano bebiendo con ansia el agua que brota de una roca por mediación de Francisco, quien está en pie con el índice de su mano derecha extendido y acompañado por dos frailes y un asno. Las fuentes hagiográficas explican como Francisco, mediante la oración, recompensó al campesino que le había cedido su humilde cabalgadura ante la férrea voluntad del santo de alcanzar un eremitorio y su manifiesta debilidad física.⁸⁰ En el fragmento de la inscripción, descubierta tras la última restauración, leemos: “PRAESTITERAT SITIENS FRANCISCO PAVPER ASELLVM/ LIMPIDA DE DVRO SILICE SVRGIT AQVA. / EDUXIT AQVAM DE PETRA (Psal 55)”. De manera indudable el fresco remite al episodio descrito. Prescindiendo del contexto, la acción del milagro es idéntica a la conseguida por Moisés para su pueblo casi al final de la larga travesía por el desierto.⁸¹

San Buenaventura es en buena parte el responsable de la identificación de Francisco de Asís con Cristo mediante la construcción del argumento teológico de los siete encuentros visionarios del fundador con el Crucificado, un tema que abordaremos al final de este apartado. Otros frescos de estas galerías remiten también a la figura de Jesucristo y contribuyen, por lo tanto, a crear la imagen de Francisco como *imitatio Christi*. Esta línea exegética resulta evidente en la *Curación del leproso* (nº 17);⁸² un fresco en la actualidad perdido, pero cuya ubicación nos es conocida por las estampas de Villamena y Thomassin (grab. 13).⁸³ A diferencia de los investigadores que nos han precedido, quienes emplazaron el origen literario de este tema en *Las Florecillas de san Francisco*,⁸⁴ nos ha sido posible localizar también este episodio de *Francisco lavando y sanando al leproso*, en la hagiografía escrita por san Buenaventura.⁸⁵ El episodio corresponde a la “Segunda dedicación a los leprosos” en el estudio sobre la juventud del santo de Germán Zamora, un epígrafe que empieza precisamente el autor subrayando su escasa representación.⁸⁶

También la crítica precedente consideró ajena a la *Leyenda mayor* la acción representada en el centro de la galería septentrional (XIV).⁸⁷ Francisco, arropado en éxtasis sobre unas nubes, mantiene una conversación con Jesucristo en un paisaje abierto pero a la vista de sus hermanos, quienes sin duda le seguirán y confirmarán con su testimonio el prodigio. De hecho, el diálogo celestial parece ser el agente de la acción que se representa en profundidad, con dos frailes itinerantes predicando el Evangelio. Esta escena fue también relacionada con la *Transfiguración de Jesucristo*;⁸⁸ una excepcional interpretación de la cual fue pintada por Rafael y colocada en el altar mayor de la iglesia de San Pietro in Montorio.⁸⁹ No obstante, la acción representada recuerda uno de los episodios incluidos por Giotto en la decoración de la basílica superior de Asís (fig. 36). Francisco, con los brazos en cruz y encima de unas nubes, dialoga con Jesucristo a las puertas de una ciudad y ante la mirada atónita de sus primeros seguidores. La pintura, como apunta Gerhard Ruf,⁹⁰ traduce fielmente en

imágenes un pasaje concreto de la *Leyenda mayor*, cuando Buenaventura describe la gratificación divina que recompensaba a Francisco en su ejercicio solitario de la oración.⁹¹

Los temas representados en esta sección del programa iconográfico definen también los pilares del mensaje franciscano: pobreza, humildad, oración, predicación, caridad, paz... Estos conceptos pueden relacionarse con varias de las escenas de los lunetos, aunque también percibimos cierta inclinación hacia los problemas que entonces preocupaban a la Iglesia de Roma. Así, la *Premonición de la muerte del caballero de Celano* (XV), representada



Fig. 36. Giotto, *Éxtasis de san Francisco*. Ca. 1297-1300. Asís, basílica superior.

también por Giotto en la basílica superior de Asís y en consecuencia incluida en la *Leyenda mayor*,⁹² puede interpretarse como una exaltación de la buena muerte, un tema preferente a raíz de la Contrarreforma y expresado a través de múltiples santos, como por ejemplo san José.⁹³ La imagen de Francisco de Asís predicando la “verdad” ante el “hereje” gozaba también de cierta predilección (XIII), a pesar de su larga tradición iconográfica. El acoso del imperio otomano en territorios de la Europa continental y el contacto con la población indígena de Latinoamérica acrecentaron la misión apostólica dentro de la Orden, una labor ya iniciada por su fundador, por ejemplo, en Marruecos. En la actualidad, también el encuentro de Francisco con el sultán en Egipto ha despertado gran atención en el mundo académico como consecuencia quizás de la manifiesta necesidad de promover políticas de entendimiento entre el cristianismo y el Islam a raíz de los atentados yihadistas perpetrados en Europa.

En el contexto de la V cruzada, Francisco de Asís se trasladó, a finales del verano de 1219, al puerto de Damietta, situado en el delta del Nilo, cuando estableció contacto con el sultán al-Malik al-Kamil (1218-1238).⁹⁴ La finalidad concreta de este viaje y el resultado obtenido se desconocen de manera objetiva, dependiendo su interpretación de las fuentes literarias de cada momento y del contexto ideológico de las mismas. Sin embargo, como apunta John Tolan, el relato del evento es tan sólo occidental, ya que ningún texto árabe conocido referencia este encuentro.⁹⁵ Qué pudo motivar a Francisco a embarcarse hasta Oriente y a personarse ante un líder de una religión distinta, y entonces enemiga: ¿el ansia de martirio?, ¿la voluntad de conversión?, ¿la reconciliación de dos confesiones en conflicto?...



Fig. 37. Giotto, *Prueba de fuego ante el sultán*. Ca. 1297-1300. Asís, basilica superior.

A través de las estampas de Villamena y Thomassin (grab. 10) conocemos la escena exacta que se representaba en el claustro de San Pietro in Montorio, hoy desaparecida: la *Prueba de fuego ante el sultán de Egipto*. Francisco quiso demostrar la verdad de la fe católica retando a entrar en la hoguera a un musulmán; una prueba que el sultán desestimó por su insensatez y que demostró la excepcionalidad de Francisco. La acción recuerda sin duda el martirio del fuego que recibieron algunos predicadores a manos de religiones enemigas y respondería por lo tanto a la búsqueda de la muerte en defensa de la fe del santo de Asís. Este episodio, sin embargo, no se compila en las primeras fuentes literarias, que

relatan tan sólo el diálogo interconfesional, siendo una creación de san Buenaventura⁹⁶ quien, a mediados de la década de los años 60 del siglo XIII, conocía los santos de la Orden dominica y el rol que ésta desempeñaba ante la herejía.⁹⁷ El tema se representa en la basilica superior de Asís (fig. 37), con Francisco proponiendo la prueba de fuego con su mirada y gesto al sultán, ante una pira encendida y el rostro atónito del resto de asistentes.⁹⁸ En representaciones anteriores, como la de la Pala Bardi, se sigue el relato de Tomás de Celano en la *Vita prima*,⁹⁹ interpretando el encuentro como una escena de predicación mediante la disposición ordenada de los dos grupos de personajes y con Francisco sujetando el libro de la Biblia.¹⁰⁰ El fuego no aparece por ninguna parte, ni en los primeros relatos ni en las primeras imágenes. A partir del ejemplo de Giotto, las versiones visuales con la hoguera, no obstante, se multiplicaron: Taddeo Gaddi, Fra Angelico, Taddeo di Bartolo, Sassetta, Benozzo Gozzoli...¹⁰¹

Niccolò Circignani, a quien se atribuyen los lunetos de este segundo claustro de la Real Academia de España, había interpretado este tema en uno de los frescos laterales de la capilla de San Francisco (1586-1587) en la iglesia romana de San Giovanni dei Fiorentini (fig. 38). Con el fuego en primer término, se pone el énfasis en la figura de Francisco, en el centro compositivo de la imagen, quien seguro de su proclama, con su mano derecha erguida y la cruz de Cristo en su izquierda, parece decidido a dar un último paso e ingresar así en la hoguera ante el revuelo que el anuncio de la prueba ocasiona. La secuencia de planos en profundidad subraya tanto la

opción del martirio, con el verdugo atizando el fuego –una figura ya practicada por Circignani en el ciclo de Santo Stefano Rotondo–; como la ardiente predicación de Francisco, capaz de convencer al más fiel de los herejes. Sorprendido y atento se representa al sultán, sentado en un trono sobre unas gradas arquitectónicas. En las estampas de Villamena y Thomassin (grab. 10) se intuye una versión sintética del fresco descrito, que podría indicar la adaptación de este modelo al particular formato del luneto.

En función del relato de la *Leyenda mayor*, Francisco de Asís obtuvo no tan sólo dádivas que rechazó del sultán tras este acto de valentía, sino también su admiración y respeto. A través de su coraje había demostrado, en palabras de John Tolan, la superioridad del cristianismo.¹⁰² En el texto de san Buenaventura no aparece mención alguna a la conversión del sultán ni a la autorización de predicar el Evangelio en el territorio bajo su jurisdicción. En uno de los lunetos de San Pietro in Montorio se retoma el argumento con la representación moribunda de al-Malik recibiendo el bautismo de la mano de dos frailes franciscanos (XVI). La composición, dividida en dos mitades por un muro en perpendicular, muestra a la izquierda una escena interior con el bautismo descrito en presencia del sequito del gobernante y a la derecha la súbita aparición celestial de Francisco, con los brazos en cruz, a dos de sus hermanos. Este doble episodio, sin duda consecuencia uno de otro, está basado en una fuente literaria más tardía. En el *Actus beati Francisci et sociorum eius*, posiblemente escrito por Ugolino da Montegiorgio entre 1327 y 1337 y más conocido por su traducción italiana como *Las Florecillas*, se afirma que la admiración del sultán tras la prueba de fuego significó obtener el permiso para predicar y el compromiso de éste de convertirse al cristianismo, un acto que posponía sin embargo por el temor que le causaba la posible reacción de su pueblo. Francisco le dijo: “_Señor, yo tengo que dejarte ahora; pero, una vez que esté de vuelta en mi país (...), si fuere voluntad de Dios, te mandaré a dos de mis hermanos, de mano de los cuales tú recibirás el bautismo de Cristo y te salvarás, como me lo ha revelado mi Señor Jesucristo”.¹⁰³ En este relato, la misión apostólica de Francisco en Oriente se interpretaba en clave de éxito, ya que el sultán había procurado su salvación mediante la recepción de la gracia de las aguas bautismales.

John Tolan, en su estudio monográfico titulado *Il santo dal sultano*, tan sólo compila las estampas de Villamena y Thomassin con la representación de este pasaje (grab. 12).¹⁰⁴ Unos grabados que, siguiendo la opinión de Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, pone en relación con los frescos de Dono Doni en el claustro del convento de Asís. Sin embargo, y con la prudencia a la que invita el estado de conservación de los mismos y la datación de la fuente literaria en que basamos este comentario, en la descripción hecha de los mismos por Cristofani no se menciona ninguna representación con un tema similar al del *Bautismo del sultán*. Se



Fig. 38. Niccolò Circignani, *Prueba de fuego ante el sultán*. 1586-1587.
Roma, iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, capilla de San Francisco.



Fig. 39. Niccolò Circignani, *Conversión sacramental del sultán por mandato de Francisco*. Detalle. A partir de 1587. San Pietro in Montorio, claustro interior.

cita eso sí la *Prueba de fuego*, emplazada entre la *Expulsión de los demonios de Arezzo* y la *Visión de Francisco en éxtasis*.¹⁰⁵ Siempre es arriesgado pensar en una representación como el primer testimonio conocido de un tema iconográfico; en nuestra sociedad global incluso es posible que algún ejemplo nos haya pasado inadvertido. De cualquier forma, se trata de una hipótesis a considerar en futuros estudios, cuando cabría abordar, en primer lugar, la existencia o no de un retrato en la figura del segundo franciscano arrodillado en oración, que asiste al bautismo del sultán (fig. 39). Su posición preeminente en el luneto, su mirada girada hacia el exterior y su particular cara cuadrada e imberbe podrían responder a un rostro concreto. Y, en segundo lugar, ahondar en el conocimiento histórico del cenobio del Janículo, donde se formaron jóvenes para enviar a las misiones y donde se fundó, siguiendo las recomendaciones de la congregación de *Propaganda Fide*, un colegio de lengua árabe en 1622, con Tommaso Obicini da Novara al frente.¹⁰⁶ No está de más añadir que la *Conversión al cristianismo del sultán* se encuentra compilada en la primera parte de las *Crónicas...* de fray Marcos de Lisboa,¹⁰⁷ una de las fuentes principales para el conocimiento de la vida del santo de Asís durante la primera edad moderna gracias a estar escrita en lengua vernácula.

Ajena también a la *Leyenda mayor* es la escena representada en el antepenúltimo luneto de la galería oriental, conocida como el *Arrepentimiento del avaro de Spoleto* (XXI). Su emplazamiento narrativo en las series gráficas de Villamena y Thomassin es idéntico al del claustro (grab. 14): entre la *Confirmación celestial de la Orden* (nº 20) y la *Curación del canónigo de Rieti* (XXII). Las inscripciones que acompañan estas estampas ayudan a esclarecer el significado de la imagen. Dice así, la italiana: “S. Francesco riceve il pane dall’avarò spoletino, et pregando per lui s’illumina, domanda perdono, et diviene pietoso e largo”.¹⁰⁸ El fragmento aparecido tras la restauración del fresco coincide con la versión latina de la misma “... PAUPERIBVS CRIMEN NOSSE DATVRVS”.¹⁰⁹ En el refectorio de un convento, acompañado de sus hermanos, se representa a Francisco compartiendo con un hombre anciano vestido con ropas seglares el pan obtenido mediante la práctica de la mendicidad y la virtud de la limosna; un hecho que le hace recapacitar y abandona su condición de avaro. La idoneidad del tema representado con el ideario franciscano más austero, que compartirían los frailes de la Observancia residentes en el convento del Janículo, es evidente. Aun así, ha sido imposible localizar el episodio concreto dentro de las llamadas *fonti francescane*; Montijano, siguiendo a Belardinelli, emplazaba el episodio en los *Annali minorum...* de Luke Wadding,¹¹⁰ un texto –recordemos– posterior a la ejecución de los frescos, pero añadía también su presencia, sin especificarla, en Mariano da Firenze.¹¹¹ El episodio tampoco parece que se representara en el claustro de Sixto IV, pintado por Dono Doni, ni en el posterior, de Ognissanti, iniciado por Jacopo Ligozzi. La escena sin duda invita al ejercicio de la caridad ante la comunidad franciscana y quizás fuera una demanda dirigida a la sociedad laica de la Roma finisecular.

Involuntaria, o voluntariamente, con un recorrido temático y no tanto topográfico, hemos analizado buena parte de los lunetos de las galerías septentrional y oriental del segundo claustro, o patio interno, de la Real Academia de España. Una sección que finaliza con la *Aparición de Francisco en la celebración del capítulo general de la Orden en Arlés* (XXII). En este caso, el episodio se compila en la *Leyenda mayor* de san Buenaventura¹¹² y dispone de claros precedentes iconográficos, como el de Giotto en la basílica superior de Asís (fig. 40). En el centro de la composición, y recortado sobre el vano de una puerta, Francisco se aparece al capítulo durante la predicación de san Antonio de Padua, el único fraile representado en actitud declamatoria. En función del relato hagiográfico, la aparición tan sólo fue vista por fray Monaldo, el religioso arrodillado en el margen izquierdo del luneto, mientras el resto de hermanos sintieron la proximidad y el amor de su padre fundador. El luneto romano presenta evidentes similitudes compositivas con el fresco de Asís.

Esta escena se recoge en uno de los primeros capítulos de la *Leyenda mayor* y su narración consecuentemente es anterior a muchos de los episodios ya representados en esta sección del claustro janiculense. Pensamos que

su ubicación, finalizando una de las galerías, no es casual porque al tema se le confiere también protagonismo en otras series pictóricas franciscanas de carácter hagiográfico. Así, en el convento de Asís, inauguraba la galería meridional del claustro bajo y precedía a la *Estigmatización del santo*. Según la exégesis construida por san Buenaventura, la *Aparición de Francisco en el capítulo de Arlés* corresponde a la sexta ocasión en que fue prefigurada su confrontación con Cristo crucificado; un preámbulo, por lo tanto, de la impresión de las llagas de Cristo por el ángel serafín.¹¹³ De hecho, cuando apareció en el capítulo lo hizo con los brazos en cruz y en el momento en que san Antonio aludía al título de la Cruz de Cristo. El episodio acostumbra a anunciar una elipse argumental, como así sucede en San Pietro in Montorio, cuando da paso al relato visual de una nueva galería dedicada íntegramente a otra temática, manteniendo latente la próxima configuración de Francisco en Cristo crucificado.

El protagonismo de la indulgencia de la Porciúncula

Una de las principales singularidades del programa iconográfico que decora en la actualidad los claustros de la Real Academia de España es el tema que capitaliza la mayoría de lunetos de esta panda meridional, con la excepción del último dedicado a la creación de la insignia con el serafín alado (XXXII). En ocho de los nueve frescos se narra la concesión milagrosa de una indulgencia, plenaria y perpetua, a la pequeña iglesia conocida como de la Porciúncula, en la cual Francisco de Asís escuchó por primera vez el Evangelio y convivió con los miembros de su primitiva fraternidad.¹¹⁴

Esta iglesilla románica, dedicada a la Virgen y cedida por los benedictinos de Monte Subasio a Francisco, se venera en la actualidad bajo la gran cúpula del crucero de la basílica de Santa Maria degli Angeli, proyectada por Galeazzo Alessi en 1568 (fig. 41).¹¹⁵ En época moderna, se intentó reconstruir, mediante palabras e imágenes, el aspecto de este primitivo asentamiento franciscano situado en la llanura que se extiende a los pies de la ciudad de Asís.¹¹⁶ Chiara Frugoni, en un ensayo monográfico, analizó el mayor o menor protagonismo que se otorga a este espacio fundacional de la Orden en función del sesgo ideológico de las distintas *fonti francescane*.¹¹⁷ Se trata hoy de una reliquia arquitectónica, como la Casa santa de Loreto, que fue monumentalizada para su exaltación en tiempos de la Reforma católica y bajo la iniciativa de Pío V.

El tema de la concesión celestial de una indulgencia plenaria en la Porciúncula había sido representado de manera narrativa con anterioridad al ciclo janiculense en lugares siempre cercanos al hecho milagroso. Así, el políptico que preside la misma iglesia de la Porciúncula (fig. 42), obra del padre Ilario da Viterbo y fechado en 1393,¹¹⁸ contiene cinco escenas



Fig. 40. Giotto, *Aparición de Francisco de Asís en el Capítulo de Arlés*. Ca. 1297-1300. Asís, Sacro convento, basilica superior.

relacionadas con dicho perdón: la *Penitencia de Francisco en unas zarzas*, la *Procesión angélica hasta el interior de la iglesia*, la *Concesión celestial de la indulgencia*, el *Traslado con las rosas milagrosas hasta la corte pontificia de Honorio III* y *Francisco proclamando el carácter perpetuo de la indulgencia ante los siete obispos de la Umbría*.¹¹⁹ Otro ejemplo, más tardío y de sujeción mural, es el de la llamada capilla de las Rosas (fig. 43), edificada en el lugar donde Francisco se retiraba a orar de manera contemplativa y donde venció la tentación diabólica lastimándose el cuerpo en unas zarzas, tema con que se inicia el ciclo del perdón.¹²⁰ El programa decorativo, firmado y fechado por Tiberio

d'Assisi en los años 1506 y 1516, contiene las mismas escenas que el *Políptico de la Porciúncula* a excepción de la *Anunciación*, y muestra además una gran similitud formal a pesar del cambio de formato y técnica.¹²¹ Desde el punto de vista histórico, sin embargo, es muy interesante el fresco que concluye el programa, porque permite conocer la configuración del recinto monástico que rodeaba la iglesia de la Porciúncula antes de la construcción de la gran basilica clasicista (fig. 44).¹²² Aparte de la pintura desaparecida de la fachada de la propia iglesilla,¹²³ observamos una tribuna arquitectónica exterior,¹²⁴ integrada en la fachada bicromática del característico estilo de la zona, desde la cual Francisco acompañado de los siete obispos de la Umbría proclama la indulgencia plenaria y perpetua.

A partir de la Contrarreforma fue más habitual la representación de esta indulgencia de la Porciúncula mediante una pintura aislada, de formato monumental y destinada a un altar. Uno de los primeros ejemplos, señero en cuanto a su iconografía y su estilo, fue la *pala* de Federico Barocci (1560-1565), para la capilla mayor de la iglesia conventual de San Francisco en Urbino.¹²⁵ A partir de aquí, las muestras se multiplicaron y son infinitas, por ejemplo, las pinturas del Barroco español con esta temática, realizadas por Francisco Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo o Juan de Valdés Leal.

No existe ningún documento oficial que certifique la concesión de una indulgencia plenaria en la iglesia de Santa María de la Porciúncula en vida de Francisco de Asís por el papa Honorio III. Se trata de un privilegio, en el contexto del siglo XIII, de carácter totalmente extraordinario, que com-

petiría tan sólo con la defensa de los Santos Lugares en Tierra Santa y con el peregrinaje a la tumba de los apóstoles Pedro y Pablo.¹²⁶ Desde el último cuarto del siglo XIII se conservan documentos dispersos, procedentes de la Cancillería comunal de Perugia, sobre la concesión de una indulgencia parcial el día 2 de agosto –festividad establecida por el pontífice Alejandro IV en 1258– a aquellos peregrinos que visitaran esta iglesilla de la llanura de Asís.¹²⁷ No es hasta la primera mitad del siglo XIV, ante la falta de documentación pontificia y las voces críticas de los dominicos, que surge la justificación milagrosa de esta indulgencia plenaria en la Porciúncula, concedida por la misma figura de Jesucristo bajo mediación de la Virgen, en varios escritos, por ejemplo los de fray Francisco di Bartoli (1331-1334)¹²⁸ o del obispo Corrado de Asís (1335).

Según estas fuentes, más tarde compiladas por Bartolomeo da Pisa¹²⁹, Marcos de Lisboa¹³⁰ o Luke Wadding¹³¹, Francisco se encontraba orando acerca de la conversión de los pecadores cuando un ángel lo guió hasta el interior de la pequeña iglesia de la Porciúncula. Sobre el altar le esperaban Jesús y María, quienes le preguntaron qué deseaba para la humanidad, ante lo cual Francisco respondió que el perdón para todos aquellos que entraran confesados y contritos dentro de aquella iglesia. Jesús ordenó a Francisco que se dirigiera a la curia pontificia y expresara la voluntad divina. Según estas fuentes, el año 1221 en Perugia,¹³² el papa Honorio III concedió a Francisco oralmente esta indulgencia local,¹³³ absoluta y perpetua, por un día a determinar. Dos años después dio comienzo el ciclo de la proclamación de la festividad de la indulgencia de la Porciúncula, representa-



Fig. 41. Iglesia de la Porciúncula. Asís, basílica de Santa Maria degli Angeli.



Fig. 42. Ilario da Viterbo, *Políptico de la Porciúncula*. 1393. Asís, basílica de Santa Maria degli Angeli.



Fig. 43. Santa Maria degli Angeli, capilla de las Rosas. Entre los años 1506 y 1516.

do en esta galería del claustro del Janículo y en los precedentes iconográficos mencionados.¹³⁴ El hilo conductor de la voluntad divina, y atributo visual identificativo, son las rosas blancas y rojas. Siguiendo el relato del *Compendio dell'Indulgenza*, publicado por vez primera en 1583 e inspirado en la obra del obispo Corrado,¹³⁵ identificamos a continuación estos ocho frescos de la Real Academia de España.

De nuevo Francisco en oración, recibió la tentación del diablo, quien le advertía de la absurdidad de la penitencia corporal.¹³⁶ El santo de Asís, conocedor de la procedencia del aviso, revolcó su cuerpo desnudo sobre unas zarzas, de las que nacieron flores por contacto con su sangre (XXIV).¹³⁷ Unos ángeles le señalaron entonces el camino hacia la Porciúncula, cuando

el diablo –visible en el luneto tras la restauración de 1997– huyó corriendo. Vestido ahora de blanco, como Jesucristo en la *Transfiguración*, Francisco fue acompañado por dos bellos ángeles hasta el interior de la Porciúncula (XXV). La laguna de la parte central del fresco, junto a la complejidad iconográfica del tema, confundió a Montijano, quien imaginó al pontífice Honorio III como receptor de las rosas.¹³⁸ Encima del altar (XXVI), le esperaban de nuevo Jesús y María quienes, al ver las flores blancas y rojas sin espinas, establecieron, ante la insistencia de Francisco, que el día de la indulgencia coincidiese con el de la festividad de las Cadenas de san Pedro: el 2 de agosto. Mandaron entonces a Francisco solicitar el documento al pontífice y le aconsejaron llevar las rosas milagrosas nacidas el mes de enero. Este episodio es el que suele escogerse para sintetizar en una sola imagen el ciclo de la concesión y promulgación celestiales del Perdón de Asís. Casi siempre se representa a Francisco, arrodillado ante el altar, rogando a Jesús y a María el anuncio del día con las rosas blancas y rojas como prueba. La secuencia narrativa sin embargo continúa y en el siguiente luneto vemos al santo de Asís postrado ante la cátedra pontificia (XXVII). En compañía del colegio cardenalicio, Honorio III confirma el milagro a través del testimonio de las flores invernales y ordena a los siete obispos de la Umbría promulgar esta indulgencia plenaria y perpetua en la Porciúncula el próximo 1 de agosto.¹³⁹



Fig. 44. Tiberio d'Assisi, *Francisco proclamando el carácter perpetuo de la indulgencia del Perdón ante los siete obispos de la Umbría*. 1506-1516. Capilla de las Rosas.

En la Pala de Ilario da Viterbo (fig. 42) y en los frescos de Tiberio d'Assisi (fig. 43-44), el ciclo finaliza con la proclamación de la indulgencia desde el púlpito de la Porciúncula por Francisco de Asís avalado por la autoridad que le otorga la compañía de los siete obispos de la zona.¹⁴⁰ No obstante, en el ciclo romano se incluyen tres imágenes más que recogen la inicial discrepancia de estos prelados ante el carácter perpetuo de la misma. En la primera expresan conjuntamente su disconformidad ante Francisco desde el púlpito (XXVIII); en la segunda uno de ellos la proclama perpetua cuando quería limitarla a un decenio (XXIX); y en la tercera, tras sucederse seis veces más la situación descrita, la declaran los siete conjuntamente perpetua (XXX). El penúltimo luneto de esta panda meridional del claustro interno muestra a Francisco de Asís predicando ante una multitud de variado aspecto (XXXI), un tema que puede concluir o no el ciclo del Perdón.¹⁴¹

En los últimos cuatro frescos, la crítica precedente ha querido ver la inclusión de retratos dada la participación en las escenas representadas de altos prelados de la Iglesia. En páginas anteriores, hemos demostrado lo alejado de estos rostros de las efigies oficiales del papa Sixto V o del cardenal Boccafuoco. Montijano apunta también el posible retrato del pintor Niccolò Circignani en la figura, vestida de negro y de barba blanquecida, que cierra la composición en el extremo derecho del luneto dedicado a la discrepancia de los obispos (XXIX).¹⁴²



Fig. 45. Dono Doni, *Penitencia de Francisco en unas zarzas*. Ca. 1570. Asís, Sacro Convento, claustro de Sixto IV.

El ciclo narrativo de la indulgencia de la Porciúncula se incluyó en la hagiografía pintada que decoraba el llamado claustro de Sixto IV en el Sacro Convento de Asís, obra de Dono Doni a partir de 1564. En función del testimonio de Cristofani, este tramo fue realizado en una segunda etapa tras decorar el refectorio, mediante la colaboración de su hijo Lorenzo.¹⁴³ Gracias a estas palabras, conocemos en la actualidad que los frescos del Perdón se hallaban en la galería alta del claustro. La descripción concerniente a este sector, dice así:

...dove tenendo il modo medesimo del disotto, dipinse á chiaroscuro alternamente divisato di giallo e d'azzurro altrettante storie (...). Segue poi quando esso santo gittasi nudo tra le spine; poi quando è da due angeli menato nella Porziuncola. E in quella che seguita, ed è di maravigliosa bellezza, si vede il Salvatore a'prieghi della madre sua concedere a Francesco l'Indulgenza del Perdono. Appresso figurò quando papa Onorio III approva l'indulgenza predetta, che nelle tre prossime storie è agli affollati popoli bandita solennemente prima dal santo, poi dai vescovi di Assisi, di Spoleto, di Perugia, di Foligno, di Todi, di Gubbio e di Nocera.¹⁴⁴

Con estos datos, y la observación atenta de los fragmentos pictóricos conservados, nos es posible identificar incluso algunas de las escenas descritas, como por ejemplo la *Penitencia de Francisco en unas zarzas* (fig. 45) o la *Aparición de Jesús y María en el altar de la Porciúncula*. Dono Doni parece seguir, como mínimo en la reconstrucción de la gruta donde practicaba la penitencia el santo, los modelos de Tiberio d'Assisi en la capilla de las Rosas, pinturas realizadas entre los años 1506 y 1516. Más interesante nos parece subrayar, a causa de nuestro principal objeto de estudio, que en el claustro de Sixto IV la serie del Perdón abarcaba, según parece, siete frescos e incluía la discrepancia sobre la duración de la indulgencia, si perpetua o decenal, por parte de los obispos. Recordemos que algunos críticos habían considerado el ciclo de Dono Doni como el referente inmediato del programa iconográfico de San Pietro in Montorio sin tener en cuenta las similitudes que acabamos de apuntar.

Como explica Marino Bigaroni,¹⁴⁵ especialista en el estudio de las *fonti francescane*, el convento de Santa María de la Porciúncula se convirtió con el paso de los años en un paladín de la Observancia franciscana, mientras que el Sacro Convento de Asís, con la tumba del fundador, acabó simbolizando la conventualidad sobre todo a partir de la bula

Ite vos (1517). A pesar de ello, los frailes menores del convento de San Francisco no podían renunciar al lugar que dio origen a la fraternidad franciscana y cuyo peregrinaje estaba privilegiado con una indulgencia plenaria. Así, a primeros de agosto descendían en procesión y unían simbólicamente la tumba del fundador, situada en la iglesia inferior de Asís, con la puerta de la Porciúncula, donde aún se lee *haec est porta vitae eternae* (fig. 46), dando inicio al ritual litúrgico y festivo del Perdón.¹⁴⁶

Con la división *de facto* de la Orden entre observantes y conventuales, ya en el primer cuarto del siglo XV, quedó establecido que las limosnas dadas al santuario mariano de la Porciúncula serían gestionadas por los frailes del Sacro Convento,¹⁴⁷ contrarios como eran los primeros a la posesión de bienes y rentas. La inclusión del subciclo de la indulgencia de la Porciúncula en la decoración del llamado claustro de Sixto IV responde probablemente a la voluntad de inscribir este evento en la propia historia del Sacro Convento, ya que por aquel entonces se había iniciado la construcción de la nueva basílica de Santa Maria degli Angeli (1569),¹⁴⁸ cuya financiación iba a cargo de la cámara pontificia, aparte de la recolección de donativos específicos. La iglesia y el convento de San Francisco temían perder la exclusividad de las limosnas concedidas al santuario mariano de la Porciúncula, una problemática que llegó a la curia en 1583, fallando el papa Gregorio XIII a favor del Sacro Convento.¹⁴⁹ Por otra parte, en 1573 se eliminó la clausura del claustro de Sixto IV en beneficio de todos aquellos que visitaban la basílica en ocasión del Perdón de Asís;¹⁵⁰ los peregrinos recordarían entonces de la mano de los pinceles de Dono Doni el origen celestial de la gracia lograda para la humanidad por Francisco en la Porciúncula: la remisión de los pecados tras la confesión y contrición.

Tras la larga construcción de la iglesia y convento adyacente, también la comunidad de Santa Maria degli Angeli –recordemos que la nueva basílica no fue consagrada hasta 1679– dedicó a la indulgencia de la Porciúncula la decoración de su nuevo claustro (fig. 47). El encargado fue el pintor de origen boloñés Francesco Providoni,¹⁵¹ quien estuvo trabajando en la ejecución de estos lunetos, en total cuarenta y uno, entre los años 1666 y 1682, según consta en las propias pinturas.¹⁵² Cada uno de los frescos va acompañado, en la banda inferior, de una inscripción en italiano que explica la escena representada, aporta la fuente de procedencia del pasaje y anota el nombre del benefactor de la pintura, de quien se incluye también su escudo (fig. 48).¹⁵³ Trascurridos casi cien años, el sistema de comunicación visual experimentado en los claustros de San Pietro in Montorio había sido sin duda mejorado, introduciendo aquellas variantes que favorecían la transmisión del mensaje iconográfico y el recuerdo hacia aquellos que lo habían propiciado. Este ciclo pictórico, ubicado en el área de clausura del convento de Santa Maria



Fig. 46. Iglesia de la Porciúncula. Asís, Santa Maria degli Angeli.

degli Angeli, ha sido definido por Mario Sensi como una advertencia y guía sobre la propia identidad, dirigida a los frailes de la Observancia allí residentes.¹⁵⁴ El ciclo de la concesión y la promulgación celestiales de la Indulgencia se desarrolla a lo largo de diez lunetos, cuatro dedicados a la leyenda que se sitúa en 1221 y seis a la de 1223, anunciada esta última con las rosas invernales. Las fuentes literarias citadas por Providoni son el *De conformitate...* de Bartolomeo da Pisa y los *Annales...* de Luke Wadding. De este modo, la secuencia representada en el Janículo queda reducida a estos seis episodios: la *Penitencia de Francisco en unas zarzas*, la *Procesión angélica hasta el interior de la Porciúncula*, la *Proclamación celestial del día del Perdón*, el *Traslado con las rosas milagrosas ante Honorio III*, el *Anuncio de Francisco de la indulgencia plenaria y perpetua ante los siete obispos* y la *Declaración de la indulgencia perpetua de manera involuntaria por dichos preladados*.¹⁵⁵



Fig. 47. Santa Maria degli Angeli, claustro. Pinturas de Francesco Providoni.

Por extraño que parezca, con anterioridad a nuestro estudio nadie había emplazado la narración visual del Perdón de Asís del ciclo romano entre las series claustrales del Sacro Convento (Dono Doni) y de Santa Maria degli Angeli (Francesco Providoni) donde su existencia encuentra, como acabamos de exponer, toda su razón de ser. Por el momento, no hemos hallado ningún motivo concreto que relacione la indulgencia de la Porciúncula con el convento de San Pietro in Montorio; aunque también es cierto que cercanos a la fecha establecida de ejecución de los frescos coinciden dos hechos. Por un lado, en 1583, la publicación, por primera vez, del opúsculo divulgativo de dicho privilegio: *Compendio del Indulgentia plenaria concessa da N.S. Gesù Cristo il primo d'agosto, a prece del seráfico P.S. Francesco...*, de autor anónimo.¹⁵⁶ Y por otro, la publicación, en 1588 por fray Masseo Bardi –más tarde obispo de Chiusi–, del carácter cotidiano de dicha indulgencia, beneficio concedido previamente por Pablo III en 1544, que sería anulado por la Congregación del Santo Oficio en 1691.¹⁵⁷ La extensión de la Indulgencia de la Porciúncula el día 2 de agosto a todas las iglesias franciscanas llegó, no obstante, con posterioridad a la realización de los frescos en 1622 durante el breve pontificado de Gregorio XV.¹⁵⁸ De todos modos, y ante la falta de documentación directa sobre el cenobio janiculen-



Fig. 48. Francesco Providoni, *Francisco de Asís suplica la indulgencia a Jesús y María*. 1666-1682. Santa Maria degli Angeli, claustro.

se, retomamos nuevamente el testimonio del cronista Ludovico da Modena, quien detalla, como mínimo, que el 2 de agosto era colocada una: “... bellissima statua di cera rappresentante la Beatissima Vergine con il suo Bambino, anche di cera, e serve per l’altare che suol farsi in choro per la festa detta di Porziuncula”.¹⁵⁹ Los lunetos del claustro romano perseguían, como mínimo, promocionar dicha festividad y alentar el peregrinaje a la iglesia de Santa Maria degli Angeli más allá del marco geográfico de la Umbría.

De todos modos, la ubicación de estos lunetos en el conjunto del ciclo pictórico de San Pietro in Montorio no nos parece nada casual (fig. 4). La subserie del Perdón se encuentra en la galería meridional del claustro interior del convento, que en origen daba paso, bajo la escena de la creación del escudo, al claustro exterior, o patio del Tempietto. Este espacio martirial había sido también gratificado con una indulgencia, concedida por Pablo III en 1536, como recuerda la inscripción marmórea hoy encastrada en una de las paredes del patio (fig. 49) y la réplica encajada en el lucernario de la capilla de la cripta (fig. 51). De este modo obtenían el perdón todos aquellos que visitaran cristianamente la capilla de la Crucifixión de san Pedro en la octava comprendida entre el Domingo de Ramos y la Pascua de Resurrección.¹⁶⁰ El itinerario pictórico unía así la indulgencia de la Porciúncula con la del Tempietto. Recordemos, por otra parte, la leyenda. El Perdón de Asís fue asignado por voluntad divina el 2 de agosto, festividad de las Cadenas de san Pedro, la tercera en importancia dentro de la hagiografía del apóstol –y primer pontífice–. Con esta asociación se estaba interpretando la liberación angélica de los grilletes que sujetaban en la prisión a Pedro como una metáfora del perdón de los pecados que alejaba a los católicos de la cárcel permanente del infierno. Una nueva prueba, por lo tanto, de la misericordia de Dios y de la eficacia de la confesión y de la penitencia para la obtención del perdón.

La galería meridional del claustro de la Academia se inicia con la imagen de Francisco venciendo la tentación, hiriendo su cuerpo desnudo en unas zarzas (XXIV). Los frailes de San Pietro in Montorio precisamente fueron reconocidos por sus prácticas penitenciales, que atrajeron al recogimiento del Janículo a personalidades como la de Ignacio de Loyola o Felipe Neri.¹⁶¹ La narración finaliza, en cambio, con Francisco estampando con el extremo de su cordón la silueta de un serafín en un documento (XXXII).



Fig. 49. Lápida conmemorativa de la concesión de una indulgencia plenaria al Tempietto por Pablo III. 1536. San Pietro in Montorio, patio del Tempietto.

En 1586 se instituyó la Compagnia del Cordone di San Francesco. Ángel de Pas, quien impulsó la creación de una provincia de la Recolectión en la Corona de Aragón¹⁶², residió los últimos años de su vida en el convento del Janículo, donde murió en olor de santidad (1596). El original programa iconográfico de la capilla dedicada a la Estigmatización del interior de la iglesia fue relacionado por Treffers con el ideario de este fraile (fig. 50).¹⁶³ Siguiendo esta línea interpretativa, las imágenes de esta panda del claustro podrían aludir a la vía penitencial que conduce, en este caso, a la vida eterna gracias al favor que Jesús concedió a Francisco con la indulgencia de la Porciúncula. De hecho, algunos ciclos hagiográficos posteriores incluyen la imagen del fundador rescatando almas del purgatorio con el extremo de su cordón; por ejemplo: el de Providoni, en el claustro de Santa Maria degli Angeli, o el de Llorenç Passolas, en el antiguo convento recolecto de San Francisco de Asís en Terrassa.¹⁶⁴ Su asociación con el *Descenso de Jesucristo a los limbos*, sitúa el origen literario de este episodio en el *De Conformitate*;¹⁶⁵ aunque su popularización partiera de las *Crónicas...* de Marcos de Lisboa. Según este autor fue en el momento de la Estigmatización cuando el Señor comunicó este nuevo privilegio a Francisco, para que lo ejerciera el día de su onomástica.¹⁶⁶ En la decoración pictórica de los lunetos del convento de San Pietro in Montorio no se incluye este episodio, cabe esperar hasta bien entrado el Seiscientos para encontrar su representación monumental, pero su justificación doctrinal está implícita en la lectura conjunta realizada de la galería meridional. Bajo este prisma, la disposición claustral de la subserie del Perdón en el conjunto del Janículo no vuelve a ser accidental, ya que Pablo III también había concedido el privilegio de rescatar un alma diaria del purgatorio a aquellos sacerdotes que oficiaran una misa en la cripta del Tempietto (fig. 51).¹⁶⁷ Un uso litúrgico del espacio subterráneo del Templete que comportó en tiempos de Felipe IV y del papa Barberini su transformación en una nueva capilla, a modo de *confessio*,¹⁶⁸ para facilitar y diversificar su visita –como bien demuestra la construcción de la doble rampa de acceso (1628)–.



Fig. 50. Giovanni De'Vecchi, *Estigmatización de san Francisco*. Ca. 1594-1608. San Pietro in Montorio, iglesia, capilla de la Estigmatización.

Las indulgencias naturalmente fueron objeto de profunda reflexión y reforma a partir del Concilio de Trento ante las críticas recibidas de las confesiones protestantes. En una de las últimas sesiones se ratificó este privilegio otorgado a la Iglesia por Jesucristo, pero se abolieron las prácticas asociadas con remuneraciones económicas.¹⁶⁹ En 1567 Pío V canceló todas las concesiones de indulgencias que implicaran honorarios y otras prácticas financieras, pero promocionó dos de los lugares donde se aplicaban de manera ortodoxa: Santa Maria de Loreto y Santa Maria degli Angeli. En este sentido, los lunetos del Janículo no tan sólo confirman y publicitan la concesión de una indulgencia plenaria, tras el acto de contrición y penitencia, el día 2 de agosto, sino que la secuencia de los hechos narrados, ante la discrepancia sobre su duración de los obispos de la zona, ratifica la autoridad pontificia y la voluntad divina de la existencia de dicho privilegio.

Francisco, también un santo taumaturgo

Remontándonos de nuevo al ciclo de la basílica superior del Sacro Convento (1297-1300), éste finaliza con tres milagros *postmortem* realizados por Francisco de Asís, todos ellos compilados también por san Buenaventura;¹⁷⁰ un requisito sin duda clave en la construcción de los procesos de santidad durante la Edad Media.¹⁷¹



Fig. 51. *Inscripción dedicada a la indulgencia concedida por Pablo III. Ca. 1628.*
San Pietro in Montorio, Tempietto, rampa de acceso a la cripta.

Tras la estigmatización, el consuelo angélico y la muerte del santo es habitual en los ciclos hagiográficos franciscanos, también del período moderno, la inclusión de algunos milagros, siendo una de las secciones del programa que mayor variabilidad demuestra al adaptarse a las preocupaciones específicas de la Iglesia y de la Orden en cada momento y a la idiosincrasia del lugar. Así, por ejemplo, en el claustro grande del convento de San Francisco de Santiago de Chile, en una serie pictórica de origen cuzqueño (1668-1684),¹⁷² se representan dos milagros propiciados por representaciones pictóricas (el *Prodigio de las llagas* y el *Obispo degollado*),¹⁷³ relacionados ambos con las dudas existentes sobre la realidad de los estigmas en el cuerpo del santo y expresados a su vez de manera convincente para la población indígena.¹⁷⁴

Esta sección temática en el ciclo de San Pietro in Montorio se desarrolla en el claustro externo, o patio del Tempietto, un recinto por su naturaleza de audiencia más plural que el interno. El estilo de estos lunetos, más realista y fluido, ajeno a la transparencia cromática y complejidad compositiva de los primeros, responde, según las fuentes y la crítica especializada, a la intervención de Giovanni Lombardelli y su taller; una atribución que se remonta, como apuntábamos en el primer capítulo de nuestro estudio, a Gaspare Celio en 1638.

Los frescos se distribuían a lo largo de tres de las antiguas galerías del patio (fig. 4), aunque en la actualidad tan sólo pervive abierta la oriental, convertida en el pórtico de acceso al recinto del Templo desde la plaza delantera (fig. 52). Del conjunto de 19 imágenes que lo decoraban, en función de la secuencia narrativa conocida mediante las estampas de Villamena y Thomassin, hoy perviven tan sólo 11, la mayoría emplazadas en la galería meridional tras haber quedado resguardadas de la intemperie en los almacenes que se habilitaron en este lugar, paralelo a las capillas del lado de la Epístola de la Iglesia (fig. 3).

La colocación de los episodios parece responder de nuevo a una cierta intencionalidad, ya que cada una de las tres galerías finaliza con un hecho relevante dentro de la hagiografía del santo: la meridional, con la *Confirmación de la regla por Honorio III*; la oriental, con la *Estigmatización* (nº 46); y la septentrional, con el ciclo de su muerte, compuesto por tres lunetos: la *Visita de la noble romana Jacopa de Settesoli* (nº 49), el *Fallecimiento de Francisco de Asís* (nº 50), y la *Glorificación celestial del santo* (nº 51). En la actualidad de los citados, tan sólo pervive el primero (XL).

Con la excepción de las escenas ahora detalladas, las imágenes incluidas en los lunetos del patio del Tempio corresponden a milagros obrados por mediación de Francisco de Asís. A diferencia del paradigma de santidad que imperaba en la Edad Media, no se representan sin embargo los prodigios que propició tras su muerte, mediante la invocación y el voto de devotos o por medio de su sepultura o cordón, sino algunos de los que cumplió a lo largo de su singladura y que fueron prueba evidente de la extraordinariedad del personaje nacido en Asís. Se subrayan nuevamente virtudes tales como la pobreza, con la *Amonestación de Francisco a un fraile tentado con el hallazgo de una saca de monedas* (XLIV)¹⁷⁴; la paz, con *Francisco amansando a un lobo que amenazaba a la población* (XXXVI-II);¹⁷⁵ o la misericordia, con la *Conversión del agua en vino para los albañiles que construían una iglesia* (XLIII).¹⁷⁶

La mayoría de los episodios representados se compilan en la *Leyenda mayor* de san Buenaventura, y especialmente en el capítulo XII titulado: "Eficacia de su predicación y don de curaciones", donde localizamos hasta siete.¹⁷⁷ De hecho, de los trece milagros agrupados en el patio del Tempio, nueve responden a resurrecciones y a curaciones de enfermedades o malformaciones físicas. El pintor parece conocer el relato literario, ya que incide en los aspectos diferenciadores, tanto en las anomalías corporales o en los testigos del milagro, como en los medios usados por el santo. Es así como distinguimos a la *Ciega sanada con el contacto por tres veces con la saliva de Francisco* (XXXVII) o al *Paralítico curado con el signo de la cruz ante el obispo* (XXXVI). La consulta del capítulo mencionado, donde se narran brevemente estas curaciones, permite también emplazarlos en el territorio: Gaeta, Orte, Bevagna, Rieti, Gubbio...



Fig. 52. San Pietro in Montorio. Claustro exterior o patio del Tempio.

Los peregrinos que visitaban el lugar donde según la tradición fue crucificado san Pedro repasaban así, con la ayuda también de las inscripciones, algunos de los milagros más populares de Francisco de Asís: su estigmatización –naturalmente–, pero también su piedad hacia el prójimo, demostrada a través de su acercamiento a afligidos de toda índole y de variada condición social. La construcción de su modelo de santidad a través del ejemplo de Cristo continúa aquí, y más aún con la inclusión de su encarnación en el Crucificado, pero también mediante las sanaciones a leprosos o paralíticos, y de las resurrecciones, al joven con un muro encima (nº 45) o al ahogado de Rieti (XLI). Un estereotipo de santidad, la escuela de Cristo, que en tiempos de la Reforma católica gozaba de sus propios protagonistas en personajes que llegaron a ser tan relevantes e influyentes como Carlos Borromeo o Felipe Neri.¹⁷⁸ De hecho, es interesante recordar una de las conclusiones de Miguel Gotor acerca de la construcción de la santidad en tiempos de la Contrarreforma, cuando sostiene que en este momento la curia eclesiástica optó por subir a los altares a personas de condición humilde antes que

a intelectuales, queriendo evitar así acrecentar la polémica o aumentar la tensión con las confesiones protestantes.¹⁷⁹

Tampoco debe ser accidental el hecho de que durante la ejecución del ciclo, o poco después de su inicio, se instituyera la *Congregazione dei Riti* el año 1588, bajo el pontificado de Sixto V, fundación que, aparte de centralizar en la figura del papa la proclamación de los santos, obligaba al dicasterio cardenalicio a la constatación de milagros en su declaración. El primer santo canonizado bajo la nueva legislación fue precisamente franciscano y caracterizado por su profusión milagrosa y taumatúrgica: san Diego de Alcalá. La participación del cardenal Boccafuoco en este proceso está plenamente documentada.¹⁸⁰

Esta concentración de mendigos, enfermos, lisiados... en el ciclo janiculense fue relacionada por Maria Cristina Bagolan con otro proyecto sixtino que paralelamente se desarrollaba al pie del Trastevere, en la otra orilla del Tíber y a la cabeza de Vía Giulia, consistente en proveer a la ciudad de Roma de un hospicio público para pobres.¹⁸¹ Este *Ospedale dei mendicanti*, proyectado como no podía ser de otro modo por Domenico Fontana y con una capacidad –en palabras del propio arquitecto para 2000 personas–,¹⁸² respondía a la intensa y férrea política de reforma social impulsada por el despótico e impopular papa Peretti,¹⁸³ franciscano y promotor de San Pietro in Montorio a sede cardenalicia.¹⁸⁴

Sin datos concretos a nuestro alcance, y admitiendo la existencia de esta exégesis pauperista del cristianismo también en tiempos de la Contrarreforma y de la promoción de un nuevo modelo de santidad, apuntamos un argumento hasta el momento poco contemplado por la crítica precedente, como es el hecho del parecido existente con el programa iconográfico que embellecía el llamado claustro de Sixto IV. En la descripción de Antonio Cristofani de los frescos pintados por Dono Doni,¹⁸⁵ se detallan con claridad los siguientes temas: Francisco doma un lobo que amenazaba la ciudad; la prueba de la saca de monedas de oro; la curación de una joven con las manos tullidas; la sanación de la ciega; la resurrección del ahogado; la corrección del cuerpo de un hombre contrahecho; la cura del hidrópico; la sanación de un hombre ante el obispo; el renacimiento del joven sepultado bajo unas ruinas; o, el beso y sanación al leproso de Spoleto.¹⁸⁶ Como mínimo, diez de los episodios incluidos en el patio del Tempietto habían sido escogidos tan sólo veinte años antes para recordar la vida del fundador en el claustro del Sacro Convento. La secuencia parece ser distinta, como también su continuación: en Roma se narra después la muerte y glorificación del santo y en Asís se remite a santa Clara. No obstante, en ambos lugares esta visión taumatúrgica de Francisco de Asís se representa tras la serie del Perdón. De hecho, se trata de las dos subseries representadas en las galerías del claustro alto, un espacio de mayor apertura a los fieles, como el patio romano presidido por la capilla de la Crucifixión de san Pedro.

Síntesis de un relato hagiográfico en imágenes

Como ha demostrado el análisis iconográfico precedente, los temas representados en los frescos claustrales de la Real Academia de España se incluyen en su mayor parte en la hagiografía considerada oficial a partir de 1266 de Francisco de Asís: la *Leyenda mayor*, de san Buenaventura. Una dependencia que quedaba reflejada en el estudio precedente de Belardinelli,¹⁸⁷ pero que ahora podemos situar por encima del 65%. Recordar, tan sólo, que esta fuente literaria fue reeditada en tiempos del pontífice franciscano Sixto V, quien proclamó doctor de la Iglesia a su autor (1588), y que uno de sus editores fue el tantas veces mencionado cardenal de Sarnano, primer titular de San Pietro in Montorio. Por otra parte, la sujeción del ciclo pictórico de la basílica superior de Asís a este relato hagiográfico aporta un referente visual casi ineludible en la representación de determinados episodios, como ha sido también oportunamente constatado en las páginas precedentes.

Las escenas de San Pietro in Montorio cuya narración no se encuentra en la *Leyenda mayor* de san Buenaventura están mayoritariamente compiladas en la primera parte de las *Crónicas* de fray Marcos de Lisboa,¹⁸⁸ una monumental obra en tres volúmenes que empieza precisamente con la hagiografía del fundador de los frailes menores (fig. 53). Tanto el nacimiento del santo en un establo como su bautismo, la conversión sacramental del sultán o la serie del Perdón se incorporan en un relato único con su propia coherencia interna. Esta obra ha sido definida como la primera crónica general de época moderna de la Orden, a la cual se dedicó íntegramente una jornada de estudios en la Facultad de Teología de la Universidad de Oporto el año 2001.¹⁸⁹ Su origen se encuentra en el encargo recibido por quien llegó a ser obispo de esta ciudad, entre los años 1581 y 1591, del entonces Ministro general de la Observancia franciscana André da Insúa (1547-1553).¹⁹⁰ Marcos de Lisboa viajó para ello a diversos puntos de Italia, entre los que destacan para nuestro estudio Asís, Florencia y Roma, recopilando información en las librerías de los distintos conventos donde era recibido. La obra fue publicada de manera inmediata y progresiva: la primera y la segunda parte en portugués, los años 1557 y 1562 respectivamente, en Lisboa; y el tercer volumen en castellano, en 1570, en Salamanca. Con el abandono de la lengua materna el autor pretendía, según Freitas Carvalho,¹⁹¹ conseguir una mayor difusión de su trabajo, como así fue. La primera parte de las *Crónicas* fue rápidamente traducida al castellano¹⁹² y esta versión fue la que sirvió a la primera edición en italiano en 1581.¹⁹³ La fortuna de la obra es incuestionable, con más de 100 ediciones entre los años 1557 y 1889; entre las claves de su éxito se menciona la voluntad compiladora, el carácter anecdótico y la redacción en lengua vulgar.¹⁹⁴

El análisis crítico e interno de las *Crónicas*, realizado entre otros por Felice Accrocca,¹⁹⁵ demuestra la sujeción de su autor a la *Leyenda mayor*, so-



Fig. 53. *Primera parte de las Crónicas de la Orden de los Frayles Menores...*, de Marcos de Lisboa. 1562.

bre todo en los capítulos de índole biográfica y desarrollo cronológico. En las secciones temáticas, relativas a la humildad, pobreza o misticismo del santo, se constata una mayor atención hacia otras fuentes, como el *Liber Conformitatum* o el *Floreto de Sant Francisco*.¹⁹⁶ Así, y en relación al programa iconográfico de nuestro estudio, en el ciclo del Perdón se demuestra una correspondencia tanto factual como temporal con la obra de fray Bartolomeo da Pisa.¹⁹⁷ De este modo, y

con una traducción italiana desde 1581, el ideólogo del ciclo decorativo de San Pietro in Montorio podía disponer en un solo volumen del relato bonaventuriano de la vida de Francisco junto a episodios de gestación literaria más avanzada y de procedencia diversa. La relevancia de las *Crónicas* de Marcos de Lisboa en la concepción de vastos programas iconográficos de temática franciscana, en los que también puede incluirse a miembros de la primitiva fraternidad,¹⁹⁸ ha sido puesto de relieve por otros autores, por ejemplo en relación al conjunto de Ognissanti.¹⁹⁹ La pérdida del archivo y librería primitivos del convento del Janículo nos impide saber si estaban en posesión de un ejemplar, dato de que sí disponemos para el cenobio florentino.²⁰⁰

La similitud del programa iconográfico de San Pietro in Montorio con el realizado por Dono Doni en el llamado claustro de Sixto IV (1564-1570) es incuestionable. A través de la enumeración de Cristofani, y con la salvedad de algunas descripciones demasiado genéricas,²⁰¹ la correspondencia temática se sitúa alrededor del 80%. En Asís, sin embargo, la narración visual de la vida y milagros del *poverello* se distribuye en seis secciones, las que determinan las tres pandas del claustro alto y bajo respectivamente, y no en siete como en el Janículo.

Como suele ser habitual, la mayor semejanza se encuentra en la secuencia biográfica y en los prodigios que propiciaron la formación de la primitiva fraternidad franciscana. Un relato construido con solidez por san Buenaventura y presente en la mayoría de series pictóricas de época moderna con una secuencia por otra parte bastante homogénea. Tanto en Asís como en Roma se incorpora el *Nacimiento del santo en un establo*, un tema nacido en la vertiente más ascética de la Orden pero que fortalecía, sin embargo, la interpretación del santo como *imitatio Christi*. Ambos programas pictóricos comparten también las subseries temáticas del ciclo del Perdón y de Francisco taumaturgo, ubicadas además en espacios de mayor accesibilidad pública, como son el claustro alto en Asís y

el patio del Tempietto en Roma (fig. 54). Fuentes literarias específicas, tratándose del Sacro Convento, o un tempranísimo ejemplar de la primera parte de las *Crónicas* de fray Marcos de Lisboa podrían haber guiado la selección de cada uno de los temas a representar. En consecuencia, no hay duda que el ideólogo del programa iconográfico de San Pietro in Montorio conocía la decoración pictórica del claustro de Asís. Por cronología y formación intelectual el cardenal Boccafuoco es también, en este caso, un óptimo candidato, pero profundizar en esta cuestión requiere una inmersión en el archivo del Sacro Convento, que dejamos abierta para el futuro. De todos modos, y en función de nuevo del relato de Cristofani, en el cenobio romano asistimos a la adaptación, y no tan sólo topográfica, del programa claustral de Asís, ya que observamos la exclusión, y consecuente sustitución, de aquellos episodios de interés más local, como por ejemplo: *Francisco bendiciendo a su patria antes de morir*, el *Traslado de su cadáver a la iglesia de San Damiano* o las dos últimas representaciones dedicadas a santa Clara. Encontramos, en cambio, escenas como el *Bautismo de Francisco de Asís (II)*, la *Conversión sacramental del sultán antes de morir (XVI)*, el *Arrepentimiento del avaro de Spoleto (XXI)* o un mayor número de milagros.

Las dependencias literarias y visuales detalladas determinan unas líneas interpretativas principales en el relato pintado que de la vida del *poverello* se ofrece en los claustros de San Pietro in Montorio. El modelo de Jesucristo, desde la adopción de la propuesta evangélica hasta el tipo de milagros propiciados o sus confrontaciones visuales con el crucificado, resulta sin lugar a dudas evidente. Como también que el fundador y su Orden gozan del beneplácito celestial y de la aprobación pontificia. Dos circunstancias que se repiten tanto en la sección dedicada al origen del franciscanismo como en la de la proclamación de la indulgencia plenaria de la Porciúncula.

Tratándose de una decoración iniciada en el último cuarto del Quinientos sorprende el poco protagonismo, o incluso ausencia –nos atreveríamos a afirmar–, de aquellos temas dentro de la hagiografía del santo de Asís que se potenciaron a raíz de la Contrarreforma y que adquirieron gran relevancia en tiempos del Barroco. Pamela Askew agrupó algunos de éstos bajo el concepto del consuelo angélico a Francisco.²⁰² Bien conocidas son las imágenes del santo en brazos de un ángel tras la estigmatización o confortado del dolor de las llagas en el interior de su celda por un músico celestial. Tampoco son preferentes en este conjunto las interpretaciones solitarias del santo en meditación, penitencia o éxtasis acompañado del evangelio, el flagelo o la cruz, que han sido identificadas como propias de este período por autores como: Louis Réau,²⁰³ Claudio Strinati,²⁰⁴ Simonetta Proserpi Valenti Rodinò,²⁰⁵ y otros. No deja de ser éste un hecho a considerar dada la ubicación apartada de San Pietro in Montorio y el talante de algunos de los frailes recoletos allí residentes, como Ángel



Fig. 54. Dono Doni, *Francisco de Asís cura a un parálitico de Narni con el signo de la cruz ante el obispo*. Ca. 1570. Asís, Sacro Convento, claustro de Sixto IV.

de Pas. De hecho, podríamos incluso afirmar que predomina la visión de Francisco de Asís entre la multitud, predicando el carácter perpetuo de la indulgencia o interviniendo en curaciones de índole diversa. Las singularidades temáticas detalladas se aprecian también en la decoración de los claustros de Ognissanti, con poco más de treinta composiciones, en las cuales tampoco abunda la interpretación penitencial y solitaria del fundador; se recuerda, en cambio, la fundación del segundo y tercer Orden o el encuentro con santo Domingo de Guzmán.²⁰⁶ Las series claustrales del Sacro Convento de Asís, de San Pietro in Montorio y de San Salvatore in Ognissanti presentan cierta semejanza temática, con independencia de sus propias singularidades. Es en series hagiográficas más tardías, como las de España (Terrassa, Córdoba, Barcelona o Madrid) o Latinoamérica (Santiago de Chile o Cuzco) donde se integran estas escenas visionarias, apocalípticas, místicas o penitenciales a la secuencia biográfica del fundador. Cabe considerar entonces la mediación de otras fuentes literarias, como crónicas locales o exégesis ascéticas, tales como: *Vida evangélica y apostólica de los frailes menores* (1641), de fray Miguel de la Purificación;²⁰⁷ *Naturae Prodigium et Gratiae Portentum* (1651), de Pedro de Alva y Astorga;²⁰⁸ o la *Chronica Seráphica* (1682), de Damián Cornejo.²⁰⁹

Bajo nuestro punto de vista, y con la voluntad siempre positiva de promover el debate científico, pensamos que el programa iconográfico de San Pietro in Montorio muestra un cierto grado de originalidad. Prescinde de muchos de los tópicos visuales de Francisco de Asís, su visión más panteísta o partícipe del dolor de Cristo, como se aleja también de la imagen prototípica del santo en tiempos de la Reforma católica, basada en los conceptos de retiro, meditación y éxtasis, sin renunciar con ello al *leitmotiv* de la *imitatio Christi* y a la propaganda militante de la doctrina católica. Este último argumento resulta evidente en un gran número de escenas, desde el bautismo del santo hasta la confesión ante la prematura muerte, en el caso tanto del caballero de Celano como del sultán. También el ciclo de la indulgencia plenaria incide en la salvación a través de las obras, tras los actos de confesión y contrición. El retrato de la vida pública de Francisco, con la humildad de su predicación o los prodigios obrados en lisiados, enfermos o accidentados, coincide con la misión pastoral que promocionaban por entonces determinados sectores de la Iglesia romana para quienes Francisco de Asís era un referente.

El carácter narrativo y doctrinal del conjunto pictórico de San Pietro in Montorio, poco visionario y escatológico, persigue por lo tanto una comprensión sencilla y didáctica de la conversión evangélica de Francisco de Asís, de la fundación de la Orden de los frailes menores, de sus fundamentos ideológicos y de la labor apostólica de la Iglesia romana, hechos todos ellos que sacerdotes, novicios y laicos devotos sin duda agradecerían en su día a día claustral o en su visita esporádica en el marco de celebraciones y peregrinajes.

NOTAS

- ¹ MONTIJANO 1998 y BAGOLAN 2004.
- ² La primera centrada en la historia de la Academia y la segunda de un coste económico elevado.
- ³ THODE 1909.
- ⁴ Florencia, iglesia de la Santa Croce, posterior a 1254.
- ⁵ Siena, Pinacoteca Nazionale, hacia 1275-1290.
- ⁶ FEUILLET 1997.
- ⁷ Entre los estudios clásicos cabe mencionar los de George KAFTAL (1952, 1978 y 1985) o de William COOK (1999).
- ⁸ COOK 1999, p. 264.
- ⁹ SCARPELLINI 1982, pp. 91-121.
- ¹⁰ La primera obra de Tomás de Celano, la *Vita prima* (a partir de ahora *1Cel*), se fecha tan sólo dos años después del fallecimiento del fundador y se considera un encargo del propio pontífice Gregorio IX. Los relatos hagiográficos se multiplicaron debido a la popularidad del personaje y son más de una docena los claramente documentados entre los siglos XIII y XIV (Véase: GUERRA 1998).
- ¹¹ Con 183 miniaturas, y edición facsimilar, la versión romana (Museo francescano, n° 1266) es considerada una copia de la madrileña (Biblioteca del Archivo Ibero-americano) a pesar de contener la segunda menor número de imágenes. Ambas se fechan a mediados del siglo XV (Véase: WERINHARD EINHONR 1992).
- ¹² Entre las primeras ediciones impresas, y traducidas a lengua vulgar, cabe citarse: *La vita del glorioso san Francesco* (Milán: A. Zarotto, 1477).
- ¹³ Editada en Nuremberg, contiene 57 estampas de Wolf Traut (ca. 1480-1520), pintor y grabador que colaboró en el taller de Dürer entre 1512 y 1513 (Véase: WERINHARD EINHONR 1978).
- ¹⁴ SCARPELLINI 1985, pp. 701-718.
- ¹⁵ LUNGHY 1982, pp. 93-103.
- ¹⁶ CRISTOFANI 1875, pp. 244-247.
- ¹⁷ El claustro, detrás del ábside de las dos iglesias sobrepuestas, fue mandado construir por el papa Sixto IV entre los años 1474 y 1476. El proyecto arquitectónico fue atribuido por Vasari a Baccio Pontelli, pero los documentos de archivo señalan en la ejecución el nombre del Maestro Comancini (Véase: BONSAANTI 2002, p. 635).
- ¹⁸ CELIO 1638, p. 79.
- ¹⁹ La primera documentada comprendió los lunetos del patio del Tempietto y fue a cargo de la Soprintendenza a inicios de la década de los sesenta (Véase: SALERNO 1965, pp. 117-118).
- ²⁰ Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 627.
- ²¹ Roma, Real Academia de España, Archivo, Caja 101 (carpeta V-34) y Caja 103 (carpetas V-37 y V-43).
- ²² De la galería occidental, la primera en función del inicio del programa iconográfico, se restauraron dos primeros lunetos, los años 1992 y 1993, por parte del ICCROM bajo la supervisión de Werner Schmid (las escenas del *Bautismo* [II] y del *Homenaje del hombre sencillo* [III]). El resto de lunetos de esta panda se restauraron de manera sucesiva

hasta 1995 por parte de C. B. Art Conservazione Beni Artistici (Roma), con la intervención de distintos profesionales. El año 1997 Dolores Sanz Gómez de Segura, antigua becaria que participó en la campaña anterior, intervino en los lunetos XXIV y XXV de la galería meridional. La restauración íntegra de los frescos de la panda oriental fue a cargo de Mar Sabaté, Iñaki Gárate y María Lobo, becarios de la Real Academia, estando finalizada en noviembre del año 2001. También intervinieron en el tercer fresco de la galería meridional (XXVI).

²³ La última propuesta de restauración hallada en el archivo de la Academia se fecha en el año 2002 y va a cargo de Mar Sabaté. En la actualidad permanecen sin restaurar los lunetos siguientes: X, XI, XIV, XV, XVI (galería septentrional) y XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI y XXXII (galería meridional); no obstante, tras los años transcurridos desde que se inició el proceso es necesaria la intervención, aunque en menor grado, en todos ellos.

²⁴ Mar SABATÉ, Iñaki GÁRATE, María LOBO, *Informe de restauración de las pinturas murales del claustro de la Academia de España en Roma*. Noviembre 2000 (inédito). Roma, Real Academia de España, Archivo, Caja 101, carpeta V-34.

²⁵ Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 409.

²⁶ En la galería occidental se encuentran en el tercer luneto (*Homenaje del hombre sencillo*) y en el quinto (*Sueño de glorias militares*) y en la oriental en el vigésimo primero (*Arrepentimiento del avaro de Spoleto*) y vigésimo tercero (*Bendición de Francisco a Antonio de Padua en el capítulo de Arlés*).

²⁷ Los restos aparecidos bajo el *Homenaje del hombre sencillo* (III) y la *Bendición en el capítulo de Arlés* (XXIII) muestran un escudo con una superficie más amplia y recortados sobre un fondo oscuro, mientras los otros dos (V y XXI) son más pequeños y de concepción más lineal que cromática.

²⁸ En las representaciones numeradas XXXVII, XXXIX, XLII y XLIII.

²⁹ Con el número de inventario FC 128 400, fue publicado por Prospero Valenti Rodinò, quien recogió el parecer de Giovanna Saporì sobre su pertenencia: si el claustro mayor de San Domenico en Perugia (1579-1581) o el de la iglesia romana de la Minerva (Véase: *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, 1982, fig. 42, p. 82). El paralelo de este dibujo con los frescos del Lombardelli en el patio del Temple ha sido mencionado por MONTIJANO (1998) y BAGOLAN (2004).

³⁰ Concebida para la celebración del Jubileo de 1600, la serie hagiográfica de san Onofrio fue realizada entre Giuseppe Cesari, Sebastiano Strada y Claudio Ridolfi.

³¹ CONIGLIELLO 1990, pp. 31-37.

³² CECCHI, CONIGLIELLO, FAIETTI 2014; DE LUCA, FAIETTI 2014.

³³ Se tienen localizados 11. Véase: Lucilla CONIGLIELLO, *Ligozzi (Cabinet des dessins)*, 2005, n° 20.

³⁴ *I Versi, e Madrigali del Molto Illustre S. Gio. Battista Strozzi, sopra la vita del glorioso Padre S. Francesco dipinta nelle Lunette del primo Chiostrò del Convento de' Minori Osservanti di Ogni Santi di Fiorenza, posti sotto le medesime Pitture, a conclusione delle Rime spirituali di diversi autori in lode del serafico Padre S. Francesco e del Sacro Monte della Verna, Raccolte de Fra Silvestro da Poppi de' Minori Osservanti, A consolazione spirituale de' devoti di detto Santo. Al molto illustre Sig. Bardo Corsi*. Firenze: Volemar Timan, 1606.

³⁵ Rossi 2015, pp. 177-189.

³⁶ Exponemos un ejemplo, conocido de manera indirecta: "Di grande interesse è inoltre un'inedita nota d'archivio che registra il pagamento di una delle lunette da parte del Bali Roberto Pucci, tra l'ottobre ed il dicembre de 1605" (CONIGLIELLO 1990, p. 34).

³⁷ "De hecho, un hombre muy simple de Asís, inspirado al parecer, por el mismo Dios, si alguna vez se encontraba con Francisco por la ciudad, se quitaba la capa y la extendía a sus pies, asegurando que éste era digno de toda reverencia, por cuanto en un futuro próximo realizaría grandes proezas y llegaría a ser honrado gloriosamente por todos los

fieles" (*LegM*, I, 1). Para la transcripción de las fuentes franciscanas hemos usado la edición de José Antonio Guerra, dentro de la colección Biblioteca de Autores Cristianos (GUERRA, 1998 [7ed.]).

³⁸ La *Observantia regularis* se originó en Italia hacia el primer tercio del siglo XIV a partir de diferentes iniciativas individuales que postulaban todas ellas un retorno a la espiritualidad primitiva; poco a poco, gracias a personajes como Bernardino de Siena o Giovanni de Capistrano, consiguieron con el beneplácito del papa la creación de sus propias provincias franciscanas. Con la bula *Ite Vos*, en 1517, León X declaró heredera universal de Francisco a la Observancia.

³⁹ ABATE 1949.

⁴⁰ El manuscrito latino se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas; a continuación, transcribimos la traducción italiana del pasaje en cuestión: "Concepito un figlio e venuto il tempo del parto secondo l'ordine naturale, la madre sentì dei dolori per la difficoltà del parto stesso. E non potendo dare alla luce il bambino, le venne in mente il parto della Vergine gloriosa e il luogo di povertà e di umiltà in cui mise al modo il Signore. Mentre era in preda a forti dolori, fece richiesta di una stalla e mentre scendeva furono ivi condotti un bue e un asino e secondo il beneplacito della sua volontà dette alla luce con irrilevante dolore in mezzo a loro il suo figlio" (Extraída de: NESSI 1961, p. 469).

⁴¹ COLE ALH 1996, p. 49.

⁴² Montijano no interpretó la escena secundaria ni planteó la secuencia existente entre ellas (MONTIJANO 1998, p. 63).

⁴³ La edición más fácil de consultar es la publicada por el Colegio florentino de San Buenaventura en Quaracchi (*Cfr.* "De Conformitate vitae Francisci ad vitam domini Iesu, auctore fr. Bartholomeo de Pisa, Liber 1, Fructus I-XII", *Analecta Franciscana*, vol. IV, 1906; y "De Conformitate (...) Liber II y III, Fructus XIII-XL", *Analecta Franciscana*, vol. V, 1912).

⁴⁴ Una segunda edición, también milanesa de 1513, incluye una estampa en la cual se distribuyen mediante las ramas de un grueso árbol las cuarenta semejanzas, con Francisco estigmatizado abrazándose a la base del tronco y Jesucristo crucificado rematándolo. Existe una tercera edición boloñesa del año 1590 (Véase: REGGI 2017).

⁴⁵ Nos referimos a: *Der Barfüsser Monche Eulenspiegel und Alkoran* (Wittenberg: Hans Lufft, 1542).

⁴⁶ Nacido en Lisboa en 1511 fue obispo de Oporto entre los años 1581 y 1591, cuando murió. Su nombre ha pasado a la historia como autor de las *Crónicas de la Orden de los Frailes Menores*, publicadas en tres partes (I, Lisboa: 1557; II, Lisboa: 1562; III, Salamanca: 1570).

⁴⁷ "... y antes de su nacimiento/ estando la madre con los dolores del parto algunos días muy angustiada/ luego a su puerta un pobre peregrino/ y recibiendo limosna dixo a quien se la traxo. Esa muger que esta para parir/ lleven la a una estableria/ y luego parira. Y llevada a una estableria la mas cercana de sus casas/ pario luego (DE LISBOA, 1562, cap. 1, fol. 1).

⁴⁸ Aparte de estar relacionado con la corte española, San Pietro in Montorio tenía un valor simbólico para Luke Wadding, ya que allí se refugió el general Hugh O'Neil y otros nobles irlandeses a causa de la guerra de los Nueve años (1594-1603). Fue un férreo defensor del catolicismo, creando un colegio para la formación de jóvenes sacerdotes irlandeses en la ciudad de Roma: Sant'Isidoro (KUBERSKY-PIREDDA 2019).

⁴⁹ Germán Zamora sitúa como primer ejemplo de esta variante el fresco de Jacopo Ligozzi en Ognissanti (ZAMORA 1982, p. 379).

⁵⁰ DOOREN 2009, p. 285.

⁵¹ La tradición lo sitúa en la catedral de San Rufino, donde se venera un sencillo pozo de piedra, aunque históricamente es improbable que allí sucediera (Véase: ABATE 1949, pp. 361-364).

⁵² WADDINGO 1647, vol. 1, p. 17.

⁵³ ZAMORA 1982, pp. 396-398 y 413-415.

⁵⁴ Dice así: "E facendosi dal canto de' portici ch'è dalla banda di tramontana, vi figurò la nascita del santo: quando nel pregar che faceva dinanzi al crocifisso di S. Damiano, udi voce che gli comandava di reparar la chiesa cadente; quando il sogno gli è mostrato da Cristo un palagio ornato di escudi e bandiere crocesginate..." (CRISTOFANI 1875, p. 244). Las palabras de Cristofani permiten identificar el *Nacimiento*, la *Revelación del Cristo de San Damiano* y el *Sueño de glorias militares*, sin ninguna alusión al bautismo.

⁵⁵ ZAMORA 1982, pp. 386-395.

⁵⁶ DA PISA, 1906, p. 109. En una edición manuscrita de la *Leyenda de los tres compañeros* (a partir de ahora *TSoc*), del siglo XVI y custodiada en la Vaticana (BAV, Ms. 7739), se inserta toda esta escena: "El mismo día en que san Francisco, recién nacido, recibió el nombre de Juan, llegó un peregrino a pedir limosna a la puerta de su casa..." (GUERRA 1998, p. 533). En las *Crónicas* de Marcos de Lisboa, la segunda visita del peregrino ya se relaciona directamente con el bautismo: "En su bautismo le fue puesto el nombre Juan por su madre el qual después en la confirmación le quito el padre y hizo llamar Francisco" (DE LISBOA 1562, Libro 1, cap. 1, fol. 1).

⁵⁷ En la traducción al castellano, de la edición de 1649, se introduce curiosamente la naturaleza alada del repentino padrino, que se plasma también en pinturas posteriores a los lunetos, como la del cordobés Antonio del Castillo (Córdoba, Museo de Bellas Artes). Dice así: "Un ángel en figura de peregrino tubo a Francisco en el bautismo y en benediciendole desaparecio". Santiago Sebastián relacionó la naturaleza angélica del padrino en la pintura del Barroco hispánico con la crónica de Damián Cornejo (SEBASTIÁN 1994, p. 16).

⁵⁸ SAPORI 2001, vol. 1, pp. 27 y 309-310.

⁵⁹ Tanto a la *Vita prima* (1*Cel*) como a la *Vita seconda* (2*Cel*).

⁶⁰ Son múltiples los estudios centrados en la intencionalidad del programa iconográfico de la basílica superior de Asís, desde el ya clásico de Luciano Bellosi preguntándose si Francisco de Asís llevaba o no barba—como una metáfora de su modelo de vida conventual o eremítica—al de William Cook, precisando la inclusión por primera vez en esta serie de dieciocho temas totalmente inéditos (COOK, HERZMAN 1977; BELLOSI 1992).

⁶¹ El autor se refiere a este fragmento de la 1*Cel* (23,9): "... ibi coepit primitus praedicare, ubi, cum adhuc esset infantulus, didicerte legere" (ZAMORA 1991, p. 24, nota n° 3).

⁶² En el fresco, probablemente repintado, uno de los términos que pervive es *numine*. La didascalia latina de la estampa de Villamena permite reconstruir la inscripción: "Dinvino afflatus vir nmine palliat sternit abnuat alter erat cui tribuendo honor".

⁶³ "Qué menos hizo que aquel varón santísimo, Martín? Sólo que, iguales los dos en la intención y en la acción, fueron diferentes en el modo. Este dio los vestidos antes que los demás bienes; aquél, después de haber dado los demás bienes, dio al fin los vestidos. El uno como el otro vivieron en el mundo siendo pobres y pequeños y el uno como el otro entraron ricos en el cielo. Aquél, caballero, pero pobre, vistió a un pobre con la mitad de su vestido; este no caballero, pero sí rico, vistió a un caballero pobre con todos sus vestidos. El uno y el otro luego de haber cumplido el mandato de Cristo, merecieron que Cristo los visitara en visión: el uno, para recibir la alabanza de lo que había hecho; el otro, para recibir amabilísima invitación a hacer lo que aún le quedaba" (2*Cel*, cap. II, 5). La referencia explícita a san Martín de Tours desaparece en el texto de san Buenaventura, y de manera premeditada según los estudios de Franco Cardini (CARDINI 1979).

⁶⁴ Tomás de Celano y san Buenaventura se refieren a una voz, mientras que en la *Leyenda de los tres compañeros* (*TSoc*) y en el *Anónimo de Perugia* (*AnPer*) se aparece un hombre con el que dialoga Francisco. Marcos de Lisboa menciona directamente al Señor como

agente de la visión: "Y en la noche siguiente vio en sueños una grande y hermosa sala llena de muy ricas armas todas adornadas con la señal de la Cruz y al Señor por cuyo amor vistiera al hidalgo pobre que se las mostraba..." (DE LISBOA 1562, Libro 1, Cap. 2, fol. 2).

⁶⁵ BAGOLAN 2004, p. 71.

⁶⁶ *LegM*, II, 1.

⁶⁷ Recortado en forma de cruz, se fecha hacia el 1100 (Véase: BRACALONI 1958). En la actualidad, se venera en la iglesia de Santa Chiara, también en la ciudad de Asís.

⁶⁸ Guido II fue obispo de Asís desde el 1204 hasta su muerte en 1228.

⁶⁹ *1Cel*, 15; *2Cel*, 12; *LegM*, II, 4; *AnPer*, 8; *TSoc*, 20.

⁷⁰ De entre las perdidas, cuatro han sido substituidas: los lunetos n° 8 (Santiago Ydáñez, 2016), 12 (Jesús Herrera, 2015), 17 (Timoteo Pérez Rubio, 1928) y 20 (Eugenio Lafuente Castell, 1926).

⁷¹ MONTIJANO 1998, p. 67.

⁷² Tan sólo parecen ajenos: el *Bautismo del sultán de Babilonia* (XVI) y el *Arrepentimiento del avaro de Spoleto* (XXI). Belardinelli consideró que los ausentes eran cuatro (1993, p. 256), añadía a esta enumeración: la *Transfiguración de Francisco hablando con Cristo* (XIV) y la *Lavación y cura del leproso* (n° 17). Sin embargo, creemos que estos dos episodios, sin algunos matices, están compilados en esencia también en la *Leyenda mayor*.

⁷³ Los *tituli*, emplazados debajo de los frescos y enmarcados por cenefas, presentan hoy muchas lagunas, aunque es posible su restitución completa gracias a las transcripciones antiguas. Los textos íntegros pueden consultarse, por ejemplo, en el trabajo de Bruno DOZZONI (1994).

⁷⁴ Son clásicos, en el sentido mencionado, los siguientes estudios: Luciano BELLOSI: "La barba di San Francesco (Nuove proposte per il problema di Assisi)", *Prospettiva*, 22, 1980, pp. 11-34; G. RUF, *S. Francisco e S. Bonaventura. Un'interpretazione storico-salvifica degli affreschi della navata nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi alla luce della teologia di san Bonaventura*, 1974; W. COOK y R. HERZMAN, "Bonaventure's 'Live of St. Francis' and the Frescoes in the Church of San Francesco: A Study in Medieval Aesthetics", *Franziskanische Studien*, 1977, LIX, pp. 29-37.

⁷⁵ CRISTOFANI 1875, pp. 244-247.

⁷⁶ *2Re*, 6: 17.

⁷⁷ *Cel*, 47.

⁷⁸ "Comprendieron todos a una (...) que había sido el mismo santo Padre (...) el que les había sido mostrado por el Señor en el luminoso carro de fuego, irradiando fulgores celestiales e inflamado por virtud divina en un fuego ardiente, para que, cual otro Elías, había sido constituido por Dios en carro y auriga de varones espirituales" (*LegM*, IV, 4).

⁷⁹ *LegM*, VII, 12.

⁸⁰ El episodio, con anterioridad a Buenaventura de Bagnoregio, es recogido por Tomás de Celano (*2Cel*, 46).

⁸¹ *Números*, 20: 1-13.

⁸² Narrada por los evangelistas Mateo (8: 1-4), Marcos (1: 40-45) y Lucas (5: 12-15).

⁸³ Era el primer luneto de la galería oriental del claustro de la Academia.

⁸⁴ Montijano (1998, p. 69) y Belardinelli (1993, p. 256) en los capítulos 24 y 25, respectivamente.

⁸⁵ "El amante de toda humildad se trasladó de Gubbio a los leprosos, y convivió con ellos, prestándoles con suma diligencia sus servicios por Dios. Les lavaba los pies,

vendaba sus heridas, extraía el pus de las úlceras y limpiaba la materia hedionda, y hasta besaba con admirable devoción las llagas ulcerosas el que había de ser después el médico evangélico" (*LegM*, 2, 6).

⁸⁶ ZAMORA 1991, pp. 101-102.

⁸⁷ Belardinelli citaba "Actus VIII" (1993, p. 256), mientras Montijano, tras afirmar que el pasaje no estaba recogido en las biografías tradicionales del santo, remitía al tema de la Transfiguración (1998, p. 68).

⁸⁸ *Lucas* 9: 28-36.

⁸⁹ Nos referimos a la pintura custodiada en la actualidad en la Pinacoteca Vaticana. La relación con el fresco del Janículo puede consultarse en MONTIJANO (1998, p. 68) y ZUCCARI 2004.

⁹⁰ RUF 1974, p. 166.

⁹¹ "Allí lo vieron orar de noche, con los brazos extendidos en forma de cruz, mientras todo su cuerpo se elevaba sobre la tierra y quedaba envuelto en una nubecilla luminosa, como si el admirable resplandor que rodeaba su cuerpo fuera una prueba de la maravillosa luz de que estaba iluminada su alma" (*LegM*, X, 4).

⁹² "Aquel señor [el caballero de Celano] puso inmediatamente en práctica los consejos del Santo: hizo con el compañero de éste una sincera confesión de todos sus pecados, puso en orden todas sus cosas y se preparó –como mejor pudo– a recibir la muerte. Finalmente, se sentaron todos a la mesa. Apenas habían comenzado los otros a comer, cuando el dueño de la casa, con una muerte repentina, exhaló su espíritu, según le había anunciado el varón de Dios" (*LegM*, XI, 4).

⁹³ En concreto cuando se representa su muerte, rodeado de ángeles dispuestos al traslado celestial de su alma. San José es interpretado en el período postridentino como patrón de la "buena muerte".

⁹⁴ El episodio se enmarca en el período de tregua entre el 10 de agosto y el 26 de septiembre de 1219, cuando intentaba negociarse una solución que comprendía también el retorno de los Santos Lugares de Jerusalén.

⁹⁵ "Non possediamo testi arabi che descrivano l'incontro. E non c'è da meravigliarsi. I cronisti dell'*entourage* del sultano con ogni probabilità pensavano che l'arrivo nel campo egiziano di un religioso a piedi nudi, una specie di sufi cristiano che desiderava parlare al sultano, non fosse evento abbastanza importante da meritare di essere tramandato" (TOLAN 2009, p. 7).

⁹⁶ *LegM*, IX, 8.

⁹⁷ El martirio del fuego se encuentra, por ejemplo, en las hagiografías de santo Domingo de Guzmán y de san Pedro mártir.

⁹⁸ Una vez más el fresco de Asís sigue de manera literal el texto de san Buenaventura, como se aprecia en el grupo que retrocede ante el arder de las llamas y la propuesta de Francisco: "[Dice el sultán] 'No creo que entre mis sacerdotes haya alguno que por defender su fe quiera exponerse a la prueba del fuego, ni que esté dispuesto a sufrir cualquier otro tormento'. Había observado, en efecto, que uno de sus sacerdotes, hombre íntegro y avanzado en edad, tan pronto como oyó hablar del asunto, desapareció de su presencia" (*LegM*, IX, 8, p. 441).

⁹⁹ *1Cel*, XX, 56, 176.

¹⁰⁰ COOK 1996, p. 327.

¹⁰¹ DODSON 2015, pp. 60-79.

¹⁰² TOLAN 2009, pp. 157 y 167-168.

¹⁰³ *Las Florecillas...*, XXIV, p. 844.

¹⁰⁴ TOLAN 2009, pp. 245-246.

¹⁰⁵ CRISTOFANI 1875, pp. 244-247.

¹⁰⁶ Para la fundación de los *studia linguarum*, una de las estrategias fomentadas por la Propaganda Fide para aumentar la eficacia de las misiones, se prefirieron los Órdenes regulares (Véase: PIZZORRUSO, 2009 pp. 121-152).

¹⁰⁷ La visita de Francisco a Siria comprende tres capítulos del libro primero (LVI, LVII y LVIII), en el último se narra el bautismo que el santo le prometió antes de su regreso a Italia: "... el santo padre despues aparecido a dos frayles suyos que moravan en Siria, y mandadoles que luego fuessen al soldan que estava muy enfermo y enseñado en la fe le baptisassen" (DE LISBOA 1562, Parte 1, Libro 1, Cap. LVIII, fol. XXXVIII).

¹⁰⁸ Villamena, 1594, 21.

¹⁰⁹ "PROIECTUM CUPIDI PANEM SECAT ILLE FATETUR PAUPERIBUS CRIMEN NOSSE DATVRUS OPEM" (*Ibidem*).

¹¹⁰ WADDINGO, vol. 1, 153.

¹¹¹ BELARDINELLI 1993, p. 256 y MONTIJANO 1998, p. 71. Santiago Sebastián remite también a Mariano da Firenze (SEBASTIÁN 1994, p. 17).

¹¹² *LegM*, IV, 10.

¹¹³ Así lo expresa el teólogo franciscano, en el capítulo dedicado a la Estigmatización: "He aquí las siete maravillosas apariciones de la cruz de Cristo verificadas en ti y en torno a tu persona y mostradas según el orden cronológico. A través de las seis primeras, como por otras tantas gradas, llegaste a la séptima, donde hallarías finalmente reposo". La sexta es recogida de este modo: "... y tu misma aparición en figura de cruz elevada en el aire cuando san Antonio predicaba acerca del título de la cruz, conforme a la visión tenida por el angélico Monaldo" (*LegM*, 13,10).

¹¹⁴ "Ma proprio in questa cappella gli si fece incontro la chiamata definitiva, che diede alla sua missione la sua vera forma e permise la nascita dell'Ordine dei Frati minori, che peraltro all'inizio non fu affatto pensato come ordine religioso, ma come un movimento di evangelizzazione, che doveva raccogliere di nuovo il popolo di Dio per il ritorno del Signore" (Joseph RATZINGER [Benedetto XVI], *Il Perdono di Assisi*, 2018 [2005], p. 23).

¹¹⁵ Consagrada un siglo más tarde de su inicio, el aspecto actual, monumental pero desnudo, se debe a la reconstrucción iniciada tras el terremoto de 1832, que causó graves desperfectos a la basílica sin dañar no obstante la primitiva iglesia de la Porciúncula. La capilla románica, por su parte, mide tan sólo 9 metros de largo por 4 de ancho, aproximadamente. Sobre la historia de esta construcción, véase: MANCINI, SCOTTI 1989-1990, 3 vols.

¹¹⁶ Entre las recreaciones más originales, tanto por su voluntad histórica como resultado artístico, cabe destacar los dibujos de Francesco Providoni para la ilustración de la obra *Collis Paradisi amoenitas*, del padre Francesco Angeli (Montefiascone, 1704).

¹¹⁷ FRUGONI, 2001.

¹¹⁸ El políptico mide 388 x 384 cm y se adapta a la cabecera de la capilla. Hasta su restauración en 1916, tan sólo eran visibles los rostros de María y el Arcángel de la Anunciación, ya que el resto de la tabla estaba recubierta con una fina capa de plata repujada, que confería sin duda mayor sacralidad a la pieza, a la vez que la protegía (Véase: *Compendio storico del Perdono di Assisi e della chiesa detta Porziuncola*, 1834 [fac. 2000], pp.55-56). El políptico fue restaurado nuevamente entre los años 1997 y 1999.

¹¹⁹ Esta es la única obra conocida de Ilario da Viterbo, quien demuestra una fuerte influencia de Simone Martini. La inscripción, en la parte inferior de la tabla, detalla que fue realizada, por causas votivas, entre los meses de agosto y noviembre de 1393.

¹²⁰ Por orden de san Buenaventura, encima de esta gruta fue construida una capilla conocida con el tiempo con el nombre de las Rosas. En su jardín vive aún el rosal sin espinas, donde Francisco refregó su cuerpo. En las paredes de la capilla actual es donde

hallamos los frescos descritos de Tiberio d'Assisi, presididos por la imagen de Francisco rodeado de sus primeros doce discípulos (SENSI 2002, pp. 132-136: 132).

¹²¹ Estas cinco escenas se encuentran también en el pórtico de la iglesia de San Fortunato en Montefalco, obra del mismo Tiberio d'Assisi en 1512 y sede del orden terciario femenino de esta iglesia de la Observancia franciscana. De hecho, todo parece indicar que el pintor empleó los mismos cartones, girándolos en función del espacio.

¹²² MAGRO 2008, pp. 269-300.

¹²³ En la actualidad se encuentra un fresco realizado por Johann Friedrich Overbeck a partir de 1829. Es posible, sin embargo, reconstruir su aspecto anterior a través de una descripción histórica, del todo coincidente con la imagen de la pintura de Tiberio d'Assisi: "Ivi in piccole figure vedesi Gesù Cristo sulle nuvole in piedi; Maria Santissima è in ginocchio, e S. Francesco prostrato. Nostro Signore porge tre chiavi alla sua Santissima Madre, le quali con assai giudiziosa invenzione sono il simbolo delle Indulgenze, che chiudono l'inferno, ed aprono il Paradiso; una turba di Angeli con musicali strumenti in mano circondano il Redentore, giusta quello che leggesi nelle Storie, ove narrasi, che 'obtenga Indulgentia maximus Angelorum cantus insurrexit'" (*Compendio storico...*, 1834 [2000], p. 53). Este fresco había sido realizado por Niccolò Alunno en 1492 y substituido dos veces más (Pietro Paolo Zampa, 1638, y Francesco Providoni, 1688) antes de la intervención del pintor representativo del Nazarenismo.

¹²⁴ Una tribuna que fue demolida en 1575, cuando se excavaban los cimientos de la nueva basílica.

¹²⁵ LAVIN 2006; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, p. 79, n° 28.

¹²⁶ SENSI 2002, pp. 18-98.

¹²⁷ RUSCONI 1982, pp. 159-163.

¹²⁸ Nos referimos al *Liber o Tractatus de indulgentia S. Mariae de Portiuncula...* Publicado de manera crítica por Sabatier en 1900, es una compilación de fuentes manuscritas anteriores con la intención de autenticar esta leyenda. Su edición impresa se remonta a 1470. Una excelente presentación de esta fuente se encuentra en: Stefano BRUFANI, "Francesco di Bartolo e il Liber sacrae indulgentiae S. Mariae de Portiuncula", en Pietro MESSA (a cura di), *San Francesco a la Porziuncola...* 2008, pp. 185-205.

¹²⁹ DA PISA, *De conformitate...*, 1912, vol. V, 32.

¹³⁰ DE LISBOA, *Primera parte de las Crónicas...*, 1562, Libro II, cap. 1, 2, 3.

¹³¹ WADDINGO, *Annales...*, II, 17, XXI.

¹³² La fecha de esta concesión oral del pontífice varía en función de los testimonios escritos. En cualquier caso, esta es la apuntada per Marcos de Lisboa y Luke Wadding a partir del relato del obispo Corrado.

¹³³ Asociada a la visita de aquel lugar.

¹³⁴ "... il Wadding, seguendo la versione dei fatti data dal vescovo Corrado, scrisse che san Francesco, per il fatto dell'Indulgenza, fu ricevuto due volte dal papa: a Perugia nel 1221 e, a Roma, nel 1223" (SENSI 2002, p. 24).

¹³⁵ Publicado este opúsculo divulgativo, *Compendio dell'Indulgenza*, en 1583, tuvo innumerables ediciones a lo largo de la edad moderna con la introducción de variantes e ampliaciones en función de los intereses del momento, como la construcción de la nueva basílica de Alessi, para alentar el peregrinaje y los donativos. A lo largo de nuestra investigación hemos consultado la editada en Cremona en 1742 y el facsímil de la de 1834, hecho por la Editrice Minerva el año 2000.

¹³⁶ "... ed udi voce che dicevagli, non dover fare tanta penitenza perchè con essa si avrebbe avanti il tempo dato la morte; ed essendo giovane aver tempo di farla" (*Compendio storico del Perdono...* 1834 [2000], p. 30).

¹³⁷ La escena recuerda una penitencia de san Benito, con larga tradición iconográfica desde el siglo XI, y deviene otro ejemplo de *Wanderlegenden* en la gestación de nuevos episodios hagiográficos.

¹³⁸ MONTIJANO 1998, p. 72.

¹³⁹ Juan María Montijano relaciona esta escena con la concesión de la *regola bullata* por Honorio III en 1223 (MONTIJANO 1998, p. 73).

¹⁴⁰ Se trataba de los obispos fray Guido II de Asís, Giovanni Conti de Perugia, Benedetto de Spoleto, Egidio de Foligno, Pelagio Pallavicino de Nocera, el beato Villano de Gubbio y Bonifacio de Todi (*Compendio Storico del Perdono...*, p. 33).

¹⁴¹ Las leyendas que acompañan las tres series de grabados relacionadas con este ciclo pictórico no incluyen, sin embargo, ninguna referencia a la serie del Perdón de Asís en este episodio. Dice así, la de Villamena: "S. Francesco sta predicando con grande fervore alle turbe" (Roma, 1594, 31).

¹⁴² "En este luneto Circignani, al igual que hiciera Vasari en la 'Capilla del Monte' de la iglesia [en referencia a San Pietro in Montorio], incluye entre los personajes del fresco su autorretrato, en edad avanzada, con los cabellos y la barba canas, y que se correspondía con una costumbre muy divulgada en el siglo XVI" (MONTIJANO 1998, p. 74).

¹⁴³ CRISTOFANI 1875, p. 246.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 246-247.

¹⁴⁵ BIGARONI 1987.

¹⁴⁶ En la edición de 1834, del *Compendio storico del perdono di Assisi*, se siente la necesidad, ante la práctica descrita, de aclarar que los frailes del Sacro Convento nada tenían que ver con el origen de la indulgencia de la Porciúncula. Leemos: "Devesi inoltre qui distruggere un'abbaglio in cui cadono molte persone, o per ignoranza assoluta, o perchè forse sono male istruite. Pensano che questa Indulgenza del dì primo di Agosto venga portata da quei Padri, che dalla Chiesa di S. Francesco di Assisi scendono processionalmente alla Porziuncola. Sappiamo ora queste, che quelli Rev. Padri portansi agli Angeli per potere anche essi acquistare la Indulgenza della Sacra Porziuncola, e non già per portarvela" (*Compendio storico...*, p. 39).

¹⁴⁷ Mario SENSI, "Gli Osservanti alla Porziuncola", P. MESSA 2008, pp. 207-247: 222-236.

¹⁴⁸ La primera piedra fue colocada el 25 de marzo de 1569.

¹⁴⁹ ZACCARIA 1963, pp. 528-529, docs. 486 y 488.

¹⁵⁰ ZACCARIA 1963, p. 522, doc. 461; SENSI 2002, p. 139, nota nº 48.

¹⁵¹ CANONICI 1983, pp. 60-67.

¹⁵² LUNGI 1998.

¹⁵³ La transcripción íntegra de las didascalias puede consultarse en el séptimo apéndice del voluminoso estudio que Mario Sensi ha dedicado al Perdón de Asís (SENSI 2002, pp. 331-340).

¹⁵⁴ Una síntesis programática realizada por Sensi a partir de la escena que inaugura el ciclo, también de Providoni, con la *Anunciación* rodeada por frailes de la Observancia y figuras alegóricas representativas (SENSI 2002, p. 143).

¹⁵⁵ Corresponden a los lunetos comprendidos entre los números 17 y 22 del ciclo. Las leyendas italianas, con la referencia a las fuentes y al promotor, pueden consultarse en el mencionado apéndice del libro de Mario SENSI (*Ibidem*, pp. 335-339).

¹⁵⁶ *Compendio del Indulgentia plenaria concessa da N.S. Gesù Cristo il primo d'agosto, a prece del serafico P.S. Francesco a tutti quelli che entreranno nella chiesa di Santa Maria de gl'Angioli d'Asisi. Et d'alcuni notabili miracoli accorsi a confirmatione di detta Indulgentia. Con tutto quello che s'ha da osservare per conseguire tale Indulgentia.* Perugia: appresso Pietroiacomo Petrucci, 1583.

¹⁵⁷ SENSI 2008, p. 340.

¹⁵⁸ Ya en época moderna, el papa franciscano Sixto IV extendió la indulgencia plenaria de la Porciúncula, el año 1480 o 1481, a todas las iglesias franciscanas de la primera y segunda orden religiosa el día 2 de agosto. En 1515, León X estableció de manera definitiva la fecha de la festividad. Todos los pontífices sucesivos emitieron regulaciones sobre la indulgencia de la Porciúncula, ampliando las bases o prohibiendo ciertas variaciones locales.

¹⁵⁹ Roma, APA-Storico, AFR 12, p. 418.

¹⁶⁰ FREIBERG 2014, pp. 161 y 270.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 162.

¹⁶² FERNÁNDEZ TERRICABRAS 2018.

¹⁶³ TREFFERS 1989.

¹⁶⁴ CANALDA LLOBET 2005, pp. 949-965; CANALDA LLOBET 2008, pp. 378-379.

¹⁶⁵ *De Conformitate*, 1912, V, Quintus fructus, XXXIII, 433-436.

¹⁶⁶ “Sabrás pues hermano muy amado, que estando yo en el Mote [sic] Alverna, todo absorto, por amor de la Passión de nuestro Señor Iesu Christo, y recibiendo del hijo de Dios sus santas llagas, después de la maravillosa impresión dellas me dixo. Sabes lo que ho he hecho contigo? Yo te di las señales de mis llagas, porque hecho tu mi Alferez, como yo el día de mi muerte baxe al Limbo[sic], y saque todas las alamas que allí estavan [sic], asi quiero yo que seas tu semejante à mi en la muerte, como lo eres en vida, y que cada año en el día de tu fiesta baxes al Purgatorio, y por la virtud y eficacia de las señales de mis llagas, saques algunas almas de cada una de las tres Ordenes que instituyeste, y las llesves contigo a la gloria del Parayso. Estas palabras no las dixes a ninguno todo el tiempo que estuve en esta vida, por voluntad del Señor, porque no fuessen juzgadas, y atriydas a presumpcion y vanagloria. Y dichas estas palabras desapareció el Patriarca de los Pobres. Fay lacome Blanco Romano predicó estas cosas publicamente, y afirmó que la savia oydo dre un frayle de aquellos que se hallaron presentes quando las dixo nuestro Padre san Francisco, en aquella visión ya dicha (DE LISBOA, Lib. III, cap. XVIII, p. 198)”.

¹⁶⁷ FREIBERG 2015, pp. 161-162 y CANTATORE 2017, p. 349, doc. 72.

¹⁶⁸ FROMMEL 2017, p. 147; CANTATORE 2017, pp. 169-171; SCHULLER 2017, pp. 230-231.

¹⁶⁹ *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...* 1843, Sesión XXV, “Decreto sobre las indulgencias”, pp. 388-389.

¹⁷⁰ Los tres se atribuyen a un discípulo o miembro del taller de Giotto y proceden de la “Relación de algunos milagros de San Francisco después de su muerte”, escrita por Buenaventura (GUERRA 1998, pp. 476-500). Se trata de: la *Curación de un hombre en Lérida tras ser desahuciado por los médicos*, la *Confesión de una mujer resucitada por Francisco*, y la *Liberación del hereje Pietro di Alife*. Los tres episodios remiten a la confesión y la herejía, dos de las preocupaciones de la Iglesia en aquel momento (Véase: RUF 1974, pp. 222-230).

¹⁷¹ AHLQUIST, “The representation of the posthumous miracles of St. Francis of Assisi in Thirteenth-Century Italian painting”, en W. Cook (ed), *The Art of the Franciscan order in Italy*, 2016, pp. 211-254.

¹⁷² LUIS MEBOLDK, *Catálogo de pintura colonial en Chile*, 1987; M. Carmen GARCÍA-ATAN-CE DE CLARO, “Estudio iconográfico de la serie sobre la vida de san Francisco”, en *Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de san Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el convento franciscano de Santiago*, 2002, pp. 26-160: 146-148 y 152-153. Agradez-

co a Victoria Jiménez el haberme facilitado la consulta de estos estudios, y de otros muchos, específicos de la pintura franciscana en los virreinos americanos.

¹⁷³ En el *Prodigio de las llagas*, aparte de la duda del pontífice Gregorio IX, un joven incrédulo raya con un cuchillo los estigmas de una pintura que tiene en casa, cuando unos chorros de sangre lo derriban de las escaleras (la escena, protagonizada en este caso por un fraile, es compilada en *Las Florecillas de San Francisco* [Apéndice, Cap. VI]). El objeto de la siguiente pintura, *el Obispo decapitado*, no tiene ningún precedente localizado en Europa. Su fuente literaria es fray Juan de Soria Buitrón (*Epílogo de la Vida, Muerte y Milagros del Serafín Francisco*, 1649, parte 1, cap. XXX). Ante las dudas que un obispo tenía sobre las llagas, una representación de san Pablo cede por la noche su espada a Francisco. A la mañana siguiente las dos imágenes tienen los atributos intercambiados, la espada está ensangrentada y el obispo decapitado. Francisco se convierte así en ejecutor material de la justicia divina.

¹⁷⁴ Estos dos temas fueron objeto de una comunicación específica en el simposio *Pintura y santidad*, organizado en el Departamento de Historia del arte de la Universidad de Barcelona, el 7 de marzo de 2019, y pendiente ahora de su publicación.

¹⁷⁵ *LegM*, VII, 5.

¹⁷⁶ Belardinelli interpreta esta escena en otros términos, siguiendo la inscripción de la estampa de Villamena (1594, 38): "HVMILLATO VIENE ALLA CITTÀ E DATA LA FEDE CONVERSA TRA TUTTI" (BELARDINELLI 1993, p. 256). Sin embargo, Montijano ya reconstruyó la temática con la ayuda del manuscrito publicado por Cerafogli (MONTIJANO 1998, p. 84). A pesar de la conservación parcial del luneto, apreciamos al apacible animal en pie al lado de Francisco, quien parece estar predicando ante la población. El episodio popularizado en *Las Florecillas* (XXI), donde se emplaza en Gubbio, es bosquejado también por Tomás de Celano (*2Cel* 35) y san Buenaventura (*LegM* VIII, 11), aunque en la localidad de Greccio.

¹⁷⁷ Inspirada también en un pasaje de san Buenaventura (*LegM* V, 10), la inscripción de la estampa de Villamena es clara en este sentido: "CONVERTE L'ACQUA IN VINO PER LI MURATORI CHE FANNO LA CHIESA" (Villamena, 1594, 43).

¹⁷⁸ Siguiendo la compilación de fuentes franciscanas de GUERRA (1998, pp. 454-461), se narran: *Francisco arriba milagrosamente en una barca en el mar de Gaeta* (n° 33); *Francisco sana a un tullido con la cabeza entre las piernas en Orte* (XXXV); *Cura a un paralítico de Narni con el signo de la cruz ante un obispo* (XXXVI); *Sana a una doncella ciega en Bevagna* (XXXVII); *Cura a una mujer de Gubbio con las manos contrahechas* (XXXIX); *Sana a un joven deforme ante su padre en Toscanella* (XLII); y, *Cura a un niño hidrópico ante su madre en Rieti* (n° 47).

¹⁷⁹ Nos consta documentalmente el conocimiento que ambos tuvieron del complejo conventual de San Pietro in Montorio.

¹⁸⁰ GOTOR 2004, p. 21.

¹⁸¹ PAPA 2001, p. 28.

¹⁸² BAGOLAN 2004, p. 63.

¹⁸³ VERDE 2017.

¹⁸⁴ PITTONI, LAUTENBERG 2002.

¹⁸⁵ Sixto V, siguiendo las actuaciones de su predecesor y también enemigo Gregorio XIII, transformó urbanísticamente la ciudad de Roma con el proyecto de Domenico Fontana, que enlazaba las basílicas patriarcales. No olvidó tampoco el barrio del Trastevere, cuando, el 12/X/1588, ordenó trazar una nueva calzada rectilínea que lo uniera con el Ponte Sisto. Proyecto que no llegó a realizarse.

¹⁸⁶ CRISTOFANI 1875, pp. 247-248.

¹⁸⁷ "Indi vedesi Francesco muovere incontro alla ferocissima lupa di Gubbio, da lui ammansata; e dove ora è la porta della libreria, Dono figurò in sulla Piazza di quella città il santo che ferma i capitoli della concordia tra la lupa e i cittadini; e quindi il miracolo intervenuto ad un suo compagno che volendo raccorre una borsa trovata per via, nello stender che faceva la mano, vide uscirne un dragone. Segue altro miracolo

nel quale si scorge il santo sanare ad una femmina le mani attatte; poi quando restituisce ad una fanciulletta il lume degli occhi; indi quando fa che si ritrovi il corpo d'un annegato ch'egli torna a vita. Appresso si vede Francesco raddrizzare un giovanetto storpio, e nella storia seguente sanare un idropico, e similmente guarire un attratto nella presenza d'un vescovo; e il richiamar che fece tra'vivi uno rimasto oppresso dalla rovina d'un muro. Quindi mirasi confirmare la vocazione d'un novizio che in assai bella attitudine gli sta dinanzi ginocchioni; appresso è figurato esso santo quando col bacio sana ad un uomo di Spoleto una sozza piaga nella bocca" (*Ibidem*, 247).

¹⁸⁸ En la ficha, dedicada al programa iconográfico de San Pietro in Montorio, publicada en MADONNA 1993, pp. 255-256.

¹⁸⁹ En nuestro estudio hemos consultado la primera edición en castellano: DE LISBOA 1562.

¹⁹⁰ Sus actas fueron publicadas en *Frai Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto* (Porto, Centro Interuniversitario de Historia da Espiritualidade, 2002).

¹⁹¹ Su sucesor en el cargo fue el cardenal Clemente Dolera, quien promocionó la construcción del segundo claustro de San Pietro in Montorio, donde instaló su Palazzina.

¹⁹² FREITAS CARVALHO 2002, pp. 9-10.

¹⁹³ Se trata de la publicada en Alcalá de Henares, en la casa de Andrés de Angulo, el año 1562.

¹⁹⁴ Marco da Lisbona, *Croniche de gli ordini instituiti dal P.S. Francesco...* Parma: Nella Stamperia di Erasmo Viotti, 1581.

¹⁹⁵ ACCROCCA 2002, pp. 225-245: 242-245.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 225-245: 227-233.

¹⁹⁷ Nos referimos a la obra en lengua castellana, *Floreto de Sant Francisco* (ed. a cargo de Juana M. Arcelus Ulibarrena), Madrid, 1998 (1492).

¹⁹⁸ *De Conformitate*, V, 37 (Véase ACCROCCA 2002, pp. 225-245: 240).

¹⁹⁹ A partir del quinto libro, de la primera parte, se narra, entre otros, la vida de san Antonio de Padua, fra Bernardo da Quintavalle, fra Gil, Santa Clara de Asís...

²⁰⁰ "Probabilmente i frati di Ognissanti, per la scelta degli episodi da far dipingere, si sono servite della 'Vita di San Francesco' del Padre Marcos da Lisbona. Un'opera poderosa, carica di notizie, allineata al filone degli spirituali..." (BATTAZZI 1990, p. 28).

²⁰¹ Disponían de la editada en Venecia el año 1600 (*Ibidem*).

²⁰² Por ejemplo: "... finalmente quando egli ragiona dinanzi al papa e alla corte di Roma" (CRISTOFANI 1875, p. 245).

²⁰³ ASKEW 1969, pp. 280-306.

²⁰⁴ RÉAU 1958, vol. 3, pp. 516-535.

²⁰⁵ STRINATI 1982, pp. 35-56.

²⁰⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 63-158.

²⁰⁷ CONIGLIELLO 1990, pp. 31-37.

²⁰⁸ DE LA PURIFICACIÓN 1641.

²⁰⁹ Donde los paralelismos entre las vidas de Cristo y san Francisco alcanzan hasta 3.726 semejanzas (CARLOS VARONA 2010; ACUÑA FARIÑA 2016). Véase: ALVA Y ASTORGA 1651.

²¹⁰ CORNEJO 1682-1698.



LA CUESTIÓN DE LAS ESTAMPAS

En el título de este capítulo recuperamos un término con larga tradición dentro de la historiografía franciscana como es el de “cuestión”. Por *questione francescana* se entiende el estudio filológico e histórico de las fuentes literarias relacionadas con Francisco de Asís escritas durante los siglos XIII y XIV, tanto por el propio santo como textos legislativos o hagiografías. La denominación fue forjada en 1902 por Salvatore Minocchi,¹ quien planteó los constantes interrogantes existentes acerca de la originalidad y la interdependencia de las obras, junto a su posible relación con los acontecimientos de la historia primitiva de la Orden. Pensamos que este estudio crítico y filológico –en cuanto a las formas y no a las palabras– es el mismo que debe aplicarse en el análisis de las distintas series de grabados, editadas en Roma durante la primera mitad del siglo XVII, que han sido relacionadas con los lunetos de San Pietro in Montorio. La historia de la estampación en Roma y el uso del grabado con fines doctrinales y devocionales en tiempos de la Reforma enmarcan lógicamente este análisis y reflexión.

De Villamena a Thomassin, grabadores de la Roma postridentina

Con el propósito de aprovechar todos los medios de propaganda doctrinal y de encuadramiento social que permitía la imprenta, fueron muchas las series pictóricas postridentinas que fueron traducidas al buril o al aguafuerte pocos años después de su concepción, con la participación a veces en el proceso de alguno de sus primeros agentes; es decir, el mismo autor o promotor.² Los ejemplos en la ciudad de Roma son múltiples. Pueden citarse a colación los frescos hagiográficos del claustro de Trinità dei Monti, realizados por el mismo Lombardelli y traducidos al grabado por Ambrogio Brambilla³ o el martirologio visual de Santo Stefano Rotondo, en este caso de autoría compartida entre Antonio Tempesta e il Pomarancio, cuya reproducción gráfica recayó en Giovanni Battista Cavaliere.⁴ Sin embargo, como advierte Michael Bury,⁵ estas empresas de reproducción no siempre son un calco de las creaciones pictóricas y su impresión es menos estándar, aunque sí más numerosa, de lo que pueda pensarse. Por otra parte, dentro de la teoría de la recepción, el paso de la sujeción mural a la edición en papel conlleva un cambio de uso, de lo público a lo privado, con la posibilidad por parte de los promotores, concededores de estas circunstancias, de introducir variantes propias de este lenguaje de comunicación visual en blanco y negro.

Los frescos de San Pietro in Montorio son muy semejantes a las imágenes que componen tres series distintas de grabados, editadas en Roma durante la primera mitad del Seiscentos; un hecho que por sí mismo ya denota un elevado uso devocional de este programa iconográfico y un fuerte interés comercial. Las tres colecciones gráficas fueron presentadas de manera conjunta por primera vez el año 1982 por Simonetta Pros-



Fig. 55. Francesco Villamena, *Anuncio y nacimiento de Francisco en un establo*, detalle. 1594. Roma, Museo Francescano.

peri Valenti Rodinò en la muestra y catálogo titulados: *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*.⁶

La primera serie es la grabada por Francesco Villamena y publicada en Roma por Andrea de Putti en 1594.⁷ Está compuesta por 49 estampas numeradas tras el frontispicio (grab. 1), dedicado precisamente a Costanzo Boccafuoco, quien entonces ya era titular cardenalicio de San Pietro in Montorio, donde recibió sepultura de manera provisional tan sólo un año después. En la imagen del *Nacimiento de Francisco de Asís* se encuentra la firma y el monograma del autor (fig. 55), uno de los grabadores de mayor prestigio en la Roma de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, donde falleció en 1624, del cual se sostiene en la actualidad un catálogo

también pictórico y la posesión de una importante colección arqueológica, que a su muerte fue comprada por el cardenal Hipólito Aldobrandini.⁸

Las otras dos colecciones de estampas fueron abiertas por Philippe Thomassin, natural de Troyes pero activo en Roma desde 1585,⁹ e impresas, respectivamente, por Andrea Vaccaria o Vaccari y Giacomo De Rossi los años 1603¹⁰ y 1649 (grab. 2).¹¹ Sin duda, esta segunda serie es póstuma ya que el grabador falleció en 1622, momento en el que las planchas fueron heredadas por su segunda esposa (Girolama Piscina) y adquiridas, en intervalos distintos, por la familia de impresores romanos De Rossi, casi hegemónica entonces en el sector editorial de la ciudad.¹² Por otra parte, esta tercera colección, como leemos en el frontispicio (grab. 2), introduce la traducción al castellano de las inscripciones latinas e italianas, un claro ejemplo de los criterios de rentabilidad económica que regían en el negocio editorial y de la voluntad de promover este programa iconográfico entre religiosos y territorios de lengua española. En la Roma contrarreformista, como analiza Michael Bury, era frecuente la copia y la réplica entre impresores, más o menos permitidas, a causa de la alta demanda de este tipo de productos, y más aún ante la popularidad de un santo como el de Asís.¹³ Tras llegar a Roma, Philippe Thomassin se especializó en la copia de grabados ya existentes y en la elaboración de otros nuevos bajo la invención de su cuñado, el pintor parisino Jean Turpin, con quien mantuvo una sociedad económica hasta 1602.¹⁴ Andrea Vaccari, hijo del

también impresor Lorenzo, era de procedencia francesa y es común la asociación entre naturales de una misma nación en los procesos migratorios.

En un artículo publicado en la revista *Collectanea francescana* el año 2008,¹⁵ Michael Venator precisó la existencia de dos ediciones distintas, con escasas variantes, de cada una de las series gráficas abiertas por Philippe Thomassin. La de 1649 dispone de una edición anterior de 1608¹⁶, también trilingüe, y la de 1603, dedicada al obispo de Parma Ferdinando Farnesio (1573-1606), de una posterior, quizás de 1604.¹⁷ En ambos casos, y como suele ser habitual, se aprovechan las planchas con la introducción de pequeñas variantes, como el nombre del impresor o la datación, rascadas directa-



Fig. 56. Philippe Thomassin, *Vita, et miracvla seraphici patris S. Francisci de Assisio...* Roma, 1649. Roma, Museo Francescano.

mente sobre el cobre. Cinco ediciones, como mínimo, de este programa hagiográfico de san Francisco de Asís es un hecho que por sí mismo representa un gran éxito comercial, parecido al de Giambattista Cavalieri y los frescos de Santo Stefano Rotondo,¹⁸ con la participación en nuestro caso de grabadores incluso de mayor calidad gráfica, como Villamena o Thomassin. En el inventario de las planchas grabadas y estampas de Philippe Thomassin, que estaban en posesión de su viuda Girolama Piscina el año 1627, se compila una serie de 50 con la *Vita di S. Francesco*, con un coste estimado según los autores del documento –profesionales del sector– Jacopo Lauro y Matteo Greuter, de 45 escudos.¹⁹ Una nueva prueba, en este caso precisa y documental, de la amplia circulación de estas imágenes relacionadas con el Janículo, que tenían sin duda un uso devocional, aunque acabaran generando también circuitos artísticos mediante su utilización como modelo iconográfico y figurativo.

Naturalmente, estas tres series de grabados presentan algunas diferencias entre ellas, aparte del añadido de la traducción castellana de las leyendas en la tercera. Para empezar, su tamaño. Un dato para nada anecdótico, ya que la de Thomassin de 1603 mide casi el doble que las otras dos: 137 x 193 mm. La segunda y la tercera incorporan también un frontispicio más elaborado, con el título flanqueado por la figura de dos santos franciscanos: Bernardino y Antonio, en la primera de Thomassin; y Buenaventura junto al santo de Padua, en la segunda del mismo autor



Fig. 57. Dono Doni, *Francisco amansando al lobo que aterrorizaba a la población*. 1564-1570. Asís, Sacro Convento, claustro de Sixto IV.

(fig. 56). En éstas, el busto de Francisco de Asís preside la composición en el interior de un óvalo, mientras a los pies se introduce la dedicatoria al obispo de Parma Ferdinando Farnesio²⁰ y a Andrea Catalano de Toro –de la diócesis de Zamora–,²¹ respectivamente. Respecto a la primera de Villamena (1594), las dos series grabadas por Thomassin, de tamaño bastante dispar entre ellas –como acabamos de apuntar– añaden dos nuevas imágenes de carácter narrativo: la *Premonición de la muerte del caballero de Celano* (grab. 11)²² y *Francisco sanando a una joven ciega con su saliva* (grab. 17);²³ razón por la que íntegramente contienen 51 estampas de carácter hagiográfico en lugar de las 49 de Villamena.

A raíz del comentario de Cristofani,²⁴ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò consideró globalmente que estas series de estampas con la narración visual de la vida de Francisco de Asís tenían su origen en el ya citado ciclo pictórico realizado por Dono Doni en el claustro de Sixto IV del Sacro Convento. Decía así, en su estudio específico sobre la imagen del *poverello* durante la Contrarreforma:

Gli affreschi sono oggi quasi del tutto perduti, ma i soggetti delle scene raffigurate, citate dal Cristofani quando dovevano essere ancora visibili, sembrano coincidere con le tavole del Villamena. Anche dal punto di vista stilistico, l'impostazione semplificata delle scenette e il tono narrativo e didattico ci riportano ai caratteri peculiari della pittura di Dono Doni.²⁵

Una opinión que, dada la especialidad y el prestigio de la investigadora, fue seguida, entre otros, por Giovanna Saporì.²⁶

Con seguridad, 37 de las escenas enumeradas por Cristofani en el claustro del Sacro Convento se representan también en la serie grabada por Francesco Villamena, la dedicada al cardenal Boccafuoco.²⁷ En algunos casos, la descripción del autor del siglo XIX no es lo suficientemente precisa – “[Francesco] ragiona dinanzi al papa e alla corte di Roma” o “il prodigio del pane”²⁸ – para poder identificar el tema y aumentar así el número de coincidencias. Es evidente que la correspondencia entre un programa iconográfico y el otro es elevada. A pesar de ello, tenemos nuestras dudas acerca de que deba pensarse en la serie gráfica de Villamena como en un trabajo de traducción de los frescos de Dono Doni, aunque esta práctica fuera habitual en el momento y estuviera bien considerada por los artistas y teóricos. La cuestión será ampliamente desarrollada a lo largo de este capítulo, cuando se introduzca la comparación de estas estampas con los frescos del Janículo, pero nos gustaría avanzar, por el momento, dos argumentos en este sentido. En primer lugar, constatamos la ausencia en esta colección gráfica de algún tema significativo y con larga tradición iconográfica como es, por ejemplo, la *Predicación de Francisco a las aves*;²⁹ en segundo lugar, observamos una reducción o eliminación de subseries presentes en el llamado claustro de Sixto IV probablemente a causa de su carácter local, como es la reducción a tres de las escenas relativas a la muerte del santo³⁰ o la supresión de los episodios finales dedicados a Clara de Asís. Percibimos, por lo tanto, una voluntad de adecuación del programa iconográfico del claustro de Sixto IV a otra realidad, no tan sólo consecuencia ésta del cambio de lenguaje visual.

Tampoco las pinturas de Doni que aún hoy pueden identificarse, y analizarse, muestran unas composiciones tan parecidas a los grabados de Villamena como sostenía Prospero Valenti Rodinò. Difiere bastante, por ejemplo, la escena de *Francisco amansando al lobo que amenazaba a la población* (fig. 57). En el fresco, el animal está activo a cuatro patas claudicando ante Francisco delante de las puertas de una ciudad, mientras que en la estampa el lobo permanece sentado al lado del santo tras el adiestramiento, desplazado al fondo de la imagen (grab. 18). En este contexto creemos que no puede obviarse que Francesco Villamena era natural de Asís y que habría tenido ocasión de conocer en profundidad los frescos de Doni; una experiencia que aprovecharía sin duda cuando recibió este encargo concreto a mediados de su trayectoria artística.³¹ Franca Trinchieri apunta incluso una cierta predilección por parte del grabador hacia los temas franciscanos, con la traducción de obras de Federico Barocci o Ferrau Fenzoni, a causa tanto de su origen como de su nombre.³² Pero, tampoco debe olvidarse que Villamena en ocasiones realizaba también el dibujo preparatorio de sus buriles; la lista de ejemplos sería larga, al igual que la cita de sus composiciones originales tanto en grabado como



Fig. 58. Francesco Villamena, *Filippo de Rebaldis*. 1598. Londres, British Museum.

en pintura,³³ pero escogemos mencionar como ejemplo una composición también franciscana (fig. 58): los dibujos y pruebas de estado realizados durante el proceso de canonización –fallido– de Filippo de Rebaldis (1598).³⁴

Resumiendo, desconocemos por el momento si Francesco Villamena actuó únicamente como grabador en la amplia serie hagiográfica centrada en el santo de Asís, que acabó siendo dedicada al cardenal Boccafuoco.³⁵ De lo que no hay duda, sin embargo, es que el responsable de la *invenzione* conocía en profundidad las pinturas de Dono Doni, de las que aprovechó buena parte del programa iconográfico aunque no tanto su estilo. Corresponde ahora analizar la relación de esta serie editada en 1594 con los frescos del Janículo.

Una secuencia a resolver

Como apuntábamos en las primeras páginas, en la actualidad son 37 los lunetos pictóricos que se conservan de la decoración original de los claustros de San Pietro in Montorio, 26 en el patio llamado interno o de la Academia y 11 en el externo o del Tempietto. Desde la publicación en 1638 de Gaspare Celio se atribuyen, respectivamente, al Pomarancio y al Lombardelli, fechándose hacia 1587 y 1588. Ludovico da Modena, cronista de la Observancia franciscana, los consideraba anteriores a la intervención artística impulsada en 1605 por Domenico Toschi en este convento, cuando era también titular cardenalicio de esta sede.

Si partimos del inicio del programa iconográfico (fig. 4), situado en el ángulo suroccidental del claustro interno, con la representación del *Anuncio y nacimiento de Francisco en un establo* (I), comprobamos que, en este patio, el progreso de la narración visual coincide, casi en su totalidad, con la secuencia de las estampas numeradas de la serie de Francesco Villamena (1594).³⁶ Así, cuando uno de los frescos no se ha conservado, el relato pictórico se retoma con el mismo tema que hay en la colección gráfica tras esta laguna. Es sencillo corroborarlo. Los dos primeros lunetos de la crujía septentrional han desaparecido, siendo el primero original

que se conserva la *Visión de Francisco en un carro de fuego como el profeta Elías* (X). Este mismo tema ocupa la decena posición en la serie de Villamena, precedido del *Sueño de Inocencio III* (grab. 7) y de la *Concesión papal a Francisco de la licencia de predicar* (grab. 8). Lo mismo sucede en el centro de esta galería y en el inicio de la oriental.³⁷ La *Creación del escudo con un serafín alado* ocupa en uno y otro caso la posición trigésimo segunda (grab. 15), sin tener que lamentar la pérdida íntegra de ningún luneto pictórico en esta panda del claustro de la Academia. Al ingresar en el patio del Templete las interrupciones visuales son más abundantes, conservándose tan sólo 11 frescos. Estos se distribuirían, en función de la planimetría de la British Library (fig. 8)³⁸, a lo largo de tres de las pandas del claustro, coincidiendo con los arcos. La preservación de siete lunetos de los ocho de la galería meridional y de cuatro de los seis de la oriental –hoy en parte en el interior del pórtico (fig. 7)– permite afirmar que la secuencia narrativa coincide también con la numeración de los grabados de Villamena. Ninguno de los lunetos de la panda septentrional del patio del Tempietto pervive. Esta sincronía discursiva, entre los frescos de la Real Academia de España y los grabados de Villamena, no se observa en la decoración del claustro de Sixto IV, distribuida –como ya hemos apuntado– a lo largo de seis galerías: tres del piso bajo y tres del alto. En el programa de Asís, la secuencia de la muerte del fundador (con cinco episodios) se encuentra a continuación de la fundación y progreso de la Orden; una sección que, precisamente, cierra el relato visual en los ciclos que estamos comparando, como por otra parte parece lógico dada la secuencia hagiográfica dominante.

Tras este análisis de conjunto y conociendo la fecha de edición de los grabados de Villamena, en 1594 por Andrea de Putti, sería razonable pensar que las estampas fueran un trabajo de traducción de los frescos que en San Pietro in Montorio recordaban la vida y milagros de Francisco de Asís, dirigido al cardenal por entonces aún titular de la sede, Costanzo Boccafuoco, como informa el propio frontispicio. No obstante, y como observaron Giampaolo Belardinelli y Michael Venator, cuando se comparan las tres series de grabados con los frescos janiculenses la mayor semejanza formal se encuentra en la edición intermedia, la grabada por Philippe Thomassin e impresa por Andrea Vaccari en 1603.³⁹ La exposición de un par o tres de casos, tras el exhaustivo examen comparativo realizado, pensamos que puede ser convincente.

En el *Anuncio y nacimiento de Francisco de Asís en un establo* (I), el cuerpo tumbado de Pica Bernardone sobre unos cojines, la techumbre envigada, la presencia de dos animales o la disposición lateral (y no en profundidad) del anuncio del peregrino son coincidentes en el fresco atribuido al Pomarancio y en la estampa de Thomassin (fig. 59), editada en 1603 (grab. 3). El templo circular que en la lejanía completa el *Sueño de glorias futuras de Francisco de Asís* (V), y que ha sido interpretado como un guiño visual



Fig. 59. Niccolò Circignani, *Nacimiento de Francisco de Asís en un establo*. Detalle. A partir de 1587. San Pietro in Montorio, claustro de la Academia.

al Tempietto, figura tan sólo en el fresco y en la primera serie gráfica de Thomassin, estando ausente en la anterior de Villamena (grab. 5). También en la *Renuncia a los bienes terrenales ante el obispo Guido II de Asís* (VII) la estampa de Villamena se distancia del luneto en tanto que la autoridad episcopal se representa en pie y el enojado padre de Francisco sostiene amenazante un garrote; unos detalles que tampoco aparecen en la estampa de 1603 (grab. 6). Esta dependencia prosigue, con más o menos claridad, en los temas representados en el claustro interno.⁴⁰ También, en relación a las imágenes dispuestas en el patio de la Academia, la segunda serie grabada por Philippe Thomassin, cuya primera edición data de 1608, es clarísimamente una copia invertida en lateral –el conocido efecto espejo– de la realizada por Villamena en 1594,⁴¹ con la cual comparte además un formato similar.⁴²

Estas dependencias, sin embargo, desaparecen en los temas representados en el patio del Tempietto. De acuerdo con Michael Venator, en este conjunto son las estampas del grabador de Asís las más próximas a las pinturas, mientras que las dos de Philippe Thomassin muestran, con frecuencia, bastantes coincidencias entre ellas, a pesar de su diferencia de tamaño.⁴³ Un ejemplo. Esta semejanza formal, entre las imágenes pictóricas del claustro externo y las estampas de Villamena, es evidente en la *Curación de una joven con las manos contrahechas* (XXXIX).⁴⁴ La postura, la gesticulación, la indumentaria... de las dos figuras femeninas coincide

en ambos casos, aunque con la composición girada lateralmente (grab. 19). El estado de conservación de gran parte de los lunetos de este patio impide ahondar en este tipo de análisis detallado.

A partir de estas observaciones, Michael Venator reconstruyó el ritmo de ejecución de los lunetos y la intervención de los pintores il Pomarancio e il Lombardelli al frente de sus respectivos talleres. Según este autor, cuando Francesco Villamena realizó los grabados editados en 1594, los lunetos del claustro interior no debían estar todos pintados; una razón que explicaría el porqué estas estampas tan sólo muestran dependencia con las imágenes del patio del Tempietto. Sería entonces il Lombardelli –Giovanni Battista della Marca– el primer pintor en intervenir y abandonar el programa decorativo de San Pietro in Montorio, estando documentado fuera de Roma en 1588.⁴⁵ Il Pomarancio proseguiría trabajando en el conjunto de lunetos, con una fuerte implicación del taller y de su hijo Antonio Circignani.⁴⁶ La mayor proximidad de la serie de 1603 de Thomassin con las pinturas del claustro interno podría obedecer entonces al ritmo de realización de los frescos. De este modo, el formato superior de esta colección de estampas, dedicada al cardenal Ferdinando Farnesio, quizás responda a un hecho conmemorativo, relacionado con el eclesiástico o con el propio conjunto pictórico. Consideramos relevante introducir, en este punto y en aras al futuro de la investigación, que la traducción italiana de la primera parte de las *Crónicas* de fray Marcos de Lisboa, publicada en 1581 y dedicada al cardenal Paleotti, fue promovida por la esposa portuguesa del futuro III duque de Parma, Maria d'Aviz.⁴⁷ La dependencia del ciclo iconográfico del Janículo con esta fuente literaria ha sido ampliamente demostrada en el capítulo precedente.

En el exhaustivo trabajo de comparación visual, Venator descuidó introducir en la discusión el análisis de las inscripciones presentes en las tres colecciones gráficas y según parece también originariamente en los frescos, aunque buena parte de los fragmentos hoy visibles en el claustro interno sean producto de una reinterpretación aparecida tras las últimas restauraciones.⁴⁸ La prioridad de uno u otro conjunto hagiográfico -con independencia de su vehículo artístico– debería poder deducirse también a través de la intertextualidad.

Aparte del añadido de la traducción castellana en la segunda serie grabada por Thomassin (1608 y 1649), las tres colecciones contienen la explicación de las escenas representadas a través de dísticos en latín, primero, y leyendas en italiano, segundo. En las estampas de Villamena se usan letras capitales, mientras que en las dos de Thomassin la caligrafía es cursiva. Sin ser filólogos ni latinistas –razón que nos obliga aún más al ejercicio de la prudencia– pocas diferencias lingüísticas detectamos entre ellas con la excepción de alguna variante sintáctica o cambio terminológico. No obstante, la existencia o no de un elemento en las leyendas nos parece de gran relevancia.



Fig. 60. Philip Galle (exc), *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris admiranda historia*. Frontispicio. 1582. Amberes.

En la primera grabada por Philippe Thomassin, editada el año 1603 y dirigida a Ferdinando Farnesio, se incluye un paralelismo con las Sagradas Escrituras de la escena de la vida de Francisco de Asís representada mediante la cita de un versículo bíblico. Se sitúa bajo el dístico latino. Esta lectura tipológica de la vida del fundador no se encuentra en la serie grabada por Francesco Villamena, impresa en Roma el 1594, ni tampoco en la segunda de Thomassin, de 1608, cuyas imágenes han sido en buena parte consideradas una copia a la inversa de la realizada por el artista natural de Asís. La referencia a las Sagradas Escrituras se incluye en cambio en la transcripción que de las inscripciones que acompañaban a los frescos del Janículo hizo Germano Cerafogli gracias al hallazgo de un opúsculo, manuscrito y anónimo, que fechaba en el siglo XVII.⁴⁹ Este hecho confirma a nuestro parecer que la serie gráfica más próxima a los frescos de San Pietro in Montorio, y ahora no tan sólo por los detalles formales antes descritos, es la editada en 1603 y dedicada a Ferdinando Farnesio, la cual podríamos definir como un trabajo de traducción o reproducción por parte de Philippe Thomassin de los lunetos pictóricos del claustro de la Academia. Esta situación señala a su vez un *antequem* para la ejecución de los frescos. Por otra parte, el versículo de las Sagradas Escrituras tan sólo se encuentra en las imágenes dispuestas en el claustro interno o de la Academia, lo que confirma tanto la transcripción hecha por Cerafogli⁵⁰ como la serie completa de las estampas de Thomassin del 1603. Ninguna de las imágenes representadas en el patio del Tempietto iba acompañada del apunte bíblico.

Las razones que explican la construcción de estas interpretaciones análogas, con el Antiguo y el Nuevo Testamento, son de índole muy variada. En unos casos remiten a aspectos biográficos concretos de Francisco, cuando fue llamado primero Juan –por ejemplo–;⁵¹ en otros, aluden al versículo donde se narra la visión con la que se establece el paralelismo –Elías y el carro de fuego–.⁵² Pero, con independencia de la variedad de apuntes semánticos que los versículos incorporen al programa pictórico, la introducción de esta exégesis analógica va dirigida sin duda a un espectador culto e invita a una reflexión de carácter teológico y contemplativo. Bajo este prisma, adquiere más sentido que las referencias bíblicas se emplacen tan sólo en el claustro interno, un espacio que solía estar reservado, en los cenobios con dos patios, a los miembros profesos de la comunidad.⁵³ En San Pietro in Montorio moraban frailes, novicios y legos según las escasas fuentes documentales disponibles. El patio del Tempietto, con su capilla de la crucifixión de san Pedro, era un espacio de uso más plural y heterogéneo, privilegiado como estaba por una indulgencia plenaria. Luke Wadding remite ya a la multitud que peregrinaba hasta este lugar.⁵⁴ Curiosamente, el único tema representado en el claustro de la Academia que no iba acompañado de una referencia bíblica era el de *Francisco creando la insignia de un serafín alado con su cordón* (XXXII).

Cuando Venator reconstruyó el proceso de ejecución de los lunetos pictóricos a través de las similitudes y diferencias que apreciaba con las tres series de estampas olvidó preguntarse sobre la paternidad del programa iconográfico, cuya realización pictórica, como estamos viendo, pudo ser más larga de lo que hasta ahora se había apuntado. Es posible que cuando se editara en Roma la serie grabada por Francesco Villamena, en 1594, la decoración de los claustros de San Pietro in Montorio ya se hubiese iniciado debido al calco a la inversa que presentan algunas de las estampas con los frescos del patio del Templete. Asimismo es probable que por aquel entonces la decoración íntegra de los lunetos no estuviera finalizada, porque debía recurrirse además para su ejecución, como explicitan los primeros testimonios documentales conocidos, al donativo de distintas familias, quienes se sentían recompensadas con la incorporación de su escudo.

La concepción de series de estampas de manera autónoma a cualquier referente pictórico estaba plenamente establecida en Italia y en los Países Bajos en el último tercio del siglo XVI. Una buena prueba de ello es la serie editada por Philip Galle en Amberes el año 1587,⁵⁵ integrada por un conjunto de veinte estampas con la narración visual, mediante agrupaciones temáticas, de la vida del *poverello* (fig. 60). A partir del ejemplo de Dono Doni, Francesco Villamena, artista-grabador, podría haber abierto las 49 estampas por voluntad del cardenal Costanzo Boccafuoco –titular de San Pietro in Montorio–, quien, como buen conocedor de la obra de san Buenaventura, escogería oportunamente los episodios y añadiría alguna preocupación derivada de la idiosincrasia del momento. Si así hubiera aconte-



Fig. 61. Roma, Sant'Isidoro degli Irlandesi.
Lunetos del claustro mayor.

cido, podrían integrarse dentro de la misma iniciativa los frescos y las estampas. Recordemos que el grabado de Villamena es la primera representación hoy conocida donde se establece, mediante la leyenda, la asociación de la génesis de la insignia con el serafín alado con la población de Sarnano.

Massimiliano Rossi interpretó la publicación en 1606 de los madrigales de Giovanni Battista Strozzi pintados en el claustro de Ognisanti⁵⁶ como una estrategia promocional para estimular la finalización del programa decorativo, que realizaba por entonces Jacopo Ligozzi.⁵⁷ El autor sugiere incluso que "... per ragione di costi editoriali non si sceglie di pubblicare un libretto illustrato da incisioni che riprodu-

cano gli affreschi corredati dai loro tituli".⁵⁸ Cada uno de los lunetos era también patrocinado por una familia, en este caso florentina. La serie de grabados de Francesco Villamena, con su combinación de imágenes y textos, es un producto editorial autónomo, que invita a la devoción y meditación individual a partir de la vida de san Francisco de Asís. Su tamaño pequeño es propicio también a este uso privado. Estas circunstancias no impiden imaginar, sin embargo, que estas estampas actuaran como un reclamo para la consecución del programa decorativo de San Pietro in Montorio y que señalaran con su numeración la colocación exacta de cada uno de los temas dentro de los claustros. En función de esta hipótesis, la transcripción tan sólo de 42 leyendas en el opúsculo anónimo dado a conocer por Cerafogli⁵⁹ quizás sea indicativa de la fortuna de la estrategia descrita y del estado real del avance del programa decorativo. Aunque también puede responder, como apuntaba Montijano, a la destrucción sucesiva de los lunetos en las remodelaciones arquitectónicas efectuadas a lo largo de los siglos.

* * * * *

El ciclo pictórico de San Pietro in Montorio tuvo una enorme incidencia en la decoración de otros muchos conventos franciscanos bien fuera por conocimiento directo de los frescos o por medio de las estampas. Tan sólo en la ciudad de Roma pueden citarse los ejemplos de San Francesco a Ripa (1684-1686) o de Sant'Isidoro degli Irlandesi (1703-1705), ambos



Fig. 62. *Anuncio y nacimiento de Francisco de Asís*. Roma, Santi Apostoli. Lunetos del claustro.

atribuidos al lego franciscano Emanuele da Como (fig. 61), quien también intervino profusamente, en función del testimonio de Ludovico da Modena, en la renovación pictórica del convento janiculense. Un enigma son los pocos lunetos conservados en el primer claustro del convento de los *Santi Apostoli*, sede de los frailes menores conventuales y de la curia general de la Orden (fig. 62). Tanto el *Nacimiento del santo*, como el *Bautismo* o la *Revelación del crucifijo de San Damiano* muestran una gran similitud formal con las composiciones del mismo tema del claustro de la Academia. La presencia del *stemma* del papa Peretti en el centro de un luneto, flanqueado por dos figuras alegóricas,⁶⁰ obliga a plantearse en un futuro la datación de estos frescos y la prioridad de un programa decorativo u otro. De todas formas, el proceso constructivo del convento, siguiendo la reconstrucción hecha por Francesca Bordoni,⁶¹ y el estilo de las pinturas, de tono más realista y popular, decantaría la balanza por el momento hacia su datación más tardía.

Sin lugar a dudas, la proclamación de San Pietro in Montorio como sede cardenalicia fue un estímulo suficiente para la decoración de ambos patios con la vida y milagros del fundador de la Orden. Su primer titular el cardenal Boccafuoco, buen conocedor de la obra de san Buenaventura y partícipe de la política eclesiástica del momento, es la figura idónea para concebir un programa con las características iconográficas analizadas. Su paso por el Sacro Convento de Asís, como miembro de la rama de los conventuales, le concede también el conocimiento del referente inmediato de Dono Doni en el llamado claustro de Sixto IV. A pesar de todo

esto, por debajo de la actuación del cardenal de Sarnano se encuentra el fervor reformista del papa Peretti y su convicción de que el ejemplo de Francisco de Asís era un buen método para el encuadramiento social, dada la sencillez y universalismo de su propuesta religiosa. Aparte de las iniciativas urbanísticas ya apuntadas para el barrio del Trastevere,⁶² Sixto V quiso emular como es notoriamente conocido al papa Della Rovere, también franciscano y gran promotor de la ciudad.⁶³ De hecho, Sixto IV fue quien concedió el monasterio benedictino en ruinas del Janículo al amadeíta Amadeo de Silva en 1472, a quien tenía como su confesor. El símbolo de la crucifixión de san Pedro no podía permanecer al margen de la actuación del papa Peretti, y una buena manera de hacerlo era estableciendo allí una sede cardenalicia.

En el vecino convento de San Francesco a Ripa, en tiempos del papa Sixto IV, se decoró el claustro adyacente a la iglesia con un conjunto de 53 frescos de mano hoy anónima que, tras su restauración a mediados del Seiscientos y con la remodelación de la iglesia, fueron finalmente reemplazados por los actuales de Emanuele da Como.⁶⁴ No es difícil imaginar la búsqueda de un diálogo ideológico entre el ciclo quattrocentista y el pos-tridentino situados a ambos extremos del Trastevere. Gracias de nuevo a un estudio de Cerafogli, conocemos los temas y las leyendas que acompañaban este programa seráfico hoy desaparecido.⁶⁵ Su síntesis iconológica, centrada en el concepto de *miles Christi*,⁶⁶ nos permite subrayar aún más las particularidades del programa del Janículo, con su visión apostólica y pública de la vida del fundador, siempre bajo la autoridad pontificia y por dictado divino. La decoración pictórica de los claustros de San Pietro in Montorio significa un episodio más en la encrucijada descrita por Jack Freiberg⁶⁷ entre el Papado y la Monarquía hispánica para el dominio de uno de los nuevos símbolos de la cristiandad —el Tempietto—; de claro protagonismo, en este caso, de la institución eclesiástica. La pertinencia a la conventualidad de su probable promotor, el cardenal de Sarnano, permitiría también explicar la ausencia de la visión solitaria y penitencial del santo, más acorde sin embargo con la espiritualidad de los frailes fundadores y de algunos recoletos allí residentes.

NOTAS

- ¹ MINOCCHI 1902.
- ² Uno de los primeros ejemplos conocidos en Roma de este procedimiento lo constituye la decoración del claustro de Santa Maria supra Minerva (Véase: DONATI 1969).
- ³ MORETTI 2016.
- ⁴ PIZZAMANO 2001.
- ⁵ BURY 2005.
- ⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 159-224: 164, cat. 112 (pp. 176-178).
- ⁷ Su título es *S. Francisci| Historia| cum iconibus in aere| excusis*. Hemos consultado el ejemplar conservado en el Museo Francescano de Roma (inv. V-BB-I). Las estampas miden 72 x 105 mm.
- ⁸ KÜHN-HATTENBERG 1979; LEUSCHNER 1999, pp. 144-167; BARTON THURBER 2003, pp. 100-114; BERRI, BIMM 2002, pp. 79-92; TRINCHIERI CAMIZ 1994, pp. 506-516.
- ⁹ BRUWAERT 1914.
- ¹⁰ *Magni| S.| Francisci| Vita.| Distincta Miraculis| Descripta Simulacris|. Ab Andrea Vaccario Romano| Cum privileg. Summi Pontificis et superiorum| Ferdinando Farnesio| Parmensi Episcopo, praesuli amplissimo superior permissu*. En el pie de imprenta de la estampa 51, consta: "Romae apud Andream Vaccarium 1603" (St. Bonaventure Library, S92 F81v). PROSPERI VALENTI RODINÒ fechó la colección, sin exponer ningún argumento, en 1608 (1982, pp. 166 y 168). También BELARDINELLI, siguiendo la mencionada autora, lo sitúa en 1608 (1991, p. 131). En nuestro caso, hemos consultado el ejemplar conservado en el Museo Francescano, con sede en el Collegio San Lorenzo da Brindisi (inv. VII-A-10), donde figura la fecha 1604. Las reproducciones de las tres series de estampas utilizadas en este estudio han sido posibles gracias a la generosidad de los directores de dicho museo en el trascurso de la investigación, primero, el padre Servus Giben, fallecido en 2014, y después, el padre Yohannes Teklemarian Bache, responsable actual.
- ¹¹ *Vita, et Miracvla| Seraphici Patris| S. Francisci| de Assisio| triplici indiomate, Latino, Italo,| atque Hispano descripta. Admodum Illri., et Excellti.|D. Andreae Catalano de Toro| Zamoren. dioc.| Philippus Thomassinus observantie ergo dicavit| Jo. Iacobus de Rubeis formis Romae 1649*. Consultado el ejemplar conservado en el Museo Francescano (inv. VII-B-4).
- ¹² PAGANI 2016, pp. 251-262; GRELE IUSCO 1996.
- ¹³ BURY 2001, p. 75.
- ¹⁴ LOIRE; ROUILLARD; GUERRIERI BORSOI 2012, pp. 101-131, 133-147 y 149-162, respectivamente.
- ¹⁵ VENATOR 2008, pp. 553-574.
- ¹⁶ Un ejemplar se conserva en París (Bibliothèque nationale, RD-65-4).
- ¹⁷ Michael VENATOR no precisa la fecha de esta edición posterior, aduciendo: "Eine weitere Ausgabe trägt kein Datum" (2008, p. 562); pero en el ejemplar consultado del Museo Francescano hay incluida una estampa, con la Adoración de la Virgen del Rosario entronizada, con esta inscripción: "Andrea Vaccario forma in Roma 1604" (VII-A-10). Aunque la datación parece sobrepuesta a la plancha y el tema es obviamente añadido.
- ¹⁸ BIANCHI 2008.

¹⁹ PAGANI 2016, p. 262, n° 87.

²⁰ Sin poder precisar las circunstancias concretas de la dedicatoria, por la datación debe emplazarse tras su regreso como nuncio de la corte de Rodolfo II y antes de su renuncia al episcopado, en octubre de 1603. Un retrato pictórico de Ferdinando Farnesio se incluye en la decoración del claustro del santuario de Santa Maria della Quercia (provincia de Viterbo), centrado en milagros de la Madonna y efigies de sus más famosos devotos (1602-1665), atribuido a Francesco Allegrini (1587-1663).

²¹ Por el momento nos ha sido imposible localizar ningún dato sobre este personaje, sin duda interesante porque podría tratarse del responsable de la traducción de las leyendas al castellano.

²² En las dos de Thomassin esta estampa corresponde dentro de la serie al número 15; una posición que en la de Villamena ocupa un tema mal colocado dentro de la narración hagiográfica: *Francisco mostrando la llaga costal a tres de sus compañeros*; una anomalía discursiva comentada anteriormente.

²³ Corresponde al número 37 dentro de las series de Thomassin, posición ocupada por la *Curación del niño hidrópico* en la de Villamena. Este último tema se incluye en las colecciones gráficas posteriores en el número 47.

²⁴ CRISTOFANI 1866, p. 480 y ss.

²⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, p. 176, cat. n° 112.

²⁶ SAPORI 2001, vol. 1, p. 25.

²⁷ *S. Francisci Historia cum iconibus in aere excusis* (Roma, 1594).

²⁸ CRISTOFANI 1875, pp. 245 y 247.

²⁹ CRISTOFANI lo describe de manera clara en la galería de poniente del claustro inferior: "... quando predica agli uccelli (1875, p. 245)". La escena se incluye en uno de los primeros conjuntos narrativos con la vida del santo, la llamada Pala de Pescia, de Bonaventura Berlinghieri de 1235. Y también naturalmente en el ciclo superior de Asís, hecho que le confirió gran fortuna visual. El sermón de Francisco a los pájaros en Bevagna, ejemplo de la simplicidad y el panteísmo de la propuesta franciscana en sus orígenes, se narra tanto en la *Vita prima* de Tomás de Celano (*1Cel*, 58) como en la *Leyenda mayor* de san Buenaventura (*LegM*, XII, 3).

³⁰ No se incluyen en la serie de Villamena: *Francisco bendiciendo Asís antes de su muerte* o el *Traslado de su cadáver a la iglesia de San Damiano*, del todo reconocibles en la descripción de CRISTOFANI (1875, p. 245).

³¹ La edición de Andrea de Putti, la única conocida por el momento de Villamena, está fechada en 1594. Responde a un momento de consolidación del artista-grabador en la ciudad de Roma, ya que en 1596 recibió del Vaticano "... licencia perpetua ad incidere in proprio" (BERRI, BIMM 2002) y tenía como clientes miembros de algunas de las familias más influyentes de la ciudad: Farnese, Aldrobrandi, Giustiniani, Orsini, Dal Pozzo...

³² TRINCHIERI CAMIZ 1994, pp. 507 y 516. Imágenes expuestas, algunas de ellas, en la muestra *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (Veáse Prospero Valenti Rodinò 1982, cat. 26, cat. 107-111).

³³ BARTON THURBER, 2003.

³⁴ DOOREN 2002, pp. 135-153 (El dibujo preparatorio se conserva en el Museo Franciscano, en el Collegio San Lorenzo da Brindisi, con el siguiente número de inventario: MF 422). Las dos pruebas de estados pueden consultarse en:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1531536&partId=1&searchText=&images=&people=130402&place=&from=&fromDate=&to=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&s-

chool=&material=ðname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&sortBy=&peoA=130402-3-17&plaA=&termA=&page=1

³⁵ Sobre esta cuestión nos parece sugerente la observación de Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, que reproducimos textualmente a continuación: "Nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si conserva, tra i fogli di Antonio Tempesta ma certamente non di mano dell'artista, uno schizzo a penna e inchiostro bruno acquarellato (inv. 7299 F) che raffigura esattamente la tavola 26 della serie del Villamena. Segnaliamo questo disegno perché se esso è copia dell'incisione, costituisce una prova ulteriore della fortuna delle stampe, e perché si vuole invitare gli studiosi a verificare, dopo un attento esame attribuzionistico, se siamo di fronte ad uno schizzo originale dello stesso Villamena" (p. 176).

³⁶ A excepción de la *Comprobación de la llaga costal de Francisco por tres compañeros* incomprensiblemente con el número 15 en la serie de Villamena y razonablemente con el 48 en las dos grabadas por Thomassin.

³⁷ En el centro de la galería septentrional se representarían, en función de la serie grabada, la *Expulsión de los demonios de Arezzo* (nº 12) y la *Prueba de fuego ante el sultan* (nº 13) y la oriental se iniciaría con la *Sanación del leproso* (nº 17).

³⁸ CANTATORE 2017, p. 404.

³⁹ VENATOR 2008, pp. 563-565.

⁴⁰ Otro argumento que favorece la similitud descrita es la inclusión en Thomassin de la *Premonición de la muerte del caballero de Celano*, ausente en la de Villamena.

⁴¹ En muy pocos casos la imagen de Thomassin no está girada lateralmente respecto a la de Villamena, un hecho que sin duda responde a factores diversos. Uno de ellos que ese episodio no estuviera incluido en la colección de 1594, como es el caso de la *Premonición de la muerte del caballero de Celano*. Tampoco se cumple la dinámica descrita en el episodio del bautismo que sí se incorpora en la serie del artista-grabador natural de Asís.

⁴² 72 x 105 mm.

⁴³ Recordemos que la colección dedicada al cardenal Ferdinando Farnese mide 137 x 193 mm.

⁴⁴ Un luneto que Belardinelli analizaba como característico del estilo del Lombardelli (BELARDINELLI 1991, p. 132).

⁴⁵ Cuando regresó a Loreto (BELARDINELLI 1991, p. 134).

⁴⁶ Los trabajos durante quince años en la Umbría (1564-1579) también proporcionarían a Niccolò Circignani un conocimiento profundo del programa iconográfico del claustro del Sacro Convento de Asís.

⁴⁷ BERTINI 2002, pp. 78 y 87.

⁴⁸ Como ya ha sido apuntado, los fragmentos recuperados tras las últimas restauraciones, y dejados a la vista, fueron probablemente recubiertos en la reparación hecha en el claustro de la Academia a finales de la década de los sesenta del siglo XX, durante la dirección de Antonio Blanco Freijeiro (1967-1969).

⁴⁹ "Il fascicolo, che conta una sessantina di pagine, tra l'altra, da p. 233 a p. 239 (l'enumerazione riguarda l'intero manoscritto) riporta le didascalie che, con bella calligrafia onciale, erano state scritte sotto le lunette affrescate dei due chiostri". No hay duda que Cerafogli remite a los lunetos de San Pietro in Montorio porque más adelante se refiere en estos términos: "Nel claustro esteriore cioè dove è la cappella della crocifissione di S. Pietro Apostolo si leggono i versi seguenti..." (CERAFOLLI 1967). En el opúsculo, como ya ha sido apuntado anteriormente, se compilaban tan sólo 42 leyendas, del conjunto de 51 escenas que se supone que integraban el programa iconográfico del Janículo.

⁵⁰ CERAFOGLI 1967, pp. 88-99.

⁵¹ Siguiendo la estampa de Thomassin, bajo el *Bautismo de Francisco*, leemos: "Coelitus infanтем sanctas capit hospes in vulnus Sacris mergit aquis, signat et astra petit/ Joannes est nomen eius. Luc. P^o/Il Pellegrino venuto Francesco a Battesimo lo benedisse e subito disparve" (grab. 4). Para que se entienda la analogía, debe conocerse que primero fue puesto el nombre de Juan a Francisco y que le fue cambiado por su padre en la Confirmación, por la facilidad que mostraba con la lengua francesa (DE LISBOA 1567).

⁵² "Aurea flammifero fertur super aetera curru, in fratrum magnus nascitur ore stupor/ Pater mi Pater mi, currus Israel et auriga eius. 4Reg, cap. 2/ Francesco e veduto come un altro Elia da i suoi frai andar per l'aria sopra un carro di fuoco" (Villamena 1584, 10).

⁵³ En relación al convento romano de Santi Apostoli, dice FROMMEL: "... il secondo con il giardino per i frati sacerdoti e il primo, situato tra quest'ultimo e la nuova chiesa, per i frati laici e i novizi" (2017, pp. 119-120).

⁵⁴ "...magna illuc confluit populi multitudo" (Wadding, *Annales minorum...*, vol. 6, p. 771). Extraído de: FREIBERG 2014, p. 161.

⁵⁵ Nos referimos a: *D. Seraphici| Francisci| totivs evangelicae perf=jectionis exemplaris, admiranda historia*, de la cual existe una primera edición –con variantes– de 1582 (Véase: GIEBEN 1977 y PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 164-165 y 179-184).

⁵⁶ *I Versi, e Madrigali del Molto illustre S. Gio Battista Strozzi, sopra la vita del glorioso Padre S. Francesco dipinta nelle lunette del primo Chiostro del Convento...* Firenze, 1606.

⁵⁷ ROSSI 2015, pp. 177-189.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 182.

⁵⁹ CERAFOGLI 1967, pp. 88-99.

⁶⁰ MANSELLI 1982, p. 24, fig. 3.

⁶¹ La panda del claustro donde se hallan estos lunetos sería la última en construirse y en alinearse con el patio posterior mediante la supresión de la exedra del transepto de la basílica adyacente. Esta intervención, patrocinada por Sixto V, es fechada por Francesca Bordoni en 1591 (BORDONI 2002). Justo en este punto, frente a la escalera, se encuentra el emblema papal descrito.

⁶² La proyección de una vía rectilínea hasta el puente Sisto o la construcción de un hospicio.

⁶³ ZUCCARI 2000.

⁶⁴ MANGIA 2011, pp. 200-201.

⁶⁵ CERAFOGLI 1987.

⁶⁶ "... la celebrazione della vita del santo e dei suoi primi compagni si incentrava sul tema del martirio e seguiva i dettati di grandi personaggi dell'ordine come san Bernardino da Siena, san Giovanni della Marca e san Giovanni da Capestrano. Non mancava, però, l'esaltazione delle imprese belliche, sempre miracolistiche, come quelle compiute dai martiri francescani 'in partibus sarcenorum' " (MANGIA 2001, p. 2011).

⁶⁷ FREIBERG 2014, pp. 193-194.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS

ALVA Y ASTORGA 1651

Pedro de Alva y Astorga, *Naturae Prodigium, Gratiae Portentus: Hoc Est Seraphici P.N.F. Francisci Vitae Acta*. Madrid: Julián de Paredes, 1651.

ALTOBELLI 1624

Ilario Altobelli, *Genealogia seraphica Provincia Marchiae*. Roma: Archivio di S. Isidoro, cod. 2/17 (carte 377).

ANGELI 1704

Francesco Maria Angeli, *Collis Paradisi amoenitas*. Montefalisco: ex typographia Seminarii, 1704.

CARDELLA 1793

Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*. Roma: Stamperie Pagliariny, 1793, vol. V.

CELIO 1638

Gaspere Celio, *Memoria fatta dal Signor ... Delle nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*. Napoli: Scipione A. Bonino, 1638.

CORNEJO 1682-1698

Damián Cornejo ofm., *Chronica Seraphica. Vida del Gran Padre San Francisco y de sus primeros discipulos*. Madrid: Juan García Infançon, 1682-1698, 4 vols.

CRISTOFANI 1875 (1866)

Antonio Cristofani, *Delle storie d'Assisi, libri sei...* (2ed. corr. e accresciuta dall'autore). Assisi: dalla Tip. Sensi, 1875 (1866).

COMPENDIO DEL INDULGENTIA 1583

Compendio del Indulgentia plenaria concessa da N.S. Giesù Cristo il primo d'agosto, a prece del serafico P.S. Francesco a tutti quelli che entreranno nella chiesa di Santa Maria de gl'Angioli d'Assisi. Et d'alcuni notabili miracoli accorsi a confirmatione di detta Indulgentia. Con tutto quello che s'ha da osservare per conseguire tale Indulgentia. Perugia: appresso Pietroiacomo Petrucci, 1583.

COMPENDIO... 1834

Compendio Storico del Perdono di Assisi e della chiesa detta Porziuncola. Assisi: Editrice Minerva, 1834.

DE LA PURIFICACIÓN 1641

Miguel de la Purificación, *Vida evangélica y apostólica de los frayles menores ilustrada con materiales morales y conceptos predicables con un copioso elenco para muchos sermones, y pláticas para diferente assumptos*. Barcelona: Nogués, 1641.

DE LISBOA 1562

Marcos de Lisboa, *Primera parte de las Crónicas de la Orden de los Frayles Menores... la qual traduxo de lengua portuguesa en castellano... fray Diego Navarro de la orde de sant Francisco*. En Alcalá: en casa de Andrés de Angulo, 1562.

DA PISA 1510

Bartolomeo da Pisa, *Liber Conformitatum*. Milano: Gottardo da Ponte, 1510.

DA PISA 1906, 1912

Bartolomeo da Pisa, "De Coformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu", *Analecta Franciscana*, n° 4 y 5. Firenze: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1906 y 1912.

EUBEL 1960 (1923)

Conradum Eubel (ed.), *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi...* Padua: Basilicam S. Antoni, 1960 (1923).

FLORETO 1998 (1492)

Floreto de Sant Francesco (ed. a cargo de Juana María Arcelus Ulibarrena). Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1998 (1492).

GUERRA 1998

José Antonio Guerra, *San Francisco de Asís. Escritos, biografías, documentos de la época*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos [B.A.C.], 1998 (7ed.).

GHILINI 1646

Girolamo Ghilini, *Teatro d'homini letterati aperto dall'Abbate Girolamo Ghilini Accademico incognito*. Venetia: Perli Guerigli, 1647 (1646).

LUDOVICO DA MODENA, Antes 1722

Ludovico da Modena, *Fondazione dei conventi della Provincia Romana*. 3 vols. Roma: Archivio provinciale Aracoeli-Storico. Manuscrito, AFR 12.

PENNACCHIONI, BOCCALI 2016

Bruno Pennacchioni (a cura di) y P. Giovanni Boccali, *Memoriale della Porziuncola. 1705-1860*. Santa Maria degli Angeli: Edizioni Porziuncola, 2016, 2 vols.

SABATÉ, GÁRATE, LOBO 2000

Mar Sabaté, Iñaki Gárate, María Lobo, *Informe de restauración de las pinturas murales del claustro de la Academia de España en Roma*. Noviembre 2000 (inérito). Roma: Real Academia de España, Archivo, Caja 101, carpeta V-34.

SABATIER 1894

Paul Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*. París: Fischbacher, 1894.

SACRO SANTO CONCILIO... 1845

El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845.

SERLIO 1563

Sebastiano Serlio, *Tercero y quarto libro de Architectura...* Toledo: en casa de Ioan de Ayala, 1563.

SORIA BUITRÓN 1649

Juan Soria Buitrón, *Epílogo de la vida, muerte y milagros del serafín llagado, y singularísimo patriarca San Francisco*. Cuenca: por Salvador de Viader, 1649.

WADDINGO 1647

Luke Waddingo, *Annales minorum: in quibus res omnes trium ordinum a Sancto Francisco institutorum ...* Lugduni (Lión): Claudii Prost & I. Bapt. Devenet, 1647, vol. 1.

BIBLIOGRAFÍA

ABATE 1947

Giuseppe Abate, "Antichi manoscritti ed incunabili dell'ex biblioteca O.F.M. conv. di S. Francesco ora biblioteca comunale di Sarnano (Marche)", *Miscellanea francescana*, n° 47, 1947, pp. 477-529.

ABATE 1949

Giuseppe Abate, "Storia e leggenda intorno alla nascita di S. Francesco", *Miscellanea Francescana*, n° 49, 1949, pp. 350-375.

ACADEMIA DE ESPAÑA... 2003

Academia de España en Roma. Curso 2002-2003. Roma: Real Academia de España, 2003.

ACCROCCA 2002

Felice Accrocca, "«Non sai tu che S. Francesco è in terra un angelo del cielo». L'immagine di San Francesco nelle *Croniche* di Marco di Lisbona", en *Fraí Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto*. Porto: Faculdade de Letras, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2002, pp. 225-245.

ACUÑA FARIÑA 2016

Constanza Acuña Fariña, "Del libro a la imagen: una aproximación a la iconografía de la Inmaculada Concepción a través del estudio de la biblioteca del convento de San Francisco de Santiago", *Anales de Literatura Chilena*, n° 26, 2016, pp. 193-211.

AHLQUIST 2005

Gregory W. Ahlquist, "The representation of the posthumous miracles of St. Francis of Assisi in thirteenth-century Italian painting", en W. Cook (ed.), *The art of the Franciscan Order in Italy (The medieval Franciscans, 1)*. Leiden: Brill, 2005, pp. 211-256.

ASKEW 1969

Pamela Askew, "The angelic consolation of St. Francis of Assisi in Post-tridentine Italian painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXII, 1969, pp. 280-306.

AVARUCCI 1990

Giuseppe Avarucci, "L'antica biblioteca francescana ora comunale di Sarnano", *Collectanea Franciscana*, n° 60, 1990, pp. 201-254.

AVARUCCI 2000

Giuseppe Avarucci, "Studio, 'studia', maestri e biblioteche dei Francescani delle Marche (secoli XIII-XVI)", en L. Pellegrini y R. Paciocco, *I Francescani nelle Marche, secoli XIII-XVI*. Balsamo: Arti Grafiche Amiliare Pizzi, 2000, pp. 104-113.

BACCI 1963

Mina Bacci, "Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina", *Proporzioni*, IV, 1963, pp. 46-84.

BAGATTI 1934

Bellarmino Bagatti, "Fra Emanuele da Como, pittore francescano (1625-1701)", *Miscellanea francescana*, 1934, pp. 293-331.

BAGOLAN 2004

Maria Cristina Bagolan, *La Reale Accademia di Spagna (La Spagna sul Gianicolo, 3)*. Roma: Eurografica editore, 2004.

BALLESI 2008

Stefania Ballesi, "Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento: I Vaccari", en Giovanna Saporì (a cura di): *Il mercato delle stampe a Roma. XIV-XIX* (Percorsi di Ricerca, 2. Dipartimento di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione. Università Roma Tre). San Casciano: Libro Co. Italia, 2008, pp. 57-72.

BALSAMO 1989

Isabelle Balsamo, "La Trinité-des-Monts à Roma: les décors du cloître" (1580-1620), *Histoire de l'art*, 8, 1989, pp. 25-38.

BALDELLI, ROMANINI 1986

Ignazio Baldelli y Angiola Maria Romanini, *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*. Roma: Ist. della Enciclopedia Ital., 1986.

BARBIER DE MONTAULT 1860

Xavier Barbier de Montault, "Peinture claustrales des Monastères de Rome", *Revue de l'art Chrétien*, 4, 1860, pp. 71-89, 192-210, 305-318.

BATTAZZI 1990

Ferdinando Battazzi, "Gli affreschi del chiostro secondo gli 'spirituali' e le cronache conventuali", en *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*. Firenze: Centro Di, 1990, pp. 27-30.

BELARDINELLI 1991

Giampaolo Belardinelli, "La 'Sancti francisci historia' negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisioni di Villamena e Thomassin", *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, 1991, n° 68-69, pp. 131-146.

BELARDINELLI 1993

Giampaolo Belardinelli, "San Pietro in Montorio" (scheda), en M. Luisa Madonna, *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*. Roma: De Luca, 1993, pp. 255-256.

BELLOSI 1980

Luciano Bellosi, "La barba di San Francesco (Nuove proposte per il problema di Assisi)", *Prospettiva*, 22, 1980, pp. 11-34.

BELLOSI 1992

Luciano Bellosi, *La oveja de Giotto*. Madrid: Akal, 1992.

BENEDETTI, ZANDER 1990

Sandro Benedetti y Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XVI (Storia di Roma, XXIX)*. Bologna: Cappelli, 1990.

BERRI 2002

Maurizio Berri, "Villamena pittore?: un contributo al dibattito alla luce di nuove scoperte", *Bollettino d'arte*, 120, 2002 (2003), pp. 79-92.

BERTINI 2002

Giuseppe Bertini, "Frey André da Insua intermediario fra i Farnese e le corti iberiche ed il ruolo di Parma nella diffusione in Italia delle «Crónicas» di Marcos di Lisboa", in *Frai Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto*. Porto: Faculdade de Letras, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2002, pp. 77- 92.

BETTI 1963

Umberto Betti, *I cardinali dell'Ordine dei Frati Minori*. Roma: Edizione Francescana, 1963.

BIANCHI 2008

Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositori, 2008.

BIGARONI 1987

Marino Bigaroni, "Passaggio del Convento di S. Maria della Porziuncola all'Osservanza", *Studi francescani*, 84, 1987, pp. 201-215.

BLANCO FREIJEIRO 1968

Antonio Blanco Freijeiro, "La vida de San Francisco de Asís en las pinturas del claustro de San Pietro in Montorio", *Archivo Español de Arte*, n° 68-69, 1968, pp. 85-91.

BOCCHETTA 2008

Monica Bocchetta, "La legislazione dei Minori Conventuali sugli studi e sulle biblioteche, secoli XVI-XVII", in Francesca Bartolacci y Roberto Lambertini, *Presenze francescane nel Camerinese (secoli XIII-XVII)*. Ripatransone: Maroni, 2008, pp. 249-271.

BONSANTI 2002

Giorgio Bonsanti, *La basilica di San Francesco (Mirabilia italiae, 11)*. Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 2002.

BORDONI 2002

Francesca Bordoni, "Il convento dei Santi Apostoli in Roma", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 40, 2002, pp. 3-16.

BORRACCINI 2016

Rosa Marisa Borraccini, "Biblioteche come reti di relazione: i libri del cardinale Costanzo Torri e del suo entourage nella biblioteca comunale di Sarnano", in Aleksander Horowski, *Litterae ex quibus nomen Dei componitur. Studi per l'ottantesimo compleanno di Giuseppe Avarucci*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini (Bibliotheca Seraphico-Cappuccina), 2016, pp. 207-239.

BORRACCINI, COSÌ 2009

Rosa Marisa Borraccini y Sara Così, "Tra prescrizioni e proibizioni. Libri e biblioteche dei mendicanti della Marca d'Ancona sul declinare del Cinquecento", in *Gli Ordini mendicanti (sec. XIII-XIV)*. Macerata: Centro di Studi storici maceratesi (*Studi maceratesi*, 43), 2009, pp. 69-123.

BORRACCINI, RUSCONI 2006

Rosa Marisa Borraccini y Roberto Rusconi (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura degli Ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice. Atti del convegno internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006)*. Città del Vaticano, 2006.

BOSCH, ROIG, SALVADOR, MARCENAT 2010

Ignacio Bosch Reig, Pilar Roig Picazo, Nuria Salvador Luján y Valeria Marcenat, "La iglesia de San Pietro in Montorio di Roma. Actuaciones para su permanencia", *Ache. Publicación del instituto universitario de Restauración del patrimonio de la Universidad de Valencia*, n° 4-5, 2010, pp. 295-302.

BRACALONI 1958

Leone Bracaloni, *Il Crocifisso che parlò a S. Francesco nella Basilica di S. Chiara*. Assisi: Tipografia Porziuncola, 1958.

BRIGANTI 1997

Giuliano Briganti (a cura di), *La pittura in Italia: Il Cinquecento*. Milano: Electa, 1997.

BRUFANI 2008

Stefano Brufani, "Francesco di Bartolo e il Liber sacrae indulgentiae S. Mariae de Portiuncula", en Pietro Messa (a cura di), *San Francesco a la Porziuncula. Dalla 'chiesa piccola e povera' alla Basilica di Santa Maria degli Angeli. Atti del Convegno di studi storici (Assisi, 2-3 Marzo 2007)*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2008, pp. 185-205.

BUSER 1976

Thomas Buser, "Jerome Nadal and the Early Jesuit Art in Rome", *The Art Bulletin*, 58, 1976, pp. 424-433.

BURY 2001

Michael Bury, *The print in Italy 1550-1620 (cat. exp.)*. London: British Museum, 2001.

BURY 2005

Michael Bury, "Infringing privileges and copying in Rome, c. 1600", *Print Quarterly*, 22, 2005, 2, pp. 133-138.

BRUWAERT 1914

Edmond Bruwaert, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin, graveur troyen, 1562-1622*. Troyes: P. Nouel et J.L. Paton Réunies, 1914.

CANALDA LLOBET 2002

Sílvia Canalda Llobet, "El ciclo de San Pietro in Montorio: originalidad y préstamos frente a otras series postridentinas de Italia central", en *Academia de España. Roma 2002*. Roma: Academia de España, 2002, pp. 73-76.

CANALDA LLOBET 2005

Sílvia Canalda Llobet, "Humildad, penitencia y éxtasis: la exaltación del ideario de la Recolectión franciscana en la decoración del claustro del antiguo convento de Terras-sa", en *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*. Barcelona: Asociación de Estudios Franciscanos, 2005, pp. 949-965.

CANALDA LLOBET 2008a

Sílvia Canalda Llobet, "Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrarreformista del santo", en R. García Mahiques y V. F. Zuriaga Senent, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, vol. 1, pp. 359-379.

CANALDA LLOBET 2008b

Sílvia Canalda Llobet, "Imatges arbòries de l'orde franciscà i caputxí. Dos arbres seràfics del sis-cents al convent de la Puríssima de Palma", en *El Franciscanisme a Mallorca. Art, festes i devocions*. Palma de Mallorca: Govern Balear, 2008, pp. 41-54.

CANONICI 1993

Luciano Canonici, *S. Maria degli Angeli*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 1993.

CANTATORE 2007

Flavia Cantatore, *La Chiesa dei Re Cattolici a Roma*. Roma: Quasar, 2007.

CANTATORE 2017

Flavia Cantatore (a cura di), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*. Roma: Edizioni Quasar, 2017.

CARDINI 1979

Franco Cardini, "I primi biografi francescani dinanzi a un modello agiografico cavalleresco: San Martino di Tours", *Studi Francescani*, n° 76, 1979, pp. 51-61.

CARLOS VARONA 2010

M. Cruz de Carlos Varona, "'Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus': Visual Representations of the Body of Saint Francis of Assisi", en Jeremy Roe y Marta Bustillo: *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 97-112.

CECCHI, CONIGLIELLO, FAIETTI 2014

Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello, Marzia Faietti (a cura di), *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*. *Catalogo della mostra*. Firenze: Sillabe, 2014.

CERAFOGLI 1967

Germano Cerafogli, "La vita di S. Francesco nei versi latini di un anonimo della metà del 1500", *Studi Francescani*, 64, n° 3, 1967, pp. 78-99.

CERAFOGLI 1987

Germano Cerafogli, *Il Francescanesimo: santità, corone, porpore. Lunette affrescate di S. Francesco a Ripa*. Roma, sec. XIII-XVII. Roma/Vicenza: ESCA, 1987.

IL CHIOSTRO... 1990

Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano. Firenze: Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza, 1990.

COBIANCHI 2018

Roberto Cobianchi, "L'iconografia delle identità francescane (dalle 'Ite vos' del 1517)", en *Identità francescane agli inizi del Cinquecento*. Spoleto: Società internazionale degli studi francescani, Centro Interuniversitario di Studi Francescani, 2018, pp. 323-342.

COLE AHL 1996

Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*. New Haven: Yale Univ., 1996.

CONIGLIELLO 1990

Lucilla Conigliello, "L'intervento di Jacopo Ligozzi e il completamento del ciclo", en *Il Chiostro di Ognissanti....* Firenze: Centro Di, 1990, pp. 31-37.

CONIGLIELLO 2005

Lucilla Conigliello, *Ligozzi (Cabinet des dessins)*. Paris: Musée du Louvre, 2005.

COOK 1996

William R. Cook, "New Sources, New insights: the Bardi Dossal of the life and miracles of S. Francis of Assisi", *Studi Francescani*, 93, 1996, pp. 325-346.

COOK 1999

William R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320. A catalogue*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1999.

COOK, HERZMAN 1977

William R. Cook y Ronald Herzman, "Bonaventure's 'Live of S. Francis' and the Frescoes in the Church of San Francesco: A study in Medieval Aesthetics", *Franziskanische Studien*, 1977, pp. 29-37.

D'ACHILLE 1987

Paolo D'Achille, "Le didascalie degli affreschi di Santa Francesca Romana (con un documento inedito del 1463)", en Francesco Sabatini, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi, graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*. Roma: Bonacci, 1987, pp. 111-176.

DE LUCA 2008

Maria Elena De Luca, "Il libro del Sacro Monte della Verna: una 'memoria particolare'", en *Fra parola e immagine*. Milano: Mondadori Università, 2008, pp. 49-71.

DEGNI, PORZIO 2011

Paola Degni y Pier Luigi Porzio, *La fabbrica del convento. Memorie storiche, trasformazioni e recupero del complesso di San Francesco a Ripa in Trastevere*. Roma: Donzelli editore, 2011.

DELFINI, PENTRELLA 1984

Gabriela Delfini y Ruggero Pentrella, "S. Pietro in Montorio. La chiesa, il convento, il tempio", en *Fabbriche romane nel primo '500. Cinque secoli di restauri*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, pp. 17-85.

DI FONZO, ODOARDI, POMPEI 2002 (1978)

L. Di Fonzo, G. Odoardi y A. Pompei, *Los frailes menores conventuales. Historia y vida: 1209-1976*. Palmira (Venezuela): Federación Conventual de América Latina, 2002 (trad. en español de: *I Frati Minori Conventuali. Storia e Vita: 1209-1976*). Roma: Curia Generalizia, 1978).

LE DIOCESI DELLE MARCHE... 1988

Le diocesi delle Marche in età sistina. Atti del convegno di Studi del IV centenario di Sisto V (1585-1590). Fano: Studia picena, 1988.

DODSON 2015

Alexandra Dodson, "Trial by Fire: St. Francis and the Sultan in Italian Art", en Bradley R. Franco y Beth A. Mulvaney, *The World of St. Francis of Assisi. Essays in honor of William R. Cook*. Leiden: Brill, 2015, pp. 60-79.

DONATI 1969

Lamberto Donati, "L'antico chiostro della Minerva ed il primo libro illustrato italiano", *Strenna dei Romanisti*, n° 30, 1969, pp. 156-161.

DOOREN 2002

Kees van Dooren, "Some italian drawings from the Museo Francese in Rome", *Master drawings*, n° 40, 2002, 2, pp. 135-153.

DOOREN 2009

Kees van Dooren, *La nascita di San Francesco d'Assisi nella grafica*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 2009.

DOZZINI 1994

Bruno Dozzini, *Giotto. La leggenda francescana nella basilica di Assisi*. Assisi: Ed. Minerva, 1994.

FAGIOLO 2008

Marcello Fagiolo, "Intorno a S. Pietro in Montorio e a Giovanni Fontana: opere viarie, panorami e fontane", en M. Fagiolo y G. Bonaccorso, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*. Roma: Gangemi Editore, 2008, pp. 121-140.

FAGIOLO, MADONNA 1992

Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna, *Sisto V. I. Roma e il Lazio*. Roma: Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

FAGIOLO, MADONNA 1992b

Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna, *Sisto V. II. Le Marche*. Roma: Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

FALCIANI, NATALI 2017

Carlo Falciani y Antonio Natali (a cura di), *Il Cinquecento a Firenze. 'Maniera moderna' e Controriforma (cat. exp.)*. Firenze: Mandragora, 2017.

FALOCI PULIGNANI 1926

Michele Faloci Pulignani, "Un aneddoto sconosciuto nella vita di S. Francesco", *Miscellanea Francescana*, n° 26, 1926, 5, pp. 73-78.

FERNÁNDEZ TERRICABRAS 2008

Ignasi Fernández Terricabras, "Unitat i diversitat en un orde religiós: les disputes entre franciscans i recol·lectes a Catalunya en temps de Felip II", *Pedralbes. Revista d'Història moderna*, 28, 2008, pp. 335-376.

FEUILLET 1997

Michel Feuillet, *Les visages de François d'Assise. L'iconographie franciscaine des origines 1226-1282*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997.

FIDANZA 2016

Giovan Battista Fidanza, *Luke Wadding's Art. Irish Franciscan Patronage in Seventeenth-Century*. Rome: Franciscan Institute Publications, St. Bonaventure University, 2016.

FINOCCHI GHERSI 2011

Lorenzo Finocchi Ghersi, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma*. Roma: Artemide, 2011.

FIORENTINO 2010

Francesco Fiorentino (a cura di): *Lo Scotismo nel Mezzogiorno d'Italia. Atti del congresso internazionale (Bitonto, 25-28 marzo 2008) in occasione del VII centenario della morte di Giovanni Duns Scoto*. Oporto, Fédération internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2010.

FIRPO 1988

Massimo Firpo, "El cardenal", en Eugenio Garín (ed.), *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza editorial, 1990 (1988).

FRAGNITO 1997

Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura, 1471-1605*. Bologna: il Mulino, 1997.

FRAI MARCOS DE LISBOA... 2002

Frai Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto. Porto: Universidade de Porto, Faculdade de Letras, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2002.

FRATARCANGELI 1999

Margherita Fratarcangeli, "Domenico Toschi e la villa scomparsa di Castel Gandolfo...", *Reggio Storia*, 1999, 83, pp. 2-11.

FREEDBERG 1976

David Freedberg, "The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp", *The Burlington Magazine*, XVIII, 1976, pp. 128-138.

FREIBERG 2014

Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*. New York: Cambridge University Press, 2014.

FREITAS CARVALHO 2002

José Adriano de Freitas Carvalho, "Para a história de um texto e de uma fonte das Crônicas de Fr. Marcos de Lisboa: o Floreto – ou os 'Floreto's' – de S. Francisco", en *Frai Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto*. Porto: Universidade de Porto, Faculdade de Letras, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2002, pp. 9-57.

FROMMEL 2013/2014 (2017)

Christoph Luitpold Frommel, "Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio", *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Band 41, 2013/2014 (2017), pp. 111-164.

FRUGONI 2001

Chiara Frugoni, "L'ombra della Porziuncola nella Basilica superiore di Assisi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2001, pp. 368-371.

GALANTE GARRONI 1990

G. Galante Garroni, *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*. Torino: Giulio Bolaffi Editore, 1990, III, pp. 362-363.

GARCÍA-ATANCE DE CLARO 2002

M. Carmen García-Atance de Claro, "Estudio iconográfico de la serie sobre la vida de San Francisco", en *Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de san Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el convento franciscano de Santiago*. Madrid: Corporación cultural 3C para el arte, 2002, pp. 26-160.

GATTI 1979

Isidoro L. Gatti, "Il Palazzo della Rovere ed il convento dei Santi Apostoli in Roma attraverso i secoli", *Miscellanea Francescana*, 79, III-IV, 1979, pp. 329-440.

GERE, POUNCEY 1983

John A. Gere y Philip Pouncey, *Artists working in Rome ca. 1550-ca. 1640*. London: British Museum, Department of Prints and Drawings, 1983, 2 vol.

GERLACH, GIEBEN, D'ALATRI 1973

Peter Gerlach, Servus Gieben, Mariano D'Alatri (a cura di), *Il Museo Francese. Catalogo*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1973.

GIEBEN 1977

Servus Gieben, *Philip Galle's Engravings Illustrating the life of Francis of Assisi*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1977.

GIEBEN, CRISCUOLO 1992

Servus Gieben y Vincenzo Criscuolo, *Francesco d'Assisi attraverso l'immagine: Roma, Museo Franceseano Codice Inv. NR. 1266*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1992.

GIRALDI 1991

Anna M. Giraldi, "Clemente Dolera", en *Dizionario Biografico degli italiani*. Roma: Enciclopedia italiana, 1991, vol. 40, pp. 447-449.

GIGLI 1987

Laura Gigli, *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*. Roma: Fratelli Palombi Editore, 1987.

GOTOR 2004

Miguel Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Roma: Laterza, 2004.

GOVONI 2009

Raffaella Govoni, *Il cardinale Domenico Toschi da Castellarano a Roma 1535-1620*. Reggio Emilia: Diabasis, 2009.

GRELLE 1989

Anna Grelle, "Francesco Villamena – notizie biografiche –", en Luigi Ficacci, *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*. Roma: Multigrafica Ed., 1989, pp. 138-140.

HÉNIN 2013

Emmanuelle Hénin, *Ceci est un boeuf. La querelle des inscriptions dans la peinture*. Paris: Brepols, 2013.

IVINS 1975

W.M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

KAFTAL 1952

George Kaftal, *Iconography of the saints in tuscan painting*. Firenze: Sansoni Editore, 1952.

KAFTAL 1978

George Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of north est Italy*. Firenze: Sansoni Editore, 1978.

KAFTAL 1985

George Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of north west Italy*. Firenze: Sansoni Editore, 1985.

KLEINHANS 1949

Arduino Kleinhans, "Collegio di San Pietro in Montorio", en *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Libreria M.T. Cicerone, 1949, vol. 3.

KÜHN-HATTENHAUER 1979

Dorothee Kühn-Hattenhauer, *Das grafische oeuvre des Francesco Villamena*. Berlin: Freie Universität, 1979.

KUBERSKY-PIREDDA 2019

Suzanne Kubersky-Piredda, *Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*. Roma: Campisanto editore, 2019.

L'IMMAGINE DI SAN FRANCESCO... 1982

L'immagine di San Francesco nella Controriforma (Roma, Calcografia Nazionale, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983). Roma: Edizione Quasar, 1982.

LAVAGNINO 1930

Emilio Lavagnino, *San Pietro in Montorio*. Roma: Libreria Fratelli Treves dell'anonima libreria italiana, 1930.

LAVENIA 2018

Vicenzo Lavenia, "The Holy Office in the Marche of Ancona Institution and Crimes", en Katherine Aron-Beller y Christopher Black, *The Roman Inquisition. Centre versus Peripheries*. Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 161-192.

LAVIN 1990

Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1990.

LAVIN 2006

Marilyn Aronberg Lavin, "Images of Miracle. Federico Barocci and the Porziuncola Indulgence", *Artibus et Historiae*, n° 54, 2006, pp. 9-43.

LA MARCA... 1991

La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1991.

LE DIOCESI DELLE... 1988

Le Diocesi delle Marche in età sistina. Atti del Convegno di Studi (Ancona-Loreto, 16-18 ottobre 1986). Fano: Edizioni Studia Picena, 1988.

LE CUFF 2017

Gwladys Le Cuff, "En deçà et au-delà de l'autel: le livre-relique de la chapelle Borgherini et la vision béatifique selon l'*Apocalypsis nova*", en A. Beyer, P. Morel y A. Nova, *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*. Belgium: Turnhout, 2017, pp. 229-251.

LEUSCHNER 1999

Eckhard Leuschner, "Francesco Villamena's Apotheosis of Alessandro Farnese and engraved reproductions of contemporary sculpture around 1600", *Simiolus*, n° 27, 1999, pp. 144-167.

LEUSCHNER 2002

Eckhard Leuschner, "Metamorphoses of a plate: the Battle of Las Navas de Tolosa by Villamena after Tempesta", *Print quarterly*, n° 19, 2002, pp. 235-253.

LUNGI 1982

Elvio Lunghi, "Osservazioni su Dono Doni", en *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento (Atti del XI Convegno di Studi Umbri)*. Perugia: Centro di Studi Umbri, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, 1982, pp. 93-103.

LUNGI 1998

Elvio Lunghi, *Immagini di Assisi nell'arte. Vedute della città di San Francesco nella pittura umbra dei secoli XIII-XVIII*. Assisi: ed. Minerva, 1998.

MADONNA 1993

M. Luisa Madonna, *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città tra Rinascimento e Barocco*. Roma: De Luca, 1993.

MANSELLI 1982

Raoul Manselli, "Continuità e ripresa del francescanesimo nella Controriforma", en *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (cat. exp. Roma, 1982). Roma: Calco-grafia ed Edizioni Quasar, 1982, pp. 17-19.

MAGRO 2008

Pasquale Magro, "Il Fenomeno Porziuncola in versione iconografica: alcune suggestioni", en P. Messa (a cura di), *San Francesco alla Porziuncola*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2008, pp. 269-300.

MANDEL 1994

Corinne Mandel, *Sistus V and the Lateran Palace*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994.

MANGIA 2011

Paola Mangia, "Le decorazioni pittoriche del convento", en P. Degni y P. L. Porzio, *La fabbrica del convento. Memorie storiche, trasformazioni e recupero del complesso di San Francesco a Ripa in Trastevere*. Roma: Donzelli editore, 2011, pp. 197-224.

MAIARELLI 2016

Andrea Maiarelli, "L'archivio del convento di San Salvatore in Ognissanti di Firenze", *Studi francescani*, n° 113, 2016, pp. 139-290.

MANCINI, SCOTTI 1989 Y 1990

Francesco Federico Mancini y Aurora Scotti, *La Basilica di S. Maria degli Angeli. 1. Storia e architettura; 2. Decorazione e Arredi; 3. Documenti (Storia e architettura)*. Perugia: Electa, 1989-1990.

MARESCA COMPAGNA 1984

Adelaide Maresca Compagna, "Fonti archivistiche [S. Pietro in Montorio], en *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984, pp. 85-109.

MARÍAS 2017

Fernando Marías, "Los clientes del Tempietto: historia, intenciones y significados", en Flavia Cantatore (a cura di), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*. Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 111-152.

MARÍAS 2017b

Fernando Marías, "La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto" en Flavia Cantatore (a cura di), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*. Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 207-224.

MEBOLDK 1987

Luis Meboldk, *Catálogo de pintura colonial en Chile*. Santiago de Chile: Universidad católica de Chile, 1987 (1985).

MESSA 2008

Pietro Messa (a cura di), *San Francesco e la Porziuncola. Dalla 'chiesa piccola e povera' alla Basilica di Santa Maria degli Angeli. Atti del Convegno di studi storici (Assisi, 2-3 Marzo 2007)*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2008.

MEYER, VIALLET 2005

Frédéric Meyer y Ludovic Viallet, *Identités franciscaines à l'âge des réformes*. Bonchamp-Lès-Laval: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005.

MONSSEN 1982 y 1983

Leif Holm Monssen, "The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo", *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia*, II, 1982, pp. 175-318; III, 1983, pp. 11-106.

MONTIJANO 1998

Juan M.^a Montijano García, *La Academia de España en Roma*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998.

MORETTI 2016

Massimiliano Moretti, "La decorazione cinquecentesca del chiostro della Trinità dei Monti: arte e politica nei rapporti diplomatici tra la Francia e la Roma di Gregorio XIII", en C. Di Matteo y S. Roberto, *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti*. Roma: De Luca editore d'arte, 2016, pp. 177-194.

MORISI 1970

Anna Morisi, *Apocalypsis Nova: Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*. Roma: Studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970.

NAVARRO 1982

Fausta Navarro, "Lo pseudo Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica", *Bollettino d'arte*, n° 67, 1982, 14, pp. 37-68.

NEGRO 1995

Angela Negro, "Basilica dei Santi Apostoli", *Roma sacra*, I, 1995, n° 4, pp. 14-28.

NESSI 1961

Silvestro Nessi, "La vita di S. Francesco dipinta da Benozzo Gozzoli a Montefalco", *Miscellanea Francescana*, vol. 61, 1961, pp. 467-491.

NICOLACI 2018

Michele Nicolaci, "Aggiornamenti e nuove proposte per Paolo Borghese Guidotti tra Roma e Lucca", en S. Albl, S. Ebert-Schifferer e M. Nicolaci, *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*. Milano: Officina libraria, 2018, pp. 16-31.

NIMMO 1984

Mara Nimmo, "L'età della virilità di Niccolò Circignani dalle Pomarance", *Studi romani*, XXXII, 1984, pp. 194-214.

OSTROW 1996

Steven F. Ostrow, *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PAGANI 2016

Valeria Pagani, "Philippe Thomassin's engraved plates after 1602", *Print Quarterly*, vol. 33, 2016, n° 3, pp. 251-262.

PAGNANI 1994

Giacinto Pagnani, *Sarnano. Lineamenti storici*. Sarnano: Biblioteca Comunale, 1994.

PALENCIA CEREZO 2002

Jose M.^a Palencia Cerezo, "Una fuente grabada para el bautismo de San Francisco de Antonio del Castillo", en *El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 2002, vol. 2, pp. 83-91.

PAPA 1988

Giovanni Papa, "Sisto V e le Marche", en *Le Diocesi delle Marche. Atti del convegno di Studi de IV centenario di Sisto V (1585-1590)*. Fano: Studia picena, 1988.

PAPA, 2001

Giovanni Papa, *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*. Roma: Urbaniana University Press, 2001.

PARAVENTI, BARUCCA 2006

Marta Paraventi y Gabriele Barucca (curatori), *La pinacoteca e i Musei civici di Sarnano*. Sarnano: Regione Marche, 2006.

PARISCIANI 1982

Gustavo Parisciani, *I frati minori conventuali delle Marche (sec. XIII-XX)*. Ancona: Curia provinciale Frati Minori Conventuali, 1982.

PARISCIANI 1986

Gustavo Parisciani, *Sisto V e la sua Montalto*. Padova: Edizioni messaggero, 1986.

PEGAZZANO 2015

Donatella Pegazzano: "Corsi (parte prima)", en C. De Benedictis, D. Pegazzano y R. Spinelli, *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento (Studio di Storia e di critica d'arte, 6)*. Firenze: Pacini Editore, 2015, pp. 69-124.

PELLEGRINI, PACIOCCO 2000

L. Pellegrini y R. Paciocco, *I Francescani nelle Marche, secoli XIII-XVI*. Balsamo: Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 2000, pp. 104-113.

PENNACCHINI, BOCCALI 2016

Bruno Pennacchini ofm y Giovanni Boccali ofm, *Memoriale della Porziuncola, 1705-1860*. Santa Maria degli Angeli: Edizioni Porziuncola, 2016, 2 vol.

PERSICO 1980

Elena Persico, *Francesco Villamena. I ritratti in piedi*. Napoli: Arte tipografica, 1980.

PESCI, LAVAGNINO [1958?]

B. Pesci y E. Lavagnino, *S. Pietro in Montorio. II Edizioni Corretta e ampliata (Le chiese di Roma illustrate, 42)*. Roma: Marietti, s.d. [1958?].

PITTONI, LAUTENBERG 2002

Leros Pittoni y Gabrielle Lautenberg, *Roma Felix. La città di Sisto V e Domenico Fontana*. Roma: Viviani Editore, 2002.

PIZZAMANO 2001

Paola Pizzamano, *Giovanni Battista Cavalieri: un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento*. Rovereto: Nicolodi, 2001.

PIZZORUSSO 2009

Giovanni Pizzorusso, "Tra cultura e missione. La congregazione de Propaganda Fide e le scuole di lingua araba nel XVII secolo", en *Rome et la science moderne: Entre Renaissance et Lumières*. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2009.

POMELLA 2013

Marco Pomella, *Il complesso di San Salvatore in Ognissanti a Firenze*. Roma: Edizioni Youcanprint, 2013.

POU Y MARTÍ 1916

José M.^a Pou y Martí, "Felipe III y los santuarios franciscanos de Italia, III. San Pedro in Montorio en Roma", *Archivo Ibero-americano*, III, 1916, pp. 214-241.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Francescanesimo e pittura riformata in Italia centrale", en *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (cat. exp. Roma, 1982). Roma: Calcografia ed Edizioni Quasar, 1982, pp. 63-158.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982b

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione", en *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (cat. exp. Roma, 1982). Roma: Calcografia ed Edizioni Quasar, 1982, pp. 159-169.

ROBERTSON 2015

Clare Robertson, *Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII*. New Haven/London: Yale University Press, 2015.

REAL ACADEMIA... 2004

Real Academia de España en Roma. Curso 2003-2004. Roma: Real Academia de España, 2004.

RÉAU 1958

Louis Réau, "Iconographie des Saints. A-F", en *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958, vol. 3.

REGGI 2017

Giancarlo Reggi, "Bartolomeo da Pisa, Liber Confirmatum, Milano, Gottardo da Ponte, 1510. L'esemplare BSF75 Ga9: provenienze marsigliesi e parigine", *Fogli*, 38/2017, pp. 103-115.

RENOUX 2003

Christian Renoux, *La preghiera per la pace attribuita a san Francesco*. Padova: Messagero, 2003.

REVENGA DOMÍNGUEZ, PALENCIA CEREZO 2016

Paula Revenga Domínguez y José María Palencia Cerezo, *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2016.

RICCI 1834

Amico Ricci, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*. Macerata: Alessandro Mancini, 1834.

RITZLER 1971

Remigio Ritzler ofm Conv., "I cardinali e i papi dei frati minori conventuali", *Miscellanea Francescana*, n° 71, 1971, I-II, pp. 3-77.

ROSSI 2015

Massimiliano Rossi, "Pietosi affetti e arte grafica nei madrigali dipinti per le storie francescane di Ognissanti", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 57, 2015, pp. 177-189.

RUF 1974

Gerhard Ruf, *Giotto in Assisi. Nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella basilica superiore*. Assisi: Casa Editrice Francescana, 1974.

RUSCONI 1982

Roberto Rusconi, "Dal sepolcro di Francesco all'indulgenza della Porziuncola", en *Francesco d'Assisi. Storia e Arte*. Milano: Francesco Porzio, 1982, pp. 159-167.

SALERNO 1965

Luigi Salerno, "San Francesco in Montorio. Restauro degli affreschi e delle decorazioni", *Bollettino d'Arte*, L, 1965, 1-2, pp. 117-118.

SAPORI 1980

Giovanna Saporì, "Notizie su Giovan Battista Lombardelli", *Storia dell'arte*, 38/40, 1980, pp. 277-283.

SAPORI 1982

Giovanna Saporì, "Artisti e committenti sul lago Trasimeno", *Paragone*, XXXIII, 1982, n° 393, pp. 27-61.

SAPORI 1998

Giovanna Saporì, "Per Dono Doni disegnatore", en A. Forlani Tempesti y S. Prosperì Valenti Rodinò, *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*. Rimini: Galleria Editrice, 1998, pp. 184-191.

SAPORI 2001

Giovanna Saporì, *Raccolte comunali di Assisi. Disegni*. Milano: Electa e Editori Umbri Associati, 2001, 2 vol.

SAPORI 2008

Giovanna Saporì, *Il mercato delle stampe a Roma: XVI – XIX secolo*. San Casciano: Libro Co. Italia, 2008.

SCARPELLINI 1982

Pietro Scarpellini, "Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV", en *Francesco d'Assisi. Storia e Arte*. Milano: Francesco Porzio, 1982, pp. 91-121.

SCARPELLINI 1985

Pietro Scarpellini, "I tre illustratori della Franceschina (Ms. 1238 della Biblioteca Augusta di Perugia)", en *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*. Florencia: Olschki, 1985, vol. 2, pp. 701-708.

SCHULLER 2017

Manfred Schuller, "Il Tempietto: analisi basata su un nuovo rilievo architettonico", en Flavia Cantatore (a cura di), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in*

Montorio. Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 225-256.

SCORSETTI 2002

Monica Scorsetti, "Giovanni Battista De Cavalieri: catalogo delle stampe sciolte", *Grafica d'arte*, 13, 2002, 49, pp. 4-17; núm. 50, pp. 2-7.

SEBASTIÁN 1985

Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Akal, 1985.

SEBASTIÁN 1994

Santiago Sebastián, "La serie iconográfica de San Pietro in Montorio", *Cuadernos de Arte*, n° 5, 1994, pp. 9-19.

SELLA 2011

Pacifico Sella, "Francesco e il Sultano: l'incontro", *Studi francescani*, 108, 2011, 3/4, pp. 493-508.

SENSI 2002

Mario Sensi, *Il perdono di Assisi*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2002.

SENSI 2008

Mario Sensi, "Gli Osservanti alla Porziuncola", en P. Messa (a cura di), *San Francesco e la Porziuncola. Dalla 'chiesa piccola e povera' alla Basilica di Santa Maria degli Angeli. Atti del Convegno di studi storici (Assisi, 2-3 Marzo 2007)*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2008, pp. 207-247.

SEIDEL 2013/2014 (2017)

Anna Seidel: "Gian Lorenzo Bernini's Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto", *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Band 41, 2013/2014 (2017), pp. 393-424.

SETTEMBRI 1906

Giuseppe M. Settembri, "Memorie francescane di Sarnano, Roccabruna e Monteragnolo", *Miscellanea Francescana*, 1906, vol. X, pp. 108-113.

STRINATI 1982

Claudio Strinati, "Riforma della pittura e riforma religiosa", en *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (cat. exp. Roma, 1982). Roma: Calcografia ed Edizioni Quasar, 1982, pp. 35-56.

TANZINI 2017

Lorenzo Tanzini, "Fra Mariano da Firenze e il sacro convento della Verna", *Studi Francescani*, 2017, 3/4, pp. 313-325.

TOLAN 2009

John V. Tolan, *Il santo dal sultano. L'incontro di Francesco d'Assisi e l'islam*. Bari: Editori Laterza, 2009 (2007).

TOMEI 2000

Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*. Milano: Silvana editoriale, 2000.

TOMEI 2001

Alessandro Tomei (a cura di), *La Basilica di Santa Maria degli Angeli e la Porziuncola. Guida storico-artistica*. Milano: Silvana editoriale, 2001.

TOSCANO 1980

B. Toscano, "Trasformazioni nell'Umbria Santa", en *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria*. Treviso: 1980, vol. 2.

TREFFERS 1989

Bert Treffers, "Franciscus Redivivus: Angelo del Pas e la cappella de' Vecchi in S. Pietro in Montorio", *Antonianum*, LXIV, 1989, 4, pp. 518-539.

TRINCHIERI 1994

Franca Trinchieri Camiz, "The Roman 'studio' of Francesco Villamena", *Burlington magazine*, 136, 1994, pp. 506-516.

THODE 1909

Henry Thode, *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie*. Paris: Librairie Renouard et Henri Laurens, 1909 (Berlín, 1904).

THURBER 2003

T. Barton Thurber, "Multiple personalities in Francesco Villamena's portrait print of Giovanni Alto dedicated to Cassiano dal Pozzo", *Word & Images*, 19, 2003, pp. 100-114.

TSOUMIS 2005

Karine Tsoumis, *Giovanni Battista Cavalieri's "Ecclesiae militantis triumphus: Jesuits, martyrs, print and the Counter-Reformation"*. Montréal: McGill University, 2005.

RINALDI 1985

Alessandro Rinaldi, "Le dieci basiliche del Villamena", en *Roma sancta*, 1985, pp. 279-281.

VANNICELLI 1971

Primo Luigi Vannicelli, *S. Pietro in Montorio e il Tempietto di Bramante*. Roma: Tipogr. Centenari, 1971.

VANNUGLI 1985

Antonio Vannugli, "Gli affreschi di Antonio Tempesta a Santo Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù", *Ricerche di Storia dell'arte*, XXV, 1985, pp. 91-102.

VENANZI 2004

Laura Venanzi, "La biblioteca comunale di Sarnano", en Giovanni Daniele (a cura di): *Uomini e luoghi della cultura nelle Marche*. Ancona: Il lavoro editoriale, 2004, pp. 137-143.

VENATOR 2008

Michael Venator, "Die römischen Bilderviten des heiligen Franziskus von Francesco Villamena und Philippe Thomassin, addenda zu Chronologie, Vorlage und Bibliographie", *Collectanea Franciscana*, n° 78, 2008, 3/4, pp. 553-574.

VERDE 2017

Paola Carla Verde, "L'ospedale dei Poveri Mendicanti a ponte Sisto. Un'analisi preliminare dell'impresa di Domenico Fontana attraverso il libro di tutte le spese", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n° 66, 2017, pp. 41-58.

WERINHARD EINHORN 1978

Jürgen Werinhard Einhorn, "Die Holzschnitte des Wolf Traut zur «Legend des heyligen vatters Francisci» nach Bonaventura, Nürnberg 1512. Ihre Vorlagen un ihr Forwirken", *Franziskanische Studien*, n° 60, 1978, pp. 1- 23.

WERINHARD EINHORN 1992

Jürgen Werinhard Einhorn, "Das GroBe Franziskusleben des Hl. Bonaventura in Zwei illuminierten Handschriften in Rom und Madrid", *Collectanea Franciscana*, n° 62, 1992, pp. 5-61.

ZACCARIA 1963

Giuseppe Zaccaria ofm Conv., *Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi (1220-1927)*, *Miscellanea Francescana*, 63, 1963, pp. 495-536 (Il Cinquecento).

ZANOTTI 1980

Gino Zanotti, *Antonio Cristofani, storico e letterato (saggio bio-bibliografico)*. Assisi: Accademia Properziana del Subasio, 1980.

ZAMORA 1982

Germán Zamora, "La infancia de san Francisco en su iconografía menor. Arte, leyenda, historia", *Collectanea Franciscana*, n° 52, 1982, pp. 373-424.

ZAMORA 1991

Germán Zamora, "La juventud de Francisco de Asís en su iconografía menor. Arte, leyenda e historia", *Collectanea franciscana*, n° 61, 1991, pp. 23-116.

ZERI 2001

Federico Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2001 (Torino, 1957).

ZOCCA 1959

Emma Zocca, *La basilica dei Santi Apostoli in Roma*. Roma: Officina Grafica Canella, 1959.

ZUCCARI 2000

Alessandro Zuccari, "Sisto V e l'eredità di Sisto IV papa francescano", en *Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*. Roma: Ed. Shakespeare, 2000, pp. 101-120.

ZUCCARI 2004

Alessandro Zuccari, *San Pietro in Montorio (La Spagna sul Gianicolo, I)*. Roma: Eurografica, 2004.

ZUCCARI 2018

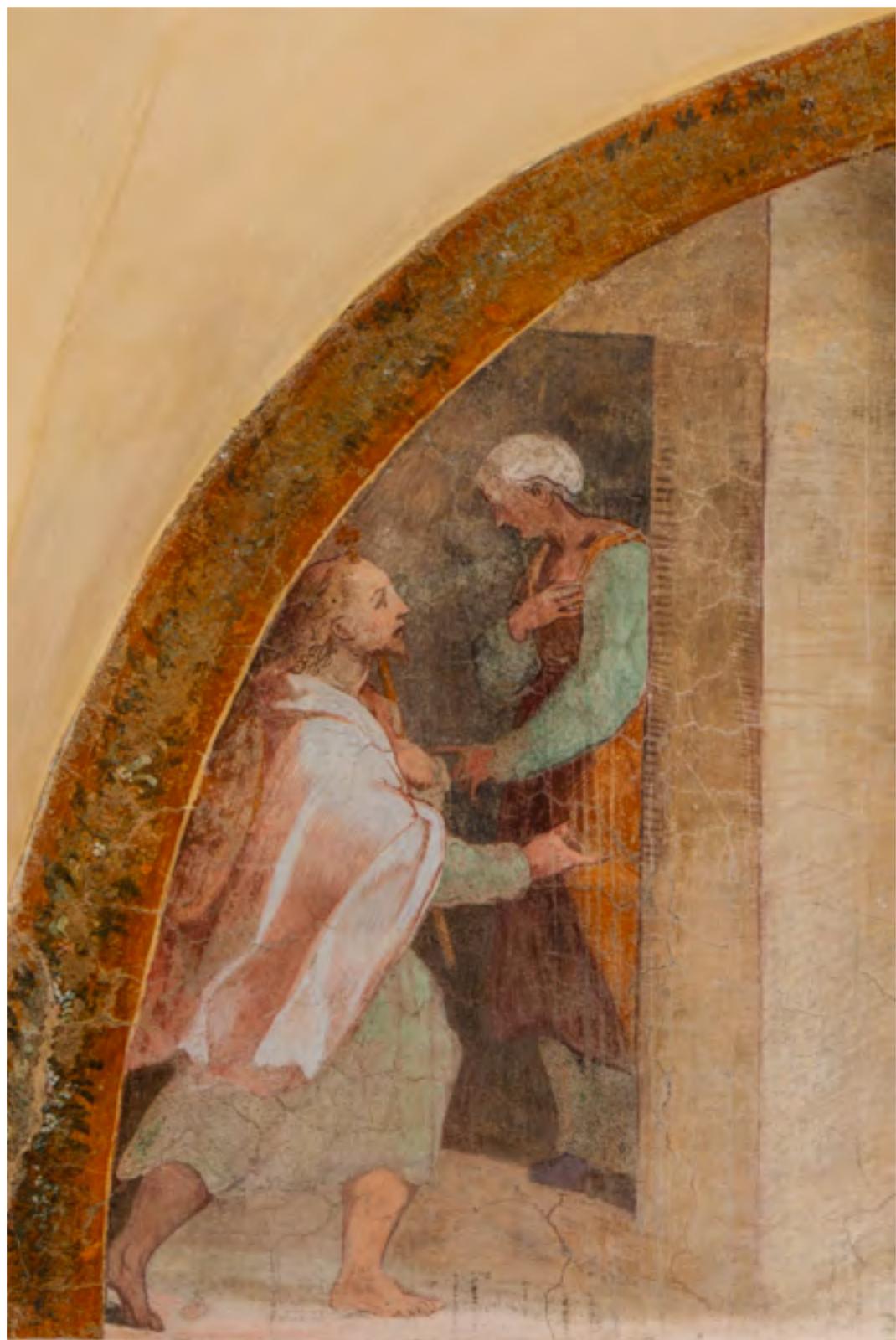
Alessandro Zuccari, "Antesignani lucchesi a Roma. Girolamo Massei e Paolo Guidotti nei cicli pittorici del tardo Cinquecento", en Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer e Michele Nicolaci, *Artisti e committenti lucchesi del Seicento*. Milano: Officina libraria, 2018, pp. 16-31.



APÉNDICES FOTOGRÁFICOS



LOS LUNETOS





I. Anuncio y nacimiento de Francisco de Asís en un establo



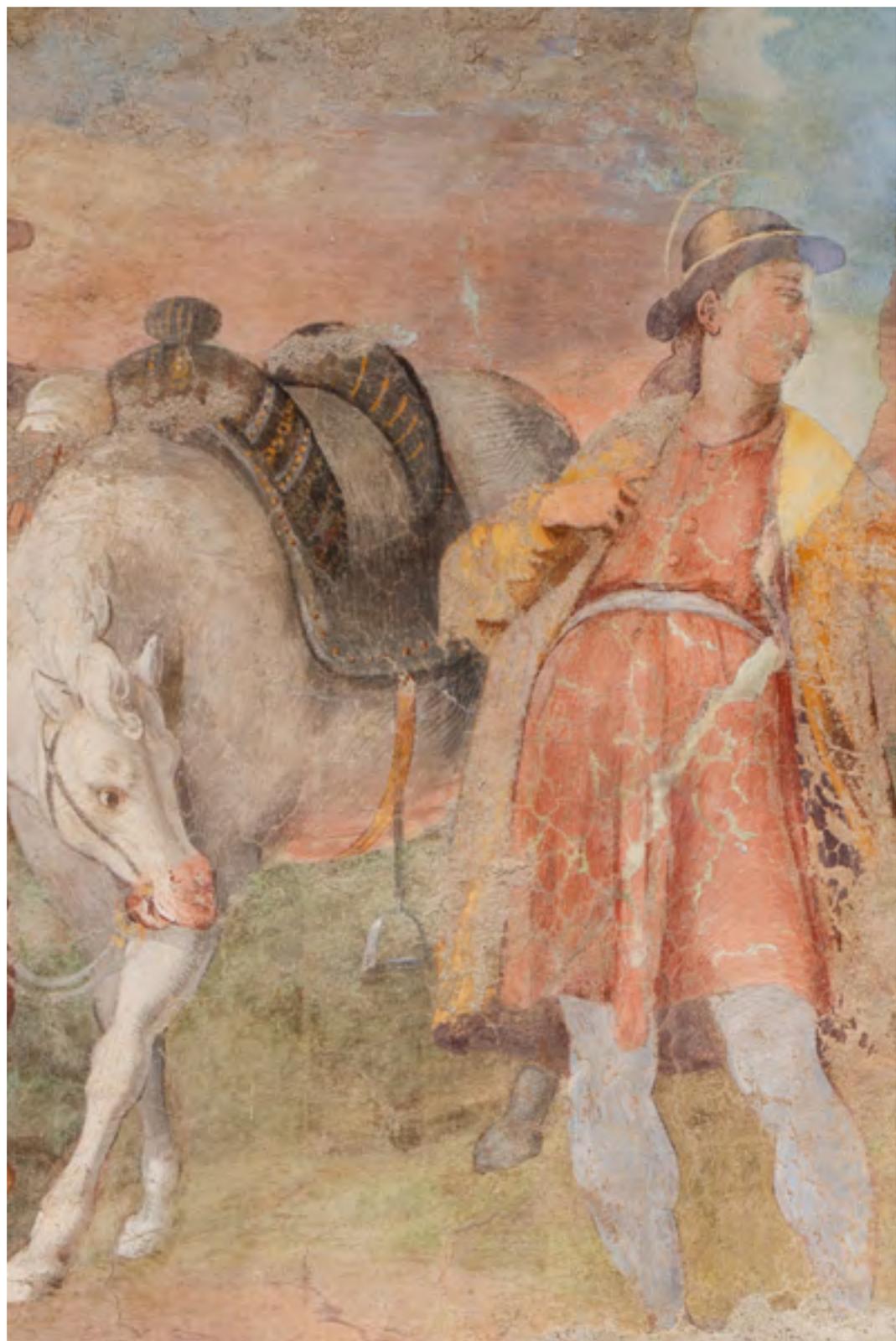


II. Bautismo de Francisco de Asís en presencia de un peregrino





III. Homenaje del manto de un hombre sencillo a Francisco niño





IV. Francisco dona sus ropas a un soldado herido





V. Sueño de futuras glorias militares de Francisco de Asís





VI. Revelación del Crucifijo de la iglesia de San Damiano



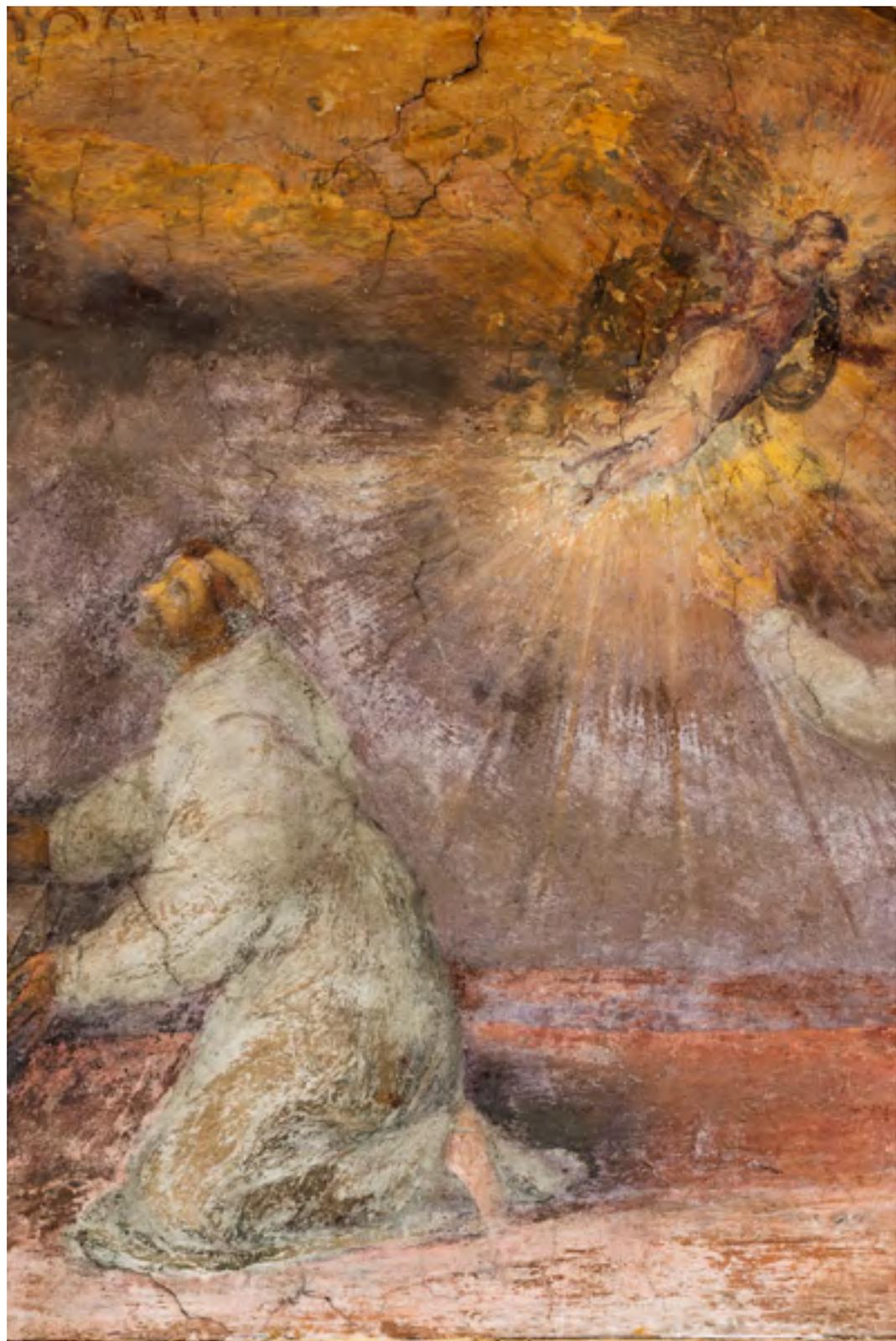


VII. Francisco renuncia a los bienes paternos ante el obispo de Asís





X. La visión de Francisco de Asís en un carro de fuego





XI. La visión del trono celestial reservado a Francisco por fray Pacífico





XIV. Francisco es visto transfigurado en éxtasis por sus hermanos





XV. Francisco predice la inminente muerte del caballero de Celano





XVI. La conversión sacramental del sultán por mandato de Francisco





XVIII. Celebración de la Navidad en Greccio





XIX. Francisco hace brotar un manantial ante un anciano sediento





XXI. Arrepentimiento del avaro de Spoleto ante la misericordia del santo





XXII. Francisco sana de artritis al canónigo Gedeón de Rieti



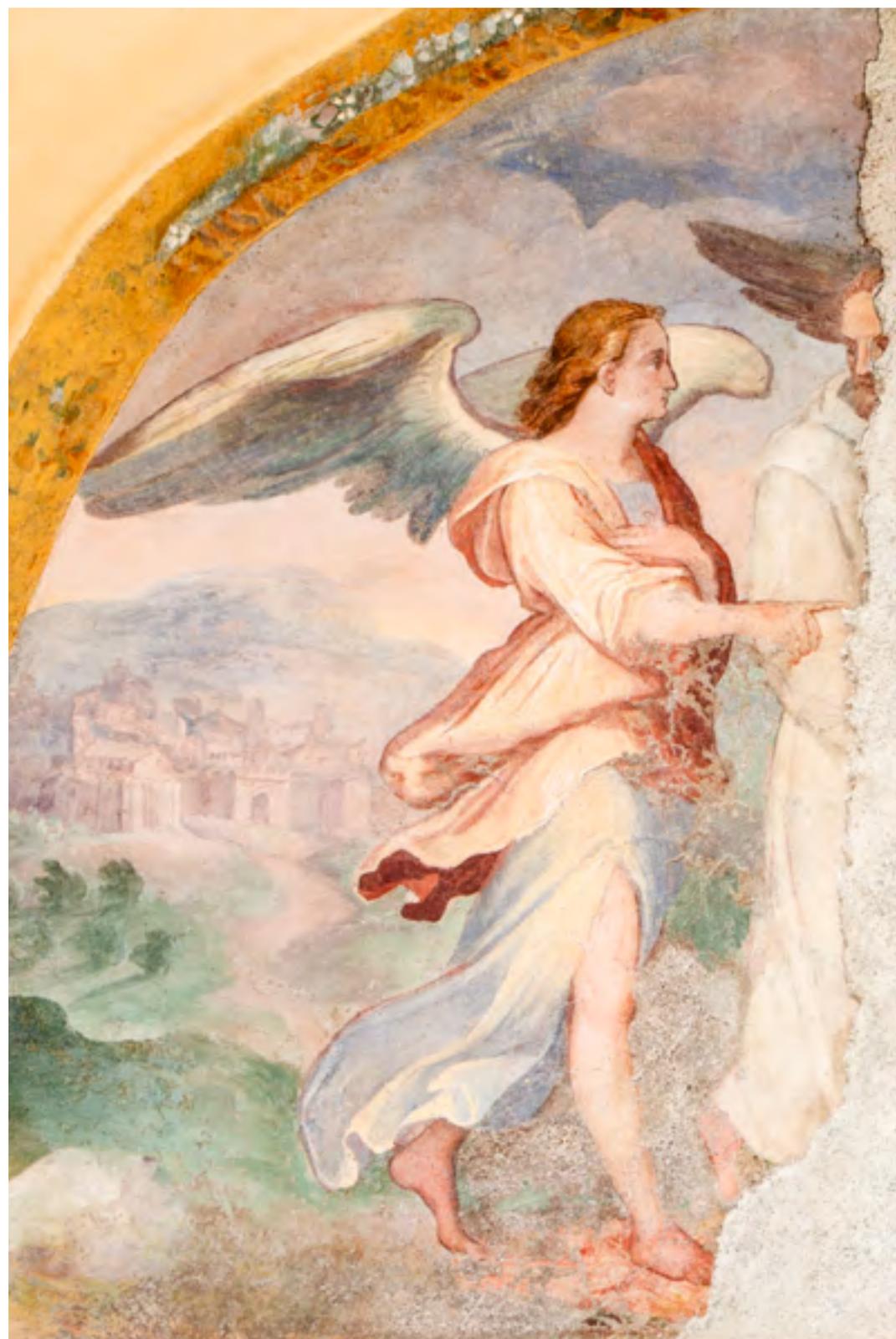


XXIII. Aparición de Francisco en el capítulo de Arlés





XXIV. Francisco de Asís refriega su cuerpo desnudo en unas zarzas



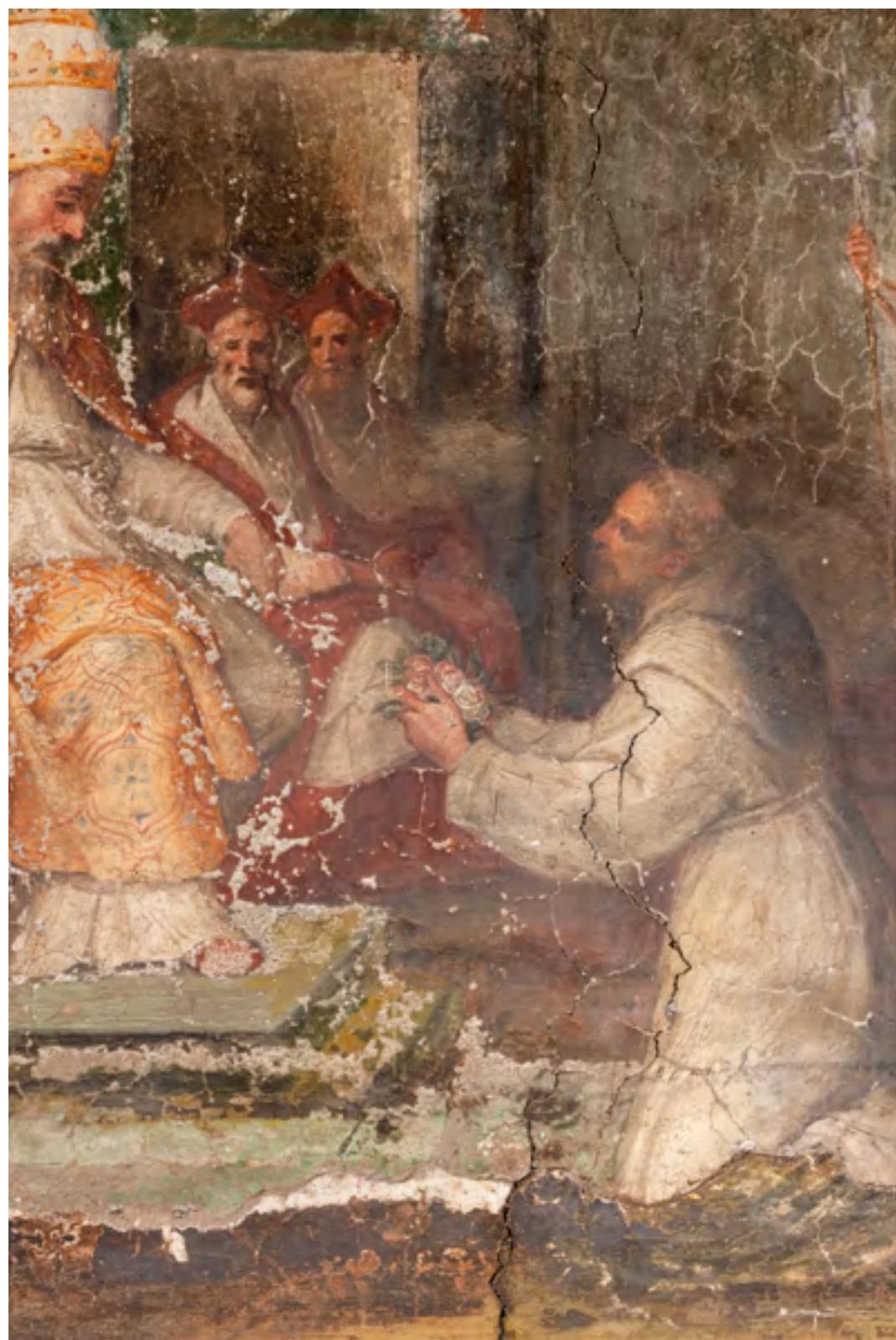


XXV. Unos ángeles acompañan a Francisco al interior de la Porciúncula



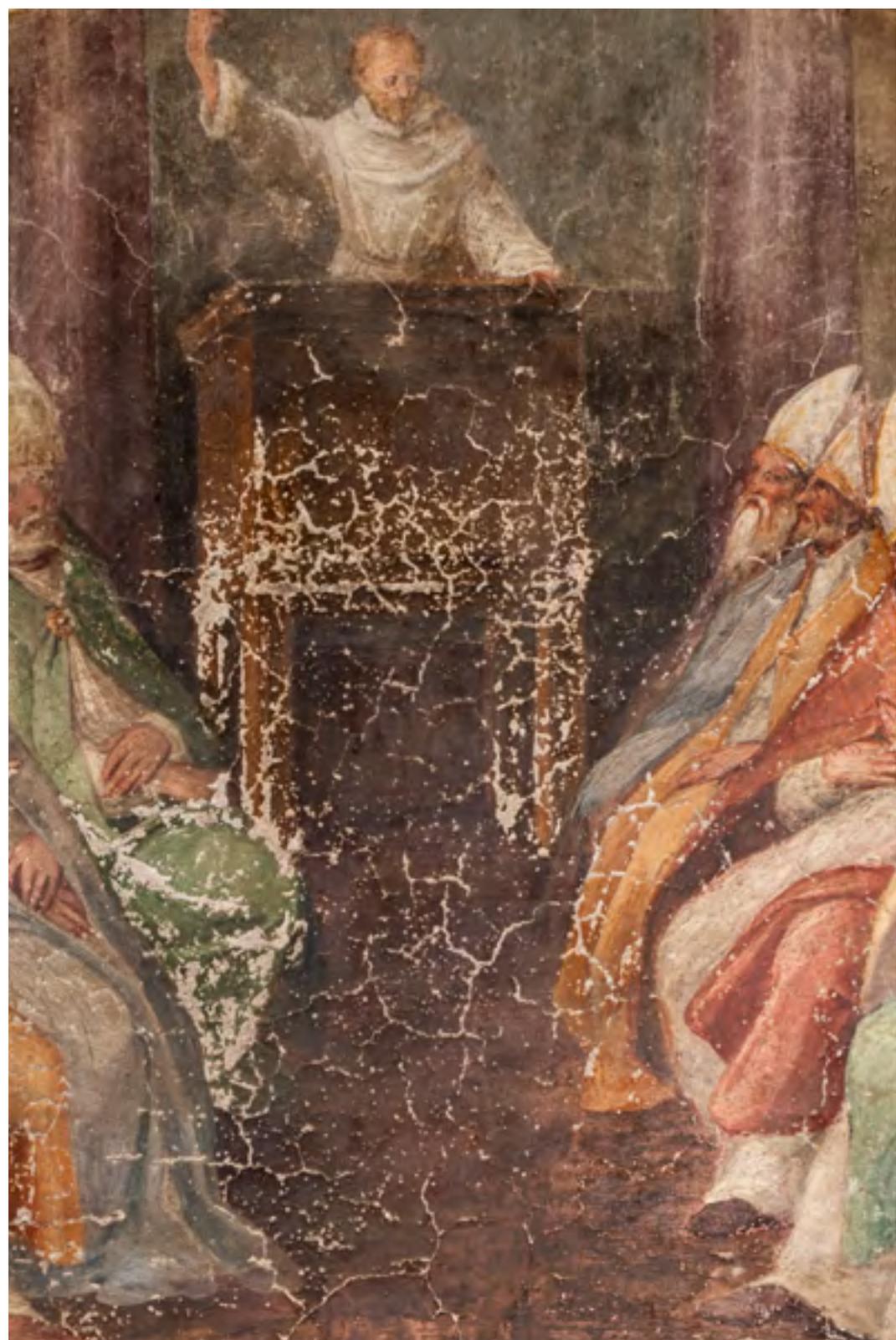


XXVI. Jesús y María comunican el día de la indulgencia del Perdón a Francisco





XXVII. Francisco de Asís muestra las rosas nacidas tras su penitencia a Honorio III





XXVIII. Anuncio del carácter perpetuo de la indulgencia por Francisco ante los obispos



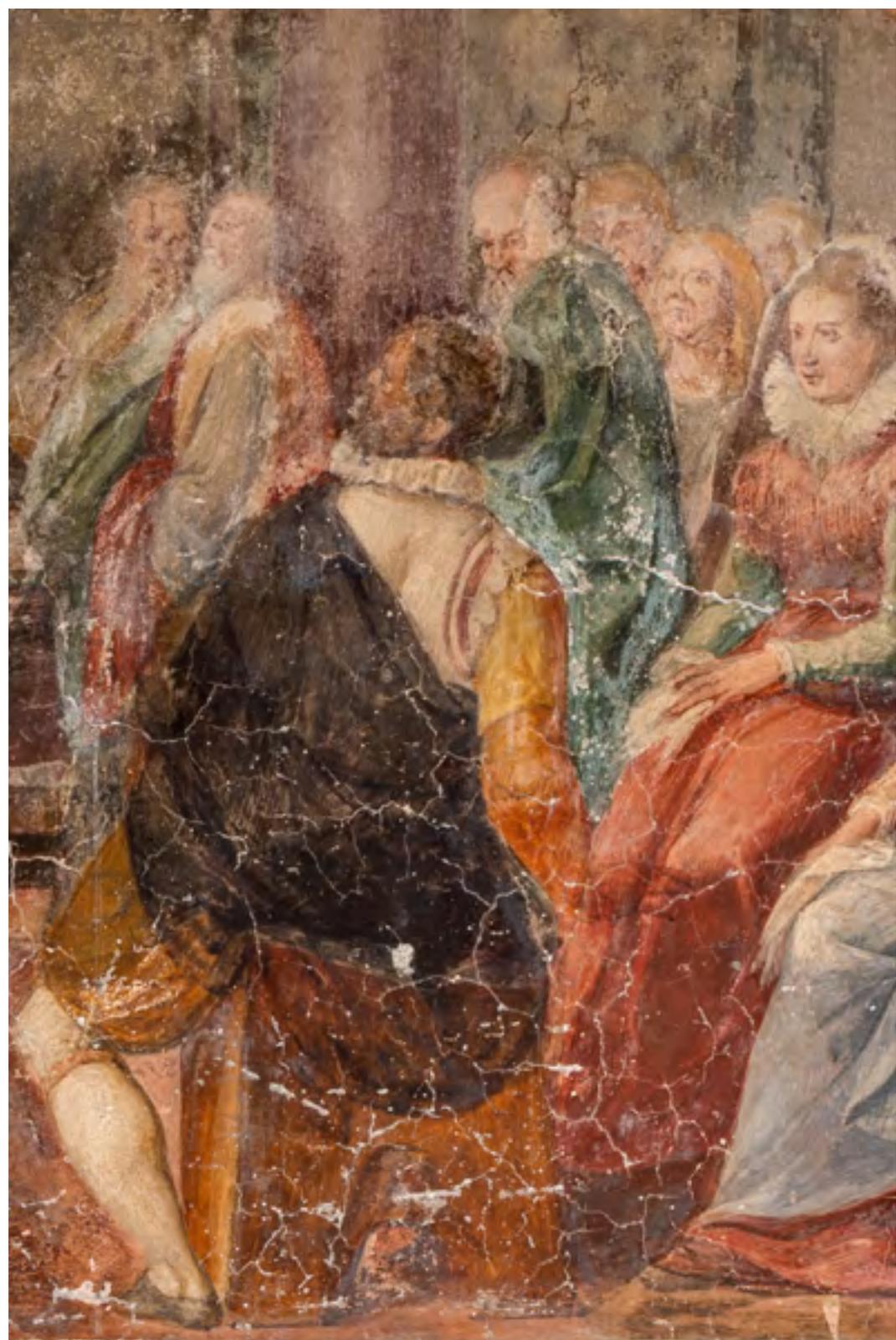


XXIX. Un obispo pretende rectificar a Francisco pero declara la indulgencia perpetua





XXX. Los obispos de Umbría publican la indulgencia plenaria y perpetua





XXXI. Predicación multitudinaria de Francisco de Asís





XXXII. Francisco de Asís crea el escudo del serafín alado con el extremo de su cordón





XXXIV. Francisco con un beso sana a un leproso





XXXV. Francisco sana a un tullido con la cabeza entre las piernas en Orte





XXXVI. Francisco cura a un parálitico de Narni con el signo de la cruz ante el obispo





XXXVII. Francisco sana a una joven ciega con su saliva en Bevagna





XXXVIII. Francisco de Asís amansa al lobo que amenazaba a la población



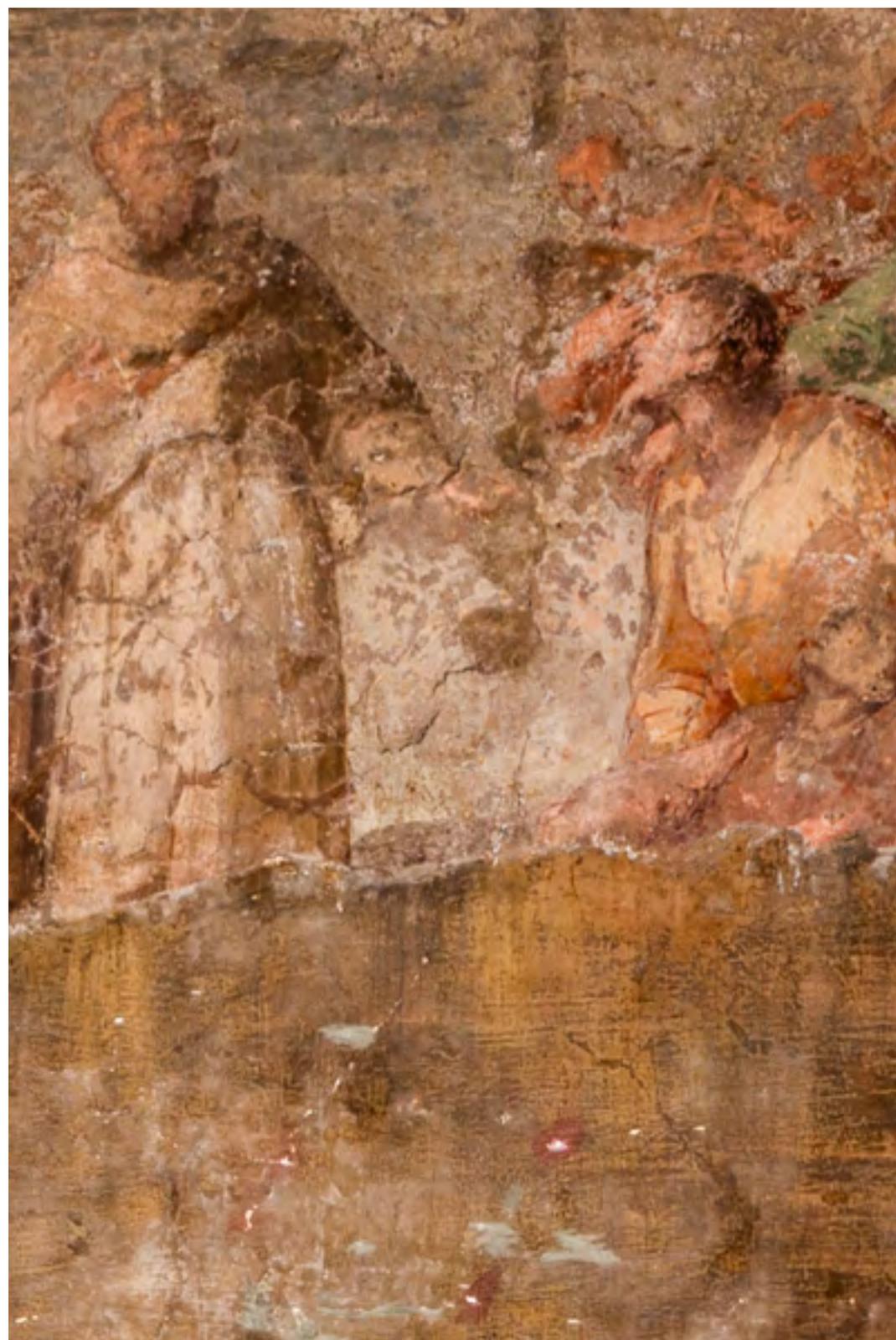


XXXIX. Francisco cura a una mujer de Gubbio con las manos contrahechas





XL. Honorio III confirma la regla a Francisco de Asís





XLI. Francisco resucita con la oración a un joven ahogado en Rieti



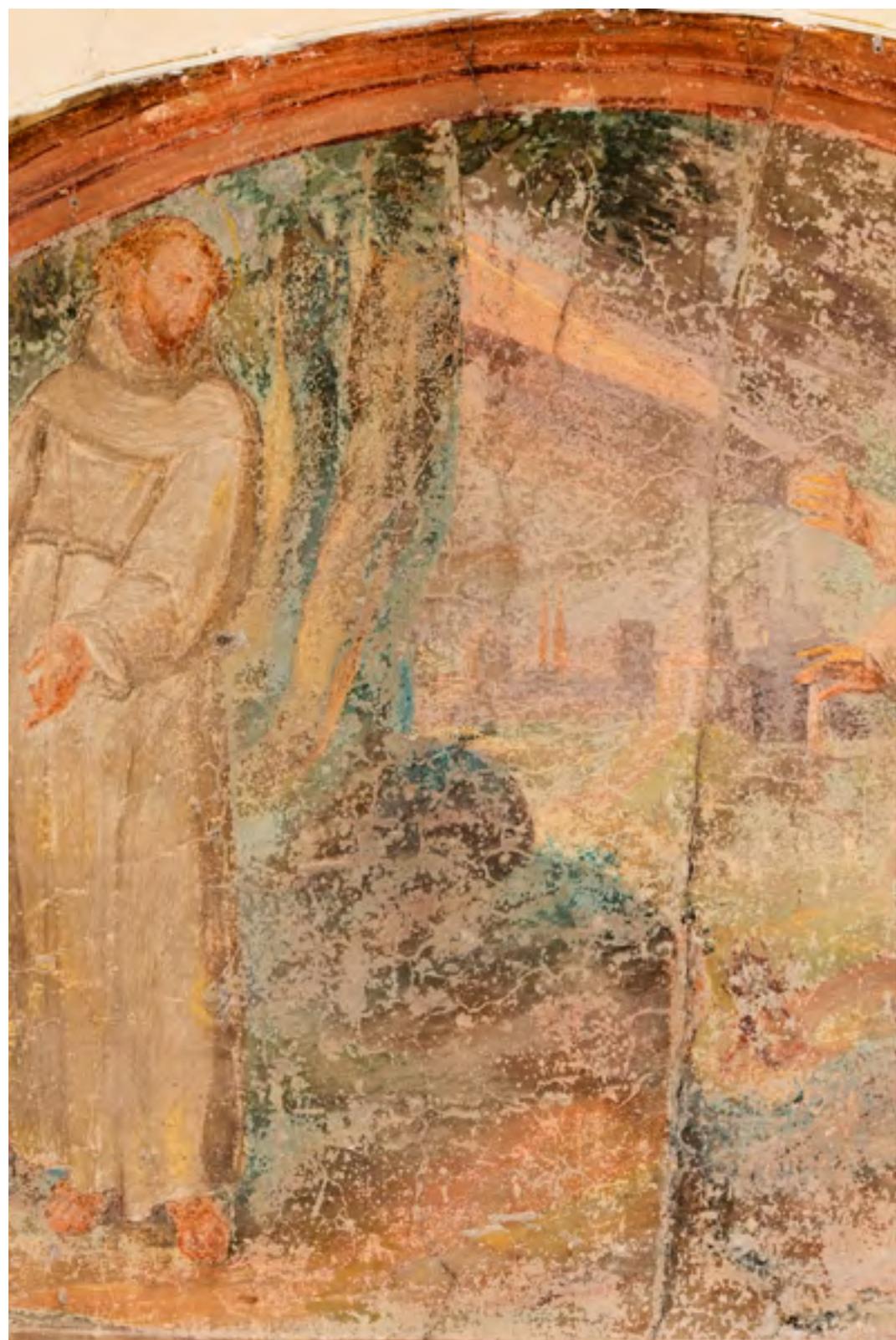


XLII. Francisco sana a un joven deforme ante su padre en Toscanella



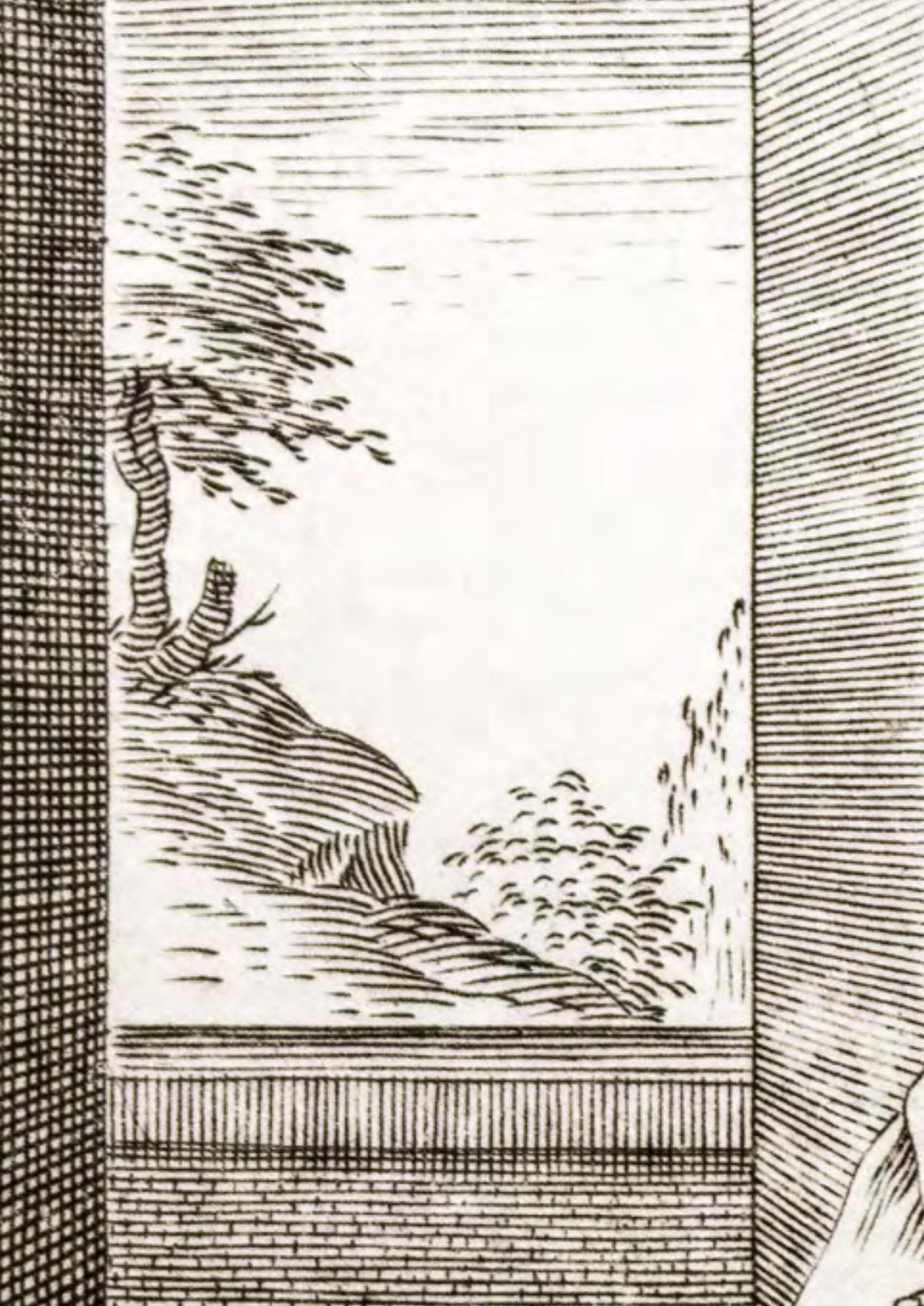


XLIII. Francisco convierte el agua en vino para los albañiles que construyen una iglesia





XLIV. Francisco amonesta a un fraile tentado de coger una saca con monedas de oro



LAS SERIES GRABADAS

GRAB. 1

S. Francisci Historia cum iconibus in aere excusis.
Roma: Andrea de Putti, 1594. Francesco Villamena (sculp). Frontispicio.
Roma, Museo Francescano (inv. V-BB-I).



GRAB. 2

Vita, et miracula seraphici patris S. Francisci de Assisio triplici idioma Latino, italo atque Hispano descripta. Roma: Jacobus de Rubeis, 1649. Philippe Thomassin (sculp). Frontispicio. Roma, Museo Francescano (inv. VII-A-IO).



GRAB. 3

Anuncio y nacimiento de Francisco de Asís en un establo (I)



Villamena, 1594, 1.



Thomassin, 1604, 1.



Thomassin, 1649, 1.



GRAB. 5

Sueño de futuras glorias militares de Francisco de Asís (V)



Villamena, 1594, 5.



Thomassin, 1604, 5.



Thomassin, 1649, 5.

GRAB. 6

Francisco de Asís renuncia a los bienes paternos ante el obispo de Asís (VII)



Villamena, 1594, 7.



Thomassin, 1604, 7.



Thomassin, 1649, 7.



8
TEMPLA HOMINŪ PASTOR SANCTŪ LATERANA REGENTE
ASPICIT VT CEPIT CANDIDA MEMBRA SOPOR
PAPA INNOC. VEDE IN SOGNO FRANG. CON LE PROPRIE
SPALLE SOSTENER SAN GIO. LATERANO ACCIO NŌ CADA

GRAB. 8

Inocencio III concede la licencia para predicar a Francisco (nº 9)



PONTIFICĒ PARVA FRATRŪ COMITANTE CORONA
QVO CONCEDATVR CONCIO VIC TOR ADIT
INNOC.º PAPA MANDA FRANC.º CON LI SVOIFRATI
PER DIVIN VOLERE A PREDICARE AL POPVLO

Villamena, 1594, 9.



GRAB. 10

La prueba de fuego ante el sultán (nº 13)



Villamena, 1594, 13.



Thomassin, 1604, 13.



Thomassin, 1649, 13.

Francisco de Asís predice la inminente muerte del caballero de Celano (XV)



Thomassin, 1604, 15.



Thomassin, 1649, 15.

GRAB. 12

La conversión sacramental del sultán por mandato de Francisco de Asís (XVI)



Villamena, 1594, 16.



Thomassin, 1604, 16.



Thomassin, 1649, 16.

GRAB. 13

Francisco de Asís lava a un leproso y lo sana (n° 17)



Villamena, 1594, 17.



Thomassin, 1604, 17.



Thomassin, 1649, 17.

GRAB. 14

El arrepentimiento del avaro de Spoleto ante la misericordia del Francisco de Asís (XXI)



Villamena, 1594, 21.



Thomassin, 1604, 21.



Thomassin, 1649, 21.

GRAB. 15

Francisco de Asís crea el escudo del serafín alado con el extremo de su cordón (XXXII)



Villamena, 1594, 32.



Thomassin, 1604, 32.



Thomassin, 1649, 32.



GRAB. 17

Francisco sana a una joven ciega con su saliva en Bevagna (XXXVII)



Thomassin, 1604, 37.



Thomassin, 1649, 37.

GRAB. 19

Francisco cura a una mujer en Gubbio con las manos contrahechas (XXXIX)



Villamena, 1594, 39.



Thomassin, 1604, 39.



Thomassin, 1649, 39.

GRAB. 20

Honorio III conferma la regola a Francisco de Asis (XL)



Villamena, 1594, 40.



Thomassin, 1604, 40.



Thomassin, 1649, 40.

GRAB. 21

Francisco de Asís muestra su llaga costal a tres compañeros (n° 48)



Villamena, 1594, 15.



Thomassin, 1604, 48.



Thomassin, 1649, 48.

Real Academia de España en Roma

Piazza San Pietro in Montorio, 3

00153 Roma (Gianicolo)

+39 06 581 28 06

info@accademiaspagna.org

www.accademiaspagna.org

Las imágenes que ilustran la presente publicación son propiedad de:

Biblioteca Comunale de Sarnano: fig. 20, 22, 23, 24 y 25.

Biblioteca Hertziana de Roma: fig. 61.

British Library: fig. 8.

British Museum: fig. 58.

Canalda Llobet, Sílvia: fig. 2, 6, 17, 26, 27, 28, 29, 31, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 54, 57 y 62.

Cantatore, Flavia: fig. 4.

Davies, Richard: fig. 1, 3, 7, 9, 18, 50, 52 y 59. Apéndice de los lunetos y todas las fotografías de los mismos.

Guerrero, José: fig. 38.

Museo de Bellas Artes de Córdoba: fig. 34.

Museo Franciscano de Roma: fig. 55, 56 y 60. Apéndice de series grabadas.

Museo Nacional de Arte de Cataluña: fig. 35.

Zubero, Begoña: fig. 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

Fotografías de la cubierta:

Francisco hace brotar un manantial ante un anciano sediento. Luneto XIX. Detalle.

Galería meridional del claustro de la Academia.

Esta publicación ha sido posible gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

© Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus propietarios

NIPO: 109-19-109-5

NIPO O. L.: 109-19-108-X

Todos los derechos reservados.

No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método, sin la autorización previa y escrita del editor.

Este libro se acabó de imprimir
en Roma en el mes
de Noviembre
del año
2019
**
*



Los claustros renacentistas de San Pietro in Montorio, sede de la Real Academia de España, están decorados con escenas de la vida y milagros de Francisco de Asís. El ciclo, ejecutado en los años finales del siglo XVI por los pintores il Pomarancio e il Lombardelli, inicia en el claustro interno de la Academia y finaliza en el patio del Templete de Bramante en una narración unitaria y lineal. Poco estudiado hasta la fecha, la autora profundiza en este libro en aspectos como la comitencia, los modelos y la gestación del programa iconográfico o su difusión a través de distintas series de grabados editadas en Roma hasta la primera mitad del Seiscientos.

Sílvia Canalda Llobet es profesora de historia del Arte en la Universitat de Barcelona y fue residente de la Academia de España en los primeros años 2000. Su principal línea de investigación es el estudio de la imagen religiosa en tiempos de la Reforma católica y sus canales de transmisión.



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN

