



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO



TEMA

**“EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA
PINTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XVIII DEL CONVENTO FRANCISCANO
DE SAN LUIS POTOSÍ”**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL
HÁBITAT EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

Presenta

NICOLA KÖRING RODE

Postulante

DRA. GUADALUPE SALAZAR GONZÁLEZ

Asesor

DRA. EUGENIA MARÍA AZEVEDO SALOMAO

MTRA. DOLORES ELENA ÁLVAREZ GASCA

Sinodales

NOVIEMBRE 2007



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO



TEMA

**“EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN
LA PINTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XVIII DEL CONVENTO
FRANCISCANO DE SAN LUIS POTOSÍ”**



TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL
HÁBITAT EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

Presenta
NICOLA KÖRING RODE
Postulante

ÍNDICE

	página
Introducción	5
Capítulo 1	
La imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa (XIII-XVIII)	24
1.1 Los modelos europeos	25
1.2 El programa iconográfico de San Francisco de Asís en la Nueva España	36
Capítulo 2	
Los códigos y el significado de la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del siglo XVIII del convento potosino	87
Capítulo 3	
La función de San Francisco de Asís en el arte mexicano del siglo XVIII	107
3.1 San Francisco de Asís como representante de la Regla	107
3.2 San Francisco de Asís como imitador de la vida de Jesús Cristo	122
Conclusión	147

Bibliografía	153
Documentos de la WEB	157
Anexos	159
Anexo 1	
Estudio iconográfico e iconológico de <i>La pureza de San Francisco de Asís</i>	160
Anexo 2	
Los atributos de San Francisco de Asís	174
Anexo 3	
Estudio semiótico de <i>La pureza de San Francisco de Asís</i>	177
Anexo 4	
Texto original de la Regla de San Francisco de Asís (en español)	197
Anexo 5	
Los biógrafos de San Francisco de Asís	205
Anexo 6	
Programa iconográfico de San Francisco de Asís	211

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el programa iconográfico de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del siglo XVIII en el convento franciscano de San Luis Potosí. El objetivo del estudio es construir una explicación sobre el significado de San Francisco de Asís, la función del santo en la actividad religiosa y el código de los mensajes a través de su imagen en la pintura religiosa del siglo XVIII.

La selección del tema de investigación obedece principalmente al interés por ampliar los estudios sobre la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa en México.

La sacristía y el templo del convento franciscano del centro histórico de la ciudad San Luis Potosí son ejemplos importantes porque abarcan más de cuarenta pinturas religiosas del siglo XVIII de México, las cuales están relacionadas con la orden y su fundador.

El estudio aborda en detalle el significado de San Francisco en la pintura religiosa del siglo XVIII en San Luis Potosí porque es importante explicar e interpretar cuáles mensajes y códigos se configuran en los lienzos. Además la investigación busca explicar la función del fundador de la orden franciscana en el sentido religioso del siglo XVIII, para que hoy en día el observador pueda entender mejor los mensajes de la orden franciscana. El trabajo también pretende estudiar los códigos de los mensajes a través de la imagen del santo en la pintura religiosa mexicana. Este aspecto es importante porque sólo así se puede entender el tema de la obra y el mensaje de la misma.

El estudio es relevante para cualquier persona interesada en arte, en particular en la pintura religiosa, pero en especial sirve para investigadores que quieran analizar la imagen de San Francisco en la pintura religiosa durante la época del Virreinato (siglo XVIII).

Lamentablemente en México y en particular en la ciudad de San Luis Potosí el arte no recibe la importancia requerida. Así, la investigación dará elementos para apoyar el fomento del conocimiento del arte mexicano.

La carencia de estudios que existe sobre el arte colonial en San Luis Potosí se quiere remediar con este estudio, porque es substancial conservar los testimonios del pasado. Además la investigación puede servir para desarrollar nuevas teorías al respecto a la pintura religiosa de México, en particular acerca de la imagen sobre San Francisco de Asís, que hasta hoy ha sido poco estudiada. Con este trabajo se pretende dar elementos para la comprensión del código y mensaje que emite San Francisco a través de su imagen en la pintura religiosa.

Actualmente no existe ningún escrito que se ocupe del análisis de la imagen de San Francisco de Asís. Así, el estudio pretende dar algunos elementos al campo profesional del arte mexicano.

La delimitación territorial queda implícita en los espacios que componen a la sacristía franciscana de San Luis Potosí, al templo y al claustro del mismo convento, y además a las iglesias de los diferentes conventos franciscanos del centro de la actual República mexicana. La delimitación temporal quedará limitada únicamente al siglo XVIII en que la pintura religiosa del barroco mexicano tuvo su auge.

El Virreinato fue una época en la cual en la Nueva España convivieron habitantes de diferentes raíces étnicas, pero como dice el autor Irving A. Leonard en su monografía *La época barroca en el México colonial*, esta sociedad fue dominada por los españoles¹.

Para la evangelización de los indígenas llegaron los frailes menores de la península europea. Los primeros que llegaron fueron los franciscanos que empezaron su evangelización en la capital de la Nueva España y de este lugar se extendieron a diferentes direcciones del país. En este periodo, los franciscanos establecieron la primera orden religiosa en la ciudad de San Luis Potosí pocos años después de la fundación de la

¹ Irving A Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p 65

ciudad en 1592. Los franciscanos provenían de la ciudad de Zacatecas, donde habían fundado un convento que era la casa matriz y posteriormente se internaron en el territorio potosino. En San Luis Potosí, se erigió un convento como casa sede, es decir, se convirtió en la casa capitular de la provincia. Sobre este proceso hay varias publicaciones, entre ellas, el estudio *La obra franciscana en San Luis Potosí* de Ricardo García López² que informa muy detalladamente sobre la llegada de los franciscanos al territorio potosino y su instalación en el mismo.

También la obra de Francisco Peña, *Estudio Histórico sobre San Luis Potosí*³, analiza la llegada de los frailes a San Luis Potosí, la evangelización de los chichimecas y el establecimiento del convento franciscano. Según Peña, la fecha de la construcción fue 1591⁴, que está en contradicción con la opinión de Rafael Morales Bocardo, que dice que los franciscanos erigieron el convento al principio del siglo XVII⁵. Esta declaración probablemente es más creíble porque el autor lo justifica con documentos originales de la época guardados en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí. La investigación: *El convento de San Francisco de San Luis Potosí, Casa Capitular de la provincia de Zacatecas* de Morales Bocardo⁶, además contiene unos capítulos sobre la llegada de los frailes a San Luis y la construcción del gran convento.

Otro texto de Morales Bocardo: *La sacristía franciscana de San Luis Potosí*⁷, es uno de los principales estudios para este trabajo porque hace un análisis profundo de la sacristía franciscana. Como dice el autor, la sacristía de San Francisco se constituye en el espacio interior más bello que la arquitectura religiosa potosina del siglo XVIII produjo. Además Morales Bocardo consigna que esta obra de arte no solamente posee uno de los tesoros de la pintura barroca del siglo XVIII sino también es rica en esculturas del mismo siglo⁸.

² Ricardo García López, *La obra franciscana en San Luis Potosí*, Mexico, UNAM, 1986

³ Francisco Peña, *Estudio Histórico sobre San Luis Potosí*, Mexico, Imprenta Evolucion, 1979

⁴ *Ibidem* p 69

⁵ Rafael Morales Bocardo, *La sacristía franciscana de San Luis Potosí Una obra del barroco estpíte*, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 1984, pp 21- 22

⁶ Rafael Morales Bocardo, *El convento de San Francisco de San Luis Potosí casa capitular de la Provincia de Zacatecas*, San Luis Potosí, Archivo Histórico de San Luis Potosí, 1997

⁷ Rafael Morales Bocardo, *La sacristía franciscana*

⁸ *Ibidem*, p 33

Por otra parte, la pintura del barroco opone a la medida clásica un complejo de gran variedad dinámica de formas y expresiones. En las obras de ese tiempo se encuentra una espiritualidad religiosa, una alegría de vivir. Otras constantes son el claroscuro y la adopción de colores primarios, la aparición simultánea de rojo, amarillo y azul, los colores fundamentales, de cuya mezcla proceden todos los demás. Además caracterizado por ese tiempo es el vocabulario alegórico y, en este mismo contexto, la pasión humanista por los mensajes criptográficos que se consideran la prueba de que todo tiene potencialmente un sentido, que es portador de mensajes ocultos que pueden descifrarse⁹. El estudio de Andreas Prater, *La pintura del barroco*¹⁰, es un análisis sobre la pintura del barroco; da una imagen del periodo en general y explica que significa la pintura de ese tiempo. Describe más la época en Europa, no obstante puede apoyar esta investigación porque la pintura barroca de España influyó mucho a la del Nuevo Mundo. Eso también menciona Jorge Alberto Manrique en su ensayo *Del Barroco a la Ilustración*¹¹. Dice que la pintura de la Nueva España recibió un fuerte influjo de la escuela española, especialmente de Zurbarán¹².

Como dice Ricardo García López en su trabajo *La obra franciscana en San Luis Potosí*, la pintura virreinal cumplió una importante función social en México, debido a que la variedad de formatos hicieron de ella la expresión visual idónea para desarrollar un panorama muy vasto dentro de la iconografía, convirtiéndose de esta manera en un motivo pedagógico de culto y ornato¹³.

Otra obra importante para este estudio es *El Arte Barroco en México*, de autoría de Rafael Carrillo Azpeitia¹⁴, porque primero describe la época barroca en México y después da un análisis detallado de la pintura de este periodo, sus antecedentes y su decadencia. El estilo barroco en general estuvo basado en el arte clásico, pero tomó extremas libertades,

⁹ Andreas Prater, *La pintura del barroco*, Koln, Benedikt Taschen Verlag, 1997, pp 11- 12

¹⁰ *Idem*

¹¹ Alberto Manrique, Jorge, "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 3ª Edición, 2002

¹² *Ibidem*, p 477

¹³ Ricardo García López, *Ob Cit*, p 36

¹⁴ Rafael Carrillo Azpeitia, *El Arte Barroco en México*, México, Panorama Editorial, 1991

rompiendo y manipulando formas clásicas¹⁵, como dice el autor de la investigación *Mexican Churches*¹⁶, Eliot Porter.

Francisco de la Maza examina en su obra *El Arte Colonial en San Luis Potosí*¹⁷ la pintura del siglo XVIII, y en uno de sus capítulos se dedica a San Francisco, a la plaza, el convento y la sacristía. En su opinión, la combinación de oro y color es típica para la pintura del barroco, y el convento de San Francisco de la ciudad San Luis Potosí posee una alta categoría artística¹⁸. También el estudio *San Luis Potosí, Una veta de cuatrocientos años* apoya la opinión de Francisco de la Maza diciendo que la sacristía ocupa todo el tesoro del templo y que el capialzado de la puerta de comunicación con la antesacristía es uno de los más bellos ejemplos del barroco mexicano¹⁹.

El autor José Félix Zavala dice en su estudio *La ciudad indígena de los siete barrios*²⁰ que hay dos épocas en la colección pictórica franciscana en la ciudad San Luis Potosí. Una que corresponde a 1718- 1720, que es íntegramente de mano de Antonio de Torres. Otra, de 1750- 1770, en que se pidieron cuadros a Miguel Cabrera, Francisco Martínez y otros pintores menores²¹.

Una de las obras centrales de la investigación es la ya mencionada de Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí*. En este estudio el autor dedica un capítulo a la pintura del convento, que posee el patrimonio pictórico más importante de la ciudad. Además contiene dos subcapítulos para los pintores más importantes que trabajaban en este convento, tanto en el templo como en la sacristía: Antonio de Torres y Miguel Cabrera²².

También otras dos obras del mismo autor, *Convento de San Francisco*²³ y *La sacristía franciscana de San Luis Potosí*, analizan la pintura del

¹⁵ *Ibidem*, p. 16

¹⁶ Eliot Porter, *Mexican Churches*, San Francisco, Chronicle Books, 1999

¹⁷ Francisco de la Maza, *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, Mexico, UNAM, 1969

¹⁸ *Ibidem*, p. 47

¹⁹ San Luis Potosí, *Una veta de cuatrocientos años*, Mexico, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2ª Edición, 1998, pp. 53- 55

²⁰ José Félix Zavala, *La ciudad indígena de los siete barrios*, Mexico, Historia y Tradición, 1996

²¹ *Ibidem*, pp. 83- 84

²² Rafael Morales Bocardo, *El convento de San Francisco*, p. 462

²³ Rafael Morales Bocardo, *Convento de San Francisco*

convento y en especial la de la sacristía. Se puede decir que los estudios de Rafael Morales Bocardo son los principales para esta investigación, porque son los únicos que se ocupan con la pintura religiosa del convento franciscano de San Luis Potosí.

El estudio de Antonio de la Maza, *Inventario de las pinturas y esculturas existentes en los templos de San Francisco y Tercera Orden en San Luis Potosí*²⁴, también es útil para este estudio porque menciona todas las obras que existen en el templo de San Francisco.

La obra *Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*²⁵, autoría de Jaime Baldovinos, contiene un capítulo sobre el convento de San Francisco en el cual se observan los cuadros pertenecientes a la vida de San Francisco realizados por Antonio de Torres. En la actualidad, estas diecisiete obras se localizan en el templo, la sacristía y el claustro.

El autor Manuel Toussaint en su investigación *La pintura colonial en México*²⁶ analiza las obras de Miguel Cabrera a través de su vida. Además da una crítica de las mismas y describe la enorme influencia que tenía este gran artista. Para el autor, Miguel Cabrera es el pintor colonial que ha gozado de más resonante prestigio. Su nombre no sólo ocupó por entero el siglo XVIII, sino que subsistió mucho tiempo, como símbolo del arte colonial. Su producción artística fue numerosa de la cual varias obras se localizan en la ciudad de San Luis Potosí, como *San Francisco consolado por un arcángel* o *Aparición de María a San Francisco*.

Para el autor Manuel Romero de Terreros, Miguel Cabrera era el pintor más conocido de la época virreinal. En su obra *El arte en México durante el Virreinato*²⁷ describe su vida como persona, así como artista. Dice que era un pintor que contaba con gran número de aprendices en su taller, quienes le ayudaban en sus obras. Tenía un estilo agradable, en general

²⁴ Antonio de la Maza, *Inventario de las pinturas y esculturas existentes en los templos de San Francisco y Tercera Orden en San Luis Potosí*, Mexico, 1956

²⁵ Jaime Baldovinos, *Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, Mexico, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991

²⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, Mexico, UNAM, 1990

²⁷ Manuel Romero de Terreros, *El arte en México durante el Virreinato*, Mexico, Editorial Porrúa, 2ª Edición, 1980

de originalidad y aun de dignidad. Además en la opinión del autor el monótono colorido de Cabrera abarcaba una escala muy limitada²⁸.

Una de las características de la iconografía barroca será la vuelta a la hagiografía medieval. Santiago Sebastián describe la iconografía de las órdenes religiosas en su obra *Contrarreforma y barroco*²⁹ en la cual dedica un capítulo a los franciscanos.

Casi todos los conventos en el Virreinato optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores. Muchas series de la vida de San Francisco debieron de haber sido pintadas durante el México Virreinal, de las cuales una se localiza en el convento franciscano de San Luis Potosí. Estas series tenían una función decorativa, didáctica y una significación social, no obstante su significación estética fue de menor importancia³⁰. El estudio *Iconografía del arte del siglo XVI en México*³¹ menciona que hay que recordar la estrecha relación que existe entre los hechos y los fenómenos iconográficos y, naturalmente, la sociedad que los ha producido. Por tanto, la iconografía no es una realidad independiente sino que está en conexión con los cambios y transformaciones históricas, de ahí su valor como un factor explicativo más de la historia³².

Qué y cómo cree la gente, se expresa en imágenes. Así se puede decir que pinturas, esculturas, iglesias o altares son testimonios de devoción vivida durante todas las épocas.

Con todos estos testimonios, la Iglesia, igual que los evangelizadores de la Nueva España, las órdenes religiosas pretendieron mandar mensajes. Es así que lo hacen las pinturas del convento franciscano de San Luis Potosí que exhibe la imagen de San Francisco de Asís.

²⁸ *Ibidem*, p 64

²⁹ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, España, Alianza Editorial, 2ª Edición, 1985

³⁰ *Ibidem*, p 286

³¹ Santiago Sebastián, Mariano Monterosa y Jose Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno de Zacatecas, 1995

³² *Ibidem*, p 86

Para entender tales mensajes, el libro de Daniel Prieto: *Elementos para el análisis de mensajes*³³ presenta diferentes modelos para descifrar los mensajes no verbales. Él dice que el lenguaje es todo sistema de recursos verbales y no verbales utilizados por la gente para comunicarse. Además explica que el lenguaje y sus recursos, sólo son comprensibles en el marco de un proceso de comunicación. En tal proceso de comunicación intervienen por lo menos ocho elementos, como son emisor, códigos, mensajes, medios y recursos, referente, marco de referencia, perceptor y formación social³⁴. Más adelante el autor habla de los diferentes tipos de lenguaje. Para esta investigación sobre la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del siglo XVIII en San Luis Potosí, sólo dos tipos de lenguajes serán importantes: el lenguaje icónico y el lenguaje verbo-icónico. El lenguaje icónico es un lenguaje de infinitas combinaciones, que habla directamente a los sentidos y a la emotividad, que conmueve con mucha más fuerza que la palabra³⁵. No obstante, las dificultades que encierra el estudio del icono son múltiples porque:

- 1) es preciso conocer el lenguaje básico de la imagen
- 2) las combinaciones de los elementos formales son infinitos y permiten desde lo figurativo hasta lo no figurativo
- 3) hay que reconocer las complejas relaciones entre imagen y percepción³⁶.

Además, hay varios elementos básicos de una imagen, como por ejemplo la perspectiva, el contraste o las técnicas visuales. Dichas técnicas visuales se componen por el equilibrio, la inestabilidad, la simetría, la regularidad e irregularidad, la simplicidad, la unidad, la fragmentación, etcétera³⁷.

³³ Daniel Prieto, *Elementos para el análisis de mensajes*, Mexico, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 198-9

³⁴ *Ibidem*, p 19

³⁵ *Ibidem*, p 38

³⁶ *Ibidem*, p 93

³⁷ *Ibidem*, pp 97- 128

Otro texto que se ocupa de los mensajes es *El lenguaje de los símbolos gráficos*³⁸ autoría de Guillermo de la Torre y Rizo. El autor habla sobre la importancia de la comunicación visual y explica mediante tal, el mensaje visual. Dice que en la comunicación visual todo puede expresarse mediante el uso de imágenes adecuadas, dependerá de las formas empleadas y del color seleccionado, de la proporción usada y de la claridad de expresión del gráfico. En el caso de la comunicación visual, el emisor será el gráfico o la imagen utilizada, el mensaje es el significado portado por la imagen, y el receptor será la persona que completa la imagen en cuestión y obtiene indirectamente de ella un mensaje³⁹.

Además, de la Torre analiza mediante la semántica los tipos de significantes, como son el significante icónico y el significante simbólico⁴⁰. Los autores Alberto Carrere y José Saborit explican en su obra *Retórica de la pintura*⁴¹ la pintura como lenguaje. Intentan encontrar respuestas a preguntas como: ¿es posible mirar la pintura como lenguaje?, y en tal caso, ¿de qué nos sirve?, o también ¿en qué se parece la pintura al lenguaje verbal?⁴² Además dicen que pinturas y textos verbales son manifestaciones humanas que poseen comúnmente la capacidad de describir, representar y expresar mundos internos o externos, propios o ajenos. Son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber. Se puede decir que poseen la capacidad de significar: son conjuntos significantes⁴³. Carrere y Saborit tienen la opinión que las pinturas se originan en una época, lugar, circunstancias económicas, históricas, sociales, culturales, etcétera, pero sin duda también como consecuencia de la acción de uno o varios seres humanos. Así, toda pintura manifiesta cierta intención comunicativa y se encuentra indudablemente entre los

³⁸ Guillermo de la Torre, *El lenguaje de los símbolos gráficos, Introducción de la comunicación visual*, Mexico, Editorial Lumusa, 2000

³⁹ *Ibidem*, pp 53- 55

⁴⁰ *Ibidem*, p 76

⁴¹ Alberto Carrere y Jose Saborit, *Retorica de la pintura*, Madrid, Catedra, 2000

⁴² *Ibidem*, p 60

⁴³ *Ibidem*, pp 60- 61

actos comunicativos que realizan las personas⁴⁴, es el caso de la serie de San Francisco de este estudio.

Más adelante los autores hablan de la significación en la pintura. Dicen que el arte de la pintura manifiesta dos principios básicos del orden semiótico sin los cuales no se puede entender su propia naturaleza y, por otra parte, considerar una semiótica general: la existencia de sistemas de significación y su actualización en procesos de comunicación⁴⁵.

Para la lectura de los mensajes que contienen las pinturas del convento franciscano, hay varios modelos semióticos que apoyarán este análisis. Uno por ejemplo es el modelo de Roman Jakobson. Como explica el autor Omar Calabrese en su obra *El lenguaje del arte*⁴⁶, el planteamiento de Roman Jakobson tiene un origen lingüístico y literario, no obstante en la actualidad los estudios de semiótica estética han sido precedidos en gran parte por estudios de lingüística, estilística y poética. Jakobson propuso una teoría de las funciones del lenguaje que es más móvil y extensiva, que tiene en cuenta el estilo particular de ciertas actividades sobre el lenguaje, como la estética por ejemplo. Las seis funciones son las siguientes: la referencial, la conativa o imperativa, la metalingüística, la emotiva y la poética o estética⁴⁷. Así, con esta subdivisión de Jakobson, él dice que un proceso comunicativo no contiene una sola función, sino diversas funciones al mismo tiempo.

También María Teresa Paláu presenta el modelo de Román Jakobson en su obra *Introducción a la semiótica de la arquitectura*⁴⁸. Dice que las aplicaciones del modelo de Román Jakobson al análisis de lenguajes no verbales tienen sus antecedentes en las investigaciones realizadas por Jordi Llovet, Peninou y Umberto Eco⁴⁹.

⁴⁴ *Ibidem*, p 62

⁴⁵ *Ibidem*, p 70

⁴⁶ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 2ª reimpresión, 1997

⁴⁷ *Ibidem*, pp 84- 85

⁴⁸ María Teresa Paláu, *Introducción a la semiótica de la arquitectura*, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 2002

⁴⁹ *Ibidem*, p 104

Mónica Mansour presenta en su ensayo *Román Jakobson: el hombre y su personaje*⁵⁰ al lingüista como persona y relaciona su carácter con sus estudios y trabajos.

Los estudios semióticos, en especial el modelo de Román Jakobson, apoyan mucho a descifrar el mensaje de las imágenes en el arte visual. No obstante, para la investigación presente la semiótica no tiene un papel importante porque permite estudiar detalladamente cada pintura (aunque muy mecánico y sólo da cuenta de datos) y no permite la identificación y comprensión del mensaje en conjunto de toda la serie o programa iconográfico, es decir el texto completo aun cuando es obra de varios autores, que es lo que busca este estudio, ya que se considera que el programa iconográfico fue diseñado por la orden franciscana. Sin embargo, un ejemplo de la aplicación del análisis semiótico se encuentra en el anexo 3 de este documento.

*La sintaxis de la imagen*⁵¹ de D. Dondis es otra obra que trata de las imágenes en la pintura. El autor dice que el artista y su don para crear imágenes han inspirado tradicionalmente una gran admiración, pero el uso de ese don asociado a ritos religiosos añade una aureola de magia que nunca se ha extinguido por completo con relación a su imagen. Cada cultura ha interpretado diferente el papel del artista en la expresión religiosa.

Desde el advenimiento de la tradición griega clásica, el arte tenía su énfasis en el hombre principalmente y en la concepción de los dioses como una especie de superhombre. Esta actitud implicaba un realismo en la expresión artística, la comprensión de las demandas de la perspectiva y el conocimiento de la anatomía humana, todo lo cual requería un cuidadoso estudio de la naturaleza⁵², como se verá en la serie de San Francisco.

⁵⁰ Mónica Mansour, "Roman Jakobson el hombre y su personaje", en *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje, Homenaje a Roman Jakobson*, México, INAH, 1996

⁵¹ D A Dondis, *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, México, Ediciones Gili, 10ª Edición, 1992

⁵² *Ibidem*, p 180

El autor Erwin Panofsky dedica en su obra *El significado en las artes visuales*⁵³ un capítulo a la iconografía e iconología. Es una introducción al estudio del arte del Renacimiento. Panofsky dice que la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte, con prescindencia de la forma⁵⁴. Quiere decir que la iconografía es la descripción y clasificación de las imágenes. El sufijo “grafía” proviene del verbo griego *graphein* (= escribir), e implicó un método puramente descriptivo, a menudo hasta estadístico. Así, la iconografía constituye una ayuda invaluable para el establecimiento de fechas, procedencia y, a veces, autenticidad. Además proporciona la base necesaria para toda ulterior interpretación. Así como el sufijo “grafía” denota algo descriptivo, el sufijo “logía”, derivado de *logos*, que significa “pensamiento” o “razón”, denota por su parte algo interpretativo. Se puede decir que la iconología es una iconografía que ha pasado a la interpretación, convirtiéndose así en parte integrante del estudio del arte en vez de reducirse a la función de examen estadístico preliminar. Entonces, la iconología es un método de interpretación que surge de la síntesis y no del análisis⁵⁵.

Según Omar Calabrese, la iconología es una segura heredera del filósofo Ernst Cassirer. Como dice en su obra *El lenguaje del arte*⁵⁶, es aquella escuela crítica que se rehace en la afortunada formulación de Erwin Panofsky. El término *iconología* fue usado por primera vez por Cesare Ripa en su obra *Iconología* de 1593, con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes. Tal autor quería catalogar aquellas imágenes, y sólo aquellas, que son producidas para significar algo más sobre lo que ellas mismas hacen ver⁵⁷. Omar Calabrese presenta varios autores importantes, sobre todo Erwin Panofsky, que escribieron sobre la iconología, y concluye que la iconología se configura

⁵³ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2000

⁵⁴ *Ibidem*, p 45

⁵⁵ *Ibidem*, p 50

⁵⁶ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 2ª reimpresión, 1997, p 36

⁵⁷ *Ibidem*, p 37

como la estructuración de los significados de la obra de arte, y de esta manera aparece realmente preliminar a una semiótica del arte⁵⁸.

Otra obra esencial para la investigación es *La iconografía de los santos* de Juan Ferrando Roig⁵⁹ porque en este libro se encuentran todos los santos con sus atributos y una explicación de los mismos. El autor en el artículo de Francisco de Asís empieza con los datos principales del personaje; menciona por ejemplo sus características, sus datos personales, como se vistió, y termina con la descripción de sus atributos⁶⁰, y por ello sirvió para identificar el tema de cada lienzo y verificar el asignado en cada cédula de identificación de catálogos.

*La flor de los santos*⁶¹ de Omer Englebert presenta la historia de los santos. El autor describe muy brevemente la vida de San Francisco de Asís y menciona sus atributos principales⁶². La obra está estructurada por los días del año. Cada día es adscrito a un santo; el día festivo de tal personaje⁶³.

El libro *Repertorio de símbolos cristianos* de Mariano Monterosa Prado y Leticia Talavera Solórzano⁶⁴ tiene otra estructura. Una parte está ordenada alfabéticamente por los santos y sus símbolos, y la otra parte describe los santos y sus patronazgos. En el caso de Francisco de Asís contiene todos los atributos del santo y menciona su fiesta: el 4 de octubre⁶⁵, que por ello es una guía fácil y rápida para identificar signos.

En el mismo tenor, también la obra *Los símbolos cristianos*⁶⁶ autoría de Ignacio Cabral Pérez es básico para el estudio iconográfico e iconológico porque las tres partes principales de la obra presentan en forma de diccionario definiciones de atributos, estilos, personajes y composiciones.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 41

⁵⁹ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 113- 114

⁶¹ Omer Englebert, *La flor de los santos*, México, Librería Parroquial, 1985

⁶² *Ibidem*, p. 361

⁶³ El día festivo de San Francisco de Asís es el 4 de octubre

⁶⁴ Mariano Monterosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*, México, INAH, 2004

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 265- 266

⁶⁶ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Editorial Trillas, 1995

La tarea de identificación se complementa con la obra de George Ferguson *Signs & Symbols in Christian Art*⁶⁷. Este estudio está escrito en forma de diccionario y se ocupa de la iconografía de diferentes personajes y elementos.

El análisis iconográfico e iconológico estudia las pinturas en un primer nivel para identificar las diferentes piezas dentro de ellas. Es una primera lectura de los cuadros. Para esta investigación dicho análisis es una base importante para después poder caracterizar más profundo el sentido y los mensajes de las pinturas. Un ejemplo⁶⁸ amplio del análisis iconográfico e iconológico se encuentra en el anexo 1 de este trabajo.

En la obra *Pintura novohispana*⁶⁹ se menciona que las devociones religiosas han sido, desde sus orígenes, una realidad viva que al paso del tiempo y con los cambios sociales, económicos y culturales, han sufrido modificaciones, tanto en sus formas de culto y devoción, como en sus representaciones. Se puede decir que en la Nueva España, el culto a las imágenes de santos ocupó un lugar predominante⁷⁰.

En el ensayo *La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial*⁷¹ Elisa Vargaslugo presenta un panorama de la pintura barroca en relación con la sociedad del Virreinato. El objetivo principal de este trabajo es tratar de explicar porqué la pintura colonial barroca de México es como es, y señala sus significados expresivos, considerada como producto de la sociedad americana, compleja y heterogénea. Según la autora, la pintura colonial hispanoamericana tiene un carácter eminentemente religioso⁷². Cita unos documentos antiguos del Concilio de Nicea y del Concilio de Trento, celebrado en 1563, que dicen que la veneración no se daba a las figuras mismas sino a lo que representaban y se justificó su necesidad en la liturgia. Además dice que todo el ambiente artístico

⁶⁷ George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1961

⁶⁸ Análisis iconográfico e iconológico de una pintura religiosa del siglo XVIII de la sacristía franciscana de San Luis Potosí

⁶⁹ Museo Nacional del Virreinato, *Pintura novohispana*, Tepetzotlan, Tomo III, Siglos XVII- XX, segunda parte, Mexico, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996

⁷⁰ *Ibidem*, p 52

⁷¹ Elisa Vargaslugo, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, UNAM, 1982, Vol XIII, num 50, tomo I, pp 61-76

⁷² *Ibidem*, p 61

estaba controlado cuando el arte barroco irrumpió en la Nueva España hacia mediados del siglo XVII. Las sociedades americanas surgidas a raíz de la conquista, fueron desde el principio de la evangelización preparadas para recibir y comprender a través de la obra pictórica el mensaje moralizador que la Iglesia debía transmitir⁷³. Entonces la misma obra de arte comunicó el mensaje de la Iglesia a la población, en un claro lenguaje para poder ser obra útil dentro de la sociedad. Para la representación de los temas religiosos, se recreó con base de un naturalismo relativo y cuidadoso, exento en detalles particularizantes, sin acercarse a ningún grado de realismo que pudiera restar espiritualidad a las figuras sagradas, las cuales, por lo general ofrecen rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia. Los fieles no deberían ver en ellas, a personas determinadas, de carne y hueso, sino sentir la presencia espiritual santificada, digna de veneración⁷⁴.

Justino Fernández explica mediante algunas pinturas ejemplares las composiciones barrocas, en su ensayo *Composiciones barrocas de pinturas coloniales*⁷⁵. Introduce el trabajo con una limitación del tiempo barroco diciendo que el florecimiento de mayor calidad, lo que se ha llamado “la edad de oro” de la pintura de la Nueva España, tuvo lugar en el siglo XVII y más ajustadamente dentro de los tres primeros cuartos de la centuria. Desde de la segunda mitad del siglo, las formas se aflojaron, perdieron fuerza y se tornaron teatrales y decorativas, dirección que llegó a su cumbre en el siglo XVIII y estaba representada de manera importante por Miguel Cabrera⁷⁶. Además menciona que las composiciones o estructuras geométricas que ordenan y mantienen la arquitectura de las obras de pintura tienen por sí su historia y su interés y en ellas se revelan también los conceptos y las corrientes de los tiempos. Una de las bases de las composiciones y muy importante es la *sección de oro*, también llamada *la divina proporción*, consiste en la proporción entre un lado

⁷³ *Ibidem*, p 65

⁷⁴ *Ibidem*, p 66

⁷⁵ Justino Fernández, “Composiciones barrocas de pinturas coloniales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1959, Vol VII, num 28, pp 5- 24

⁷⁶ *Ibidem*, p 6

menor y otro mayor del rectángulo, en una relación de 1.618. Se usó en los cuadros tanto en sentido vertical como horizontal y puede repetirse en un lado y en otro del rectángulo y de varias maneras⁷⁷. Según el autor las estructuras de las composiciones fijan los principios de la pintura barroca más intensa y dramática al iniciarse el siglo XVII y que desde entonces se va mitigando el barroquismo hasta llegar en el siglo XVIII a un reblandecimiento sentimental, que conserva las estructuras barrocas, pero ya no para efectos dramáticos sino para otros decorativos⁷⁸.

La obra *Técnica de la pintura de Nueva España*⁷⁹ de Abelardo Carrillo y Gariel ofrece un resumen de algunos temas relacionados con la pintura novohispana, como los colores usados por los pintores, el proceso al óleo, las pinturas sobre lienzo, el ambiente y la pintura religiosa, los temas pictóricos, o un aspecto global de la pintura religiosa.

En capítulos breves el autor explica por ejemplo cómo y de qué material hicieron los colores, y cuándo los usaron los artistas. Además presenta los cuatro artes de pintores, que en aquella época parecen dividirse en: pintores del estofado, dorado y encarnado de imágenes, pintores de tabla, lámina y lienzo, pintores de sargas y pintores de fresco⁸⁰.

Otro estudio que se ocupa de los colores es *El significado de los colores*⁸¹ autoría de Georgina Ortiz. En esta investigación el lector obtiene un conocimiento fundamental del color como elemento comunicante. Además el estudio presenta un panorama del color en el mito, la magia y la religión.

Esto es importante para la investigación para poder analizar si las pinturas de los artistas europeos sirvieron como modelos a los autores novohispanos.

La hipótesis que intenta comprobar la presente investigación es que los pintores de la Nueva España, en particular los artistas Antonio de Torres y Miguel Cabrera, que trabajaron para la orden franciscana de la

⁷⁷ *Ibidem*, pp 6-7

⁷⁸ *Ibidem*, p 24

⁷⁹ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983

⁸⁰ *Ibidem*, p 82

⁸¹ Georgina Ortiz, *El significado de los colores*, México, Editorial Trillas, 1ª reimpresión, 2001

provincia de San Luis Potosí, tomaron como modelo las pinturas de artistas europeos, como por ejemplo de Giotto di Bondone, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo o Pedro Pablo Rubens entre otros. Así, aplicaron muchos elementos europeos y los asimilaron en sus propias pinturas. Además, los artistas novohispanos trataron de retratar las estaciones más importantes de la vida de San Francisco en sus trabajos con el fin de transmitir con imágenes las ideas y los mensajes de los franciscanos del México colonial a los feligreses y a los mismos frailes. Se supone que estos mensajes contenían el propósito de promover la imitación de la vida de Cristo, como lo hizo San Francisco de Asís y el vivir sus reglas en la vida cotidiana.

En suma se considera que la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del convento franciscano de San Luis Potosí inherentemente porta la Regla y las normas de San Francisco para la vida de los novohispanos del siglo XVIII.

Para poder comprobar esta hipótesis y llevar a cabo la investigación se siguieron ciertos pasos. Al principio se hizo la investigación bibliográfica y documental; esto significa la búsqueda de todas las fuentes, tanto las inéditas como las primarias y las secundarias. Como fuente se entiende los documentos u obras que sirven de apoyo a la investigación. Éstas se encuentran en los archivos históricos, en las distintas bibliotecas o en la hemeroteca.

Para esta investigación fueron considerados no sólo unidades de análisis sino como fuentes documentales en especial las pinturas del convento franciscano de San Luis Potosí y de los otros conventos de dicha orden en el centro de la república. Las fotografías de tales obras apoyaron el estudio. Como fuentes escritas sirvieron revistas científicas, con un enfoque al arte mexicano; catálogos, monografías y los documentos de primera mano.

Como segundo paso fue necesario consultar a expertos que conocen bien la pintura religiosa del siglo XVIII en México y además expertos religiosos como los padres del convento franciscano en San Luis Potosí.

También autores de escritos, investigadores e historiadores del arte pudieron ayudar a la investigación.

Siguió el método de observación. En esta etapa fue necesario visitar el lugar de estudio en donde se llevó a cabo la toma de fotografías de las pinturas para tener un registro más exacto de ellas. Además el análisis en detalle de las obras artísticas en el lugar mismo fue importante, para obtener una imagen del tamaño de las obras, del color natural y de las diferentes iluminaciones, que no se puede analizar solamente en las fotografías. Para registrar las informaciones que se obtiene mediante tales observaciones se diseñaron dos tipos de fichas de trabajo: la ficha de registro para coleccionar los datos generales y la ficha de análisis. Estas fichas ayudaron al análisis de las pinturas. La ficha de análisis contiene datos de la preiconografía y de la composición del lienzo, como la posición de los personajes, las sombras, la luz, los colores, la repartición de los elementos, etcétera. Además contiene datos de la iconografía, iconología y de la sociología que abarca la época, la sociedad, la cultura, la religión, las condiciones de la creación de las pinturas y la conexión con la sociedad en las que surgieron.

Después de estas dos etapas siguió la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica y sociológica. Éstos se elaboraron mediante los pasos que propuso Erwin Panofsky en su obra *El significado en las artes visuales*⁸². En la preiconografía se describen las cartelas, el espacio, los atributos, el paisaje y los personajes (postura, mirada, vestido, etc.). En el análisis iconográfico se identifican los personajes, el espacio, los objetos, el paisaje, las cartelas y la programación iconográfica. Siguiendo con la iconología se interpretan los elementos ya mencionados y se hace referencia a la sociología que abarca el contexto histórico, cultural y religioso de la época. En suma, se interpretan las representaciones simbólicas y signos para comprender el código establecido.

Para entender mejor al artista y a su forma de pintar, se hizo una comparación con otras obras de los pintores y/u obras del mismo tiempo

⁸² Erwin Panofsky, *ob. cit*

con la temática relacionada y a través de un catálogo se registró. Además la observación de las pinturas en su lugar de origen, como museos o conventos, apoyó la investigación.

Para poder comprobar que los artistas mexicanos que trabajaron para los franciscanos de la Nueva España, usaron pinturas de artistas europeos como modelo, se necesitó llevar a cabo una comparación con obras españolas, italianas, francesas o de la escuela flamenca de artistas que pintaron en el mismo periodo o épocas anteriores. A través de estas comparaciones se pudo ver las afinidades y diferencias en los lienzos mexicanos.

Otro elemento importante fue la búsqueda de escritos antiguos que narran la vida de San Francisco de Asís, como la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura o la *Vida Primera* de Tomás de Celano (ver anexo 5), para poder ver hasta qué punto los pintores Miguel Cabrera y Antonio de Torres retrataron las estaciones más importantes de la vida del Santo, dirigiéndose a las fuentes mencionadas.

El presente trabajo sobre la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del siglo XVIII está dividido en diferentes segmentos. Se estructuró en tres partes principales.

En el primer capítulo de la investigación se analiza la imagen de San Francisco de Asís en las pinturas religiosas del siglo XIII al XVIII. El capítulo está dividido en dos partes principales: los modelos europeos y el programa iconográfico de San Francisco en la Nueva España como segunda parte.

En el segundo capítulo se estudian tanto los mensajes y códigos como el significado a través de la imagen de San Francisco en la pintura religiosa del siglo XVIII del San Luis Potosí virreinal.

El último capítulo trata de la función religiosa de San Francisco en el arte mexicano del siglo XVIII en la Nueva España. Esta sección también está dividida en dos segmentos substanciales: San Francisco de Asís como representante de la Regla bulada, y el imitador de la vida de Cristo.

CAPÍTULO 1

LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA PINTURA RELIGIOSA (XIII-XVIII)

Este capítulo presenta en su primer subcapítulo las obras de arte de Europa que muestran la imagen de San Francisco de Asís. Se empieza con el pintor más importante del siglo XIII, Giotto di Bondone, que fue el primer artista que se ocupó de la vida de San Francisco en sus obras de arte, y se sigue con varios pintores europeos que trabajaron en el mismo tema hasta el siglo XVIII. Después se comparan los distintos estilos y técnicas para poder contestar la pregunta ¿quienes eran los artistas europeos que sirvieron como modelo para los pintores mexicanos del siglo XVIII?

El segundo subcapítulo construye el programa iconográfico de la vida de San Francisco de Asís analizando las obras religiosas de los conventos elegidos para este trabajo. Además, las diferentes obras, tanto las europeas como las de los conventos mexicanos, se comparan con las pinturas religiosas del convento franciscano de San Luis Potosí para obtener el posible programa iconográfico de San Francisco de Asís y también para poder contestar la cuestión de si los pintores novohispanos se guiaban por modelos europeos.

Las pinturas europeas son ejemplos destacados porque no existe la posibilidad de reconstruir y analizar si eran también parte de un programa iconográfico de San Francisco de Asís, excepto en el caso de Giotto di Bondone del cual existe el programa iconográfico en la Basílica de Asís hasta hoy en día.

1.1) Los modelos europeos

El primer artista que se interesó y trabajó sobre la vida de San Francisco de Asís fue el pintor italiano más importante de los siglos XIII y XIV: Giotto di Bondone⁸³. Cuando el capítulo general de los franciscanos, celebrado en el año 1260, encargó a San Buenaventura, entonces ministro general de la orden, que escribiera una nueva y definitiva vida de San Francisco⁸⁴, un tiempo después Giotto se inspiró en esta obra para pintar, a finales del siglo XIII, la galería de frescos de la basílica superior de Asís⁸⁵, que relata veintiocho episodios de la vida de San Francisco (cf. la tabla 1). De este trabajo se desarrolló entre el siglo XIII y la Reforma la primera iconografía franciscana, que puede calificarse de *Giottesca*. La segunda iconografía que Louis Réau llama *tridentina*, porque se remonta al concilio de Trento y es una creación de la Contrarreforma, forma parte de la dualidad de la iconografía franciscana⁸⁶.

⁸³ Giotto di Bondone nació en Colle di Vespignano, cerca de Florencia. Se sabe muy poco de sus comienzos, pero se cree que trabajó como aprendiz en Florencia antes de comenzar una carrera que le llevaría a Roma, Padua, Arezzo, Rimini, Asís y Nápoles. Toda su obra es de temática religiosa. Hizo sobre todo retablos y frescos para diversas iglesias. Muy pocos de ellos se mantienen en buenas condiciones y la mayor parte han desaparecido por completo o han tenido que restaurarse casi en su totalidad. En estos casos no existe plena seguridad sobre su autoría, y es muy probable que sean trabajos de sus seguidores o aprendices. Una de sus primeras obras famosas es el gran conjunto de frescos que ilustra las vidas de la Virgen y de Cristo en la capilla de la Arena, de Padua, acabado posiblemente en 1305 o 1306. Sus escenas se alejan de la rígida estilización medieval para presentar la figura humana con formas amplias y redondeadas, que parecen basarse más en modelos que en arquetipos idealizados. Giotto di Bondone murió en 1337 en Florencia.

<<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=1368>>, página consultada el 18 de agosto de 2006





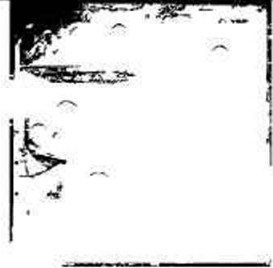



⁸⁴ Es la vida que se conoce bajo el nombre de *Leyenda Mayor* (LM).

⁸⁵ La basílica de Asís fue construida para proteger las reliquias de San Francisco.

⁸⁶ Louis Réau, *Iconografía de los santos*, Vol. 4, Ediciones del Serbal, 1998, p. 547.











Tabla 1











Los frescos de la basílica superior de Asís y de la capilla de Scrovegni
por Giotto di Bondone











ESCENAS	CAPILLA DE LOS SCROVEGNI (Vida de Cristo) ⁸⁷	ESCENAS	BASÍLICA DE ASÍS (Vida de San Francisco) ⁸⁸	LEYENDA MAYOR
La anunciación		El homenaje de un hombre simple		1,1
La visita		La donación de la capa		1,2
El nacimiento de Jesús		El sueño del palacio lleno de armas		1,3
La adoración de los magos		La oración ante el crucifijo de San Damián		2,1





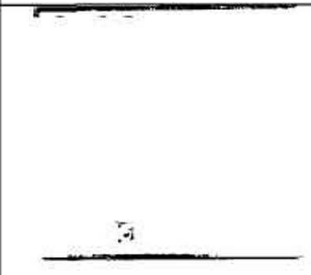



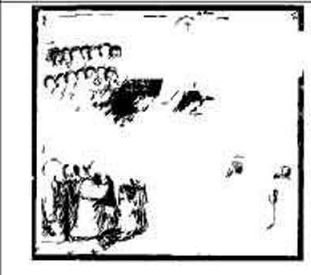

⁸⁷<<http://www.espace-art.net/Giotto%20cappella%20Scrovegni/enter.htm>>, página consultada el 22 de enero de 2007






⁸⁸<<http://www.franciscanos.org/buenaventura/menu.html>>, página consultada el 22 de enero de 2007

<p>La presentación de Jesús al templo</p>		<p>La renuncia a los bienes</p>		<p>2,4</p>
<p>La huída a Egipto</p>		<p>El sueño de Inocencio III</p>		<p>3,10</p>
<p>La masacre de inocentes</p>		<p>La aprobación de la Regla por Inocencio III</p>		<p>3,10</p>
<p>Cristo ante los doctores</p>		<p>La visión del carro de fuego</p>		<p>4,4</p>
<p>El bautismo de Jesús</p>		<p>La visión de los tronos celestes</p>		<p>6,6</p>

La boda de Caná		La expulsión de los demonios de Arezzo		6,9
Lázaro		La prueba del fuego ante el sultán		9,8
La entrada de Jesús a Jerusalén		El éxtasis de San Francisco		10,4
Expulsión de los mercaderes del templo		El belén de Greccio		10,7
Judas recibe el pago por su traición		El milagro de la fuente		7,12

La última cena		La predicación a las aves		12,3
El lavado de los pies		La muerte del caballero de Celano		11,4
El beso de Judas		La predicación ante Honorio III		12,7
Cristo ante el Caifás		La aparición al Capítulo de Arlés		4,10
La flagelación		La impresión de las llagas		13,3

El calvario		La muerte de San Francisco		14,6
La crucifixión		La aparición a fray Agustín y al obispo de Asís		14,6
La piedad		La verificación de las llagas		15,4
La resurrección		El llanto de las clarisas		15,5
Asunción		La canonización de San Francisco		15,7

Pentecostés		La aparición a Gregorio IX		Milagros, 1,2
		La curación de Juan de Lérida		Milagros, 1,5
		La resurrección de una mujer		Milagros, 2,1
		La liberación del hereje Pedro		Milagros, 5,4

La *Vida de San Francisco* en la basílica superior de Asís es un ciclo de veintiocho frescos de importancia atribuido a Giotto. Si el autor fue en verdad Giotto no es solamente uno de los mayores problemas que enfrentan los expertos, sino también una de las mayores controversias de la historia del arte. Los frescos de San Francisco son, evidentemente, obra de un pintor de enorme talento. Sus retratos íntimos y humanos han definido, en realidad, la imagen popular que se tiene del santo. Pero existen, sin embargo, grandes diferencias técnicas y estilísticas entre estas obras y las de la Capilla de los Scrovegni (tabla 1) en donde también Giotto pintó la vida de Cristo en veinticinco escenas. Ellas han hecho que muchos críticos se nieguen, aún hoy en día, a aceptarlas como obras del mismo artista. Los intentos de atribuir a Giotto otros frescos de la ciudad de Asís han producido disputas similares entre los





estudiosos de su obras. En la actualidad, sin embargo, son mayoría los estudios que consideran segura la autoría de Giotto, si bien admiten que habría contado con amplia colaboración de los miembros de su taller. No hay acuerdo en cuanto a la cronología de la obra, aunque es mayoritaria la datación en los primeros años del siglo XIV, hay autores que retrotraen la fecha hasta 1291- 1292. Hay acuerdo en cuanto a que se trata de una obra anterior a la de la Capilla de los Scrovegni (la cual se estudia más en detalle en el capítulo 3).

Los frescos de la basílica superior de Asís cubren la parte inferior de tres de las paredes del templo, las dos laterales y la interior de la fachada, a ambos lados de la puerta. Se trata de veintiocho escenas de la vida del recientemente canonizado Francisco de Asís, siguiendo el relato de la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura⁸⁹.





Giotto, como primer autor pictórico de una serie sobre la vida de San Francisco de Asís, ofreció su interpretación de las diferentes estaciones del santo al público a finales del siglo XII o principios del siglo siguiente. Después de él varios pintores europeos trabajaron en temas franciscanos o escenas de la vida del santo, entre ellos por ejemplo los españoles Francisco de Zurbarán (1598- 1664) y Bartolomé Esteban Pérez Murillo (1618- 1682). También Jan van Eyck y El Greco pintaron escenas importantes de la vida del santo. No obstante, casi cuatro siglos más tarde los artistas ya habían cambiado tanto el material como la técnica, los colores y el estilo.



⁸⁹<http://es.wikipedia.org/wiki/Giotto#La_Vida_de_San_Francisco>, página consultada el 29 de agosto de 2006

Tabla 1.1
Obras pictóricas de pintores europeos

OBRA	PINTOR	LUGAR	FECHA
	Francisco de Zurbarán	Alte Pinakothek, Munich	1658
	Bartolomé Esteban Murillo	Vrouwekathedraal, Antwerp	1647
	El Greco	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial	1585
	Francisco de Zurbarán	Nacional Gallery, London	1639

	Alonso Cano	Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid	1657- 1659
	El Greco	Museo Lázaro Galdeano, Madrid	1577- 1580
	Tiepolo	Museo del Prado	1769
	Jan van Eyck	Colección particular	1428- 1429
	El Greco	Galleria degli Uffizi, Firenze	1604

	Francisco de Zurbarán	Museo de Bellas Artes, Cádiz	1630
	Francisco de Zurbarán	Museo de Arte de Cataluña, Barcelona	1640
	Bartolomé Esteban Murillo	Museo de Bellas Artes, Sevilla	1668- 1669
	Francisco Pacheco	Museo de Bellas Artes, Sevilla	

	Vicente Carducho	Monasterio de la Orden Tercera, Madrid	
	Pedro Pablo Rubens	Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam	1620

Estos diferentes ejemplos del arte religioso europeo son óleos sobre tela mientras que son frescos los de la vida de San Francisco pintados por Giotto di Bondone unos siglos antes. En cuanto a la técnica los artistas barrocos pintaron sus lienzos de una manera muy fina y detallada. En cambio Giotto trabajó sus obras con un estilo influenciado por el arte bizantino como era común en el arte renacentista.

1.2) El programa iconográfico de San Francisco en la Nueva España

Para identificar *El programa iconográfico de San Francisco* en la Nueva España se han estudiado distintas pinturas de varios conventos franciscanos en el centro de la República mexicana para poder compararlos con las pinturas religiosas del convento franciscano de San Luis Potosí. La mayoría de los conventos franciscanos no conservan

completo su acervo pictórico, por lo que se han seleccionado los siguientes en los cuales se encuentran algunos lienzos.

Tabla 1.2
Conventos estudiados de la República mexicana

- 1) El convento franciscano de San Luis Potosí
- 2) El convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas
- 3) El convento franciscano San Gabriel de Cholula
- 4) El exconvento franciscano de la Ciudad de México
- 5) El exconvento Santa Clara de Puebla
- 6) La iglesia de San Francisco de Puebla
- 7) El Templo de Santa Clara de Querétaro

Estos siete conventos fueron elegidos porque cada uno de ellos abarca en la actualidad una serie o sólo algunas pinturas sobre la vida de San Francisco que corresponde al acervo que guarda cada convento. Otros conventos del centro de la república, como por ejemplo el convento franciscano de Morelia, no forman parte de los conventos analizados porque solamente tienen pinturas aisladas sobre San Francisco de Asís. Como también comenta Rafael Morales Bocardo en su obra *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí*⁹⁰, existe tanto en los siete conventos presentes como en otros conventos franciscanos la posibilidad de una presencia de más obras sobre la vida de San Francisco las cuales, no obstante, se perdieron durante el tiempo.

De la mayoría de las obras encontradas se puede decir con seguridad que fueron creadas en el siglo XVIII, época del barroco mexicano.

Al comparar todas las series por convento se pudo obtener un programa iconográfico de San Francisco. Tal programa se basa en escenas las cuales en la actualidad se encuentran físicamente en todos los conventos. Hay cierta posibilidad que existieron más obras en los

⁹⁰ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco*

conventos, pero que se perdieron durante las últimas décadas, como por ejemplo una serie importante realizada por Antonio de Torres para el convento franciscano de San Luis Potosí que narra gráficamente la vida de San Francisco. Esta serie, quizás incompleta, está formada por dieciocho cuadros, que por estrictas razones de espacio se encuentran repartidos en el templo, la sacristía, la sala *De profundis* y el claustro del convento franciscano⁹¹.

El programa iconográfico de San Francisco está representado en un conjunto de lienzos que comunica y transmite mensajes y códigos para la orden franciscana, tomando como referencia la vida y obra del santo. Este programa iconográfico se pidió expresamente por los frailes franciscanos, el pintor no lo decidió sino trabajó solamente en el pedido de la orden. Así ese programa ya estuvo comúnmente preestablecido. Entre todos los temas que se encuentran en los distintos conventos, el programa iconográfico se constituyó con las escenas que están en por lo menos dos de los conventos estudiados (*cf.* la tabla 1.3):

Tabla 1.3
Escenas de la vida del santo

ESCENAS DE LA BASÍLICA DE ASÍS	CONVENTOS DE ESPAÑA	ESCENAS MEXICANAS	CONVENTOS MEXICANOS	PROGRAMA ICONOGRÁFICO NOVOHISPANO
		El nacimiento de San Francisco	San Luis Potosí Zacatecas Cholula	El nacimiento de San Francisco
		El bautismo de San Francisco	San Luis Potosí Zacatecas Cholula	El bautismo de San Francisco
		San Francisco castigado por su padre	Zacatecas	

⁹¹ *Ibidem*, p. 463

La renuncia a los bienes		San Francisco renuncia al mundo material	San Luis Potosí Zacatecas Cholula México	San Francisco renuncia al mundo material
		San Francisco con sus discípulos	Zacatecas	
La visión del carro de fuego		San Francisco en el carro del fuego	San Luis Potosí Zacatecas Cholula	San Francisco en el carro del fuego
		Sermón de San Francisco	Zacatecas	
La aprobación de la Regla por Honorio III	La aprobación de la Regla por Honorio III (El convento franciscano de Teruel)	Honorio III aprueba la Regla de la orden	San Luis Potosí Zacatecas Cholula	Honorio III aprueba la Regla de la orden
		Capítulos de las esteras	San Luis Potosí Zacatecas	Capítulo de las esteras
		San Francisco y Santa Clara en éxtasis	Zacatecas	
		La visión de la estatua	Zacatecas Cholula	
La impresión de las llagas		La estigmatización	San Luis Potosí Zacatecas México Puebla Santa Clara, Puebla	La estigmatización
		San Francisco y los tres compañeros	San Luis Potosí	
		La pureza de San Francisco	San Luis Potosí	
		San Francisco consolado por los ángeles	San Luis Potosí Zacatecas	San Francisco consolado por

			Santa Clara, Puebla	los ángeles
La oración ante el crucifijo de San Damián		San Francisco ante el Cristo de San Damián	San Luis Potosí México Cholula	San Francisco ante el Cristo de San Damián
		San Francisco hace su entrada a Arezzo	San Luis Potosí Cholula	San Francisco hace su entrada a Arezzo
		Decapitación de un perseguidor de los franciscanos	Zacatecas	
	San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen (Parroquia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife)	San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen	San Luis Potosí (2x) Zacatecas Querétaro	San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen
		La porciúncula	San Luis Potosí Zacatecas	La porciúncula
		San Francisco ante el sultán	Zacatecas	
		El milagro de las manzanas	Zacatecas	
		San Francisco vence la tentación	San Luis Potosí Zacatecas	San Francisco vence la tentación
		Triunfo de San Francisco sobre el anticristo	San Luis Potosí Zacatecas	Triunfo de San Francisco sobre el anticristo
		Rebelión de Fray Elías contra la Regla	Zacatecas	
La muerte de San Francisco	Muerte de San Francisco (El convento franciscano de	Muerte de San Francisco	San Luis Potosí (2x) Zacatecas	Muerte de San Francisco

	Teruel; Parroquia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife)			
La verificación de las llagas		Verificación de las llagas	San Luis Potosí Zacatecas	Verificación de las llagas
		Fundación de las órdenes religiosas	Querétaro	
		San Francisco de Asís con las tres órdenes franciscanas	Querétaro	
		San Francisco abrazando a Cristo	Querétaro	
		El cántico de las criaturas	México	
		La glorificación de la orden franciscana	México	
		Representación del nacimiento de Jesús	México	

Los siete conventos franciscanos estudiados se encuentran hoy en día en la República mexicana y abarcan en total 33 escenas de la vida de San Francisco. Como se puede ver en tabla 1.3, de estas 33 escenas se constituye el programa iconográfico que al final contiene sólo dieciséis escenas que son las más recurrentes en todos los conventos mexicanos, y narran gráficamente la vida de San Francisco de Asís.

La siguiente tabla muestra el programa cronológicamente, desde el nacimiento del santo hasta después de su muerte en 1226. Son las escenas más recurrentes en las pinturas de los conventos mexicanos analizados.

Tabla 1.4
El programa iconográfico de San Francisco de Asís en la Nueva
España⁹²

- 1) El nacimiento de San Francisco
- 2) El bautismo de San Francisco
- 3) San Francisco ante el Cristo de San Damián
- 4) San Francisco renuncia al mundo material
- 5) Honorio III aprueba la Regla de la orden
- 6) Capítulo de las esteras
- 7) La porciúncula
- 8) San Francisco en el carro de fuego
- 9) San Francisco vence la tentación
- 10) San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen
- 11) San Francisco hace su entrada a Arezzo
- 12) Triunfo de San Francisco sobre el anticristo
- 13) La estigmatización
- 14) San Francisco consolado por los ángeles
- 15) Muerte de San Francisco
- 16) Verificación de las llagas

Aunque la temática de los lienzos de todos los conventos es la misma, cada pintura tiene sus propias cualidades plásticas, iconográficas e iconológicas. La variedad depende por supuesto del pintor, de la época y de las personas que encomendaron el trabajo. No obstante, se puede notar ciertas características similares como son: la posición de los personajes, los elementos escenográficos o también los colores. Aquí, se puede precisar que la técnica de todos los cuadros es pintura al óleo sobre tela en gran formato.

A continuación se describen y analizan las distintas escenas del programa iconográfico de San Francisco de Asís para ver las diferencias y coincidencias entre las obras, su significado y su mensaje principal⁹³.

⁹² El programa iconográfico está presentado gráficamente en el anexo 6

El nacimiento de San Francisco

El nacimiento de San Francisco es una escena de la vida de San Francisco que fue pintada por varios autores, uno de ellos el gran pintor mexicano Antonio de Torres⁹⁴. Su obra se localiza en el templo del convento franciscano de San Luis Potosí. Como todo su trabajo, el lienzo fue pintado en la primera mitad del siglo XVIII (entre los años de 1718 y 1722⁹⁵).

La pintura representa en un primer plano, el momento, ocurrido en 1182, en que los padres de San Francisco gozan de la feliz presencia del hijo engendrado (Fig. 1). La configuración de la escena está inspirada en el propio nacimiento de Cristo, interpretación que tradicionalmente y según la iconografía medieval se le dio a este tema. Sin embargo, el hecho histórico evidentemente es distinto, ya que es conocido que en los momentos del alumbramiento, Pedro Bernardote, padre de San Francisco, estaba ausente del hogar y la familia era rica y no humilde como para nacer en un pesebre.



Fig. 1 Antonio de Torres, *El nacimiento de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

En un segundo plano, lo humano y lo divino se unen ante la presencia de la Santísima Trinidad, rodeada de todo el esplendor de la gloria celestial,

⁹³ Las fotos de las pinturas son tomadas por Nicola Koerng Rode

⁹⁴ El gran artista mexicano Antonio de Torres tenía un profundo conocimiento de la mística franciscana, debido a que este pintor fue gran devoto de la orden franciscana y terciario franciscano

⁹⁵ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco*, p. 461

a la que no escapan en la representación ángeles tocando instrumentos musicales, y querubines, elementos que dan el toque festivo a tan gran acontecimiento.

La obra muestra los tres personajes principales, el niño Francisco junto con sus padres, en el centro de la composición. En la parte superior están ángeles de la guardia que forman la fuente de luz de la escena.

Viendo la obra de un pintor anónimo de la misma época se puede notar que hay varias diferencias, tanto en la composición como en los colores y la presentación del lugar. Así que la obra del convento de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 2), es dividida en dos escenas: al lado izquierdo se encuentra el niño Francisco con tres damas auxiliares, y en el primer plano está su madre que es lavada por ayudantes y un ángel de la guardia en el centro de la escena.



Fig. 2: Anónimo, *El nacimiento de San Francisco*
- Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

Comparando los dos lienzos mencionados, se ve que los pintores veían la escena de la vida de San Francisco completamente diferente. Antonio de Torres presentó el suceso de una forma simple y sencilla e hizo así una referencia al nacimiento del Señor Jesús Cristo que nació en un lugar muy humilde sobre paja.

La pintura en Guadalupe, Zacatecas, muestra un lugar confortable y elegante. La madre de San Francisco, en ausencia de su marido, tiene personal que le ayuda después del parto mientras su hijo es cuidado por mujeres capacitadas. La cama, la alfombra y todo el mobiliario manifiestan confortabilidad y seguridad para la familia.

El tercer lienzo que presenta la escena del nacimiento de San Francisco es un óleo sobre tela del convento franciscano San Gabriel de Cholula (Fig. 3).



Fig. 3: Anónimo, *El nacimiento de San Francisco*
- Convento franciscano San Gabriel de Cholula

No se puede decir con seguridad que es, como los dos anteriores, del siglo XVIII, pero sí algunas características, como por ejemplo los colores o la composición de los personajes, por lo que es probable que sea de la misma época.

El artista dividió la escena del nacimiento en dos partes horizontales, diferente a la división vertical del lienzo anterior. Estas dos partes se diversifican por los colores: la parte de arriba fue pintada en colores claros y suaves, mientras la parte terrestre fue pintada en colores más oscuros, no obstante también suaves. El pintor se decidió presentar a la escena en un lugar sencillo pero al mismo tiempo elegante lo que se expresa por la vestimenta de los padres que es muy exquisita.

Según esta comparación de los tres lienzos se puede decir que los artistas pintaron la misma escena de la vida de San Francisco de Asís, no obstante la interpretaron a su manera y el resultado varía.

Según los biógrafos oficiales de la vida de San Francisco de Asís, Tomás de Celano y San Buenaventura, es conocido que San Francisco nació en una familia rica y poderosa. No obstante, revisando la *Leyenda Mayor* y la *Primera Vida*, no se dice ni una palabra sobre el nacimiento del Santo. Solamente la anónima *Leyenda de los tres compañeros* dice: "Francisco

nació en la ciudad de Asís, sita en los confines del Valle de Espoleto. Como hubiese nacido en ausencia de su padre, su madre le puso el nombre de Juan; pero su padre, de regreso de Francia, le llamó luego Francisco.”⁹⁶

El nacimiento de un ser humano es un comienzo de su vida terrestre, es un regalo del Todopoderoso para cada quien. San Francisco nació en una familia rica y poderosa, como nos presenta la obra del convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas, pero como muestra el transcurso de su vida, él mismo cambió este estatus y se volvió un hombre pobre que quería y tenía que mendigar para sobrevivir, pues era uno de sus votos y la pobreza una de las reglas de la orden. Francisco quería vivir como lo hizo Jesús Cristo y eso fue el mensaje del Pobrecillo de Asís, y así nos presenta el nacimiento de San Francisco el artista Antonio de Torres. Él hace desde el comienzo de la vida del santo referencia a la vida de Jesús que nació sobre paja en un lugar muy humilde. Sus padres eran solos, sin ayuda alguna y no tenían ningún lujo durante el parto de su hijo.

Se puede decir que cada artista pintó la escena a su imaginación y así obtenemos diferentes posiciones. Uno quería mostrar el nacimiento más real a las circunstancias de la familia de San Francisco, y Antonio de Torres decidió presentar la escena en analogía a la vida de Cristo. Las dos interpretaciones tienen importancia para los frailes, porque una plantea el gran cambio de su fundador, de la vida lujosa a la pobreza, y otra para hacer creer que San Francisco de Asís era el primer cristiano, el único seguidor de Cristo.

El bautismo de San Francisco

El bautismo de San Francisco es una escena franciscana que está localizada en tres de los siete conventos analizados: en el convento de San Luis Potosí, en el convento de Guadalupe, Zacatecas, y en el convento de Cholula.

⁹⁶ *Ibidem*, p 464

La obra potosina, pintada por Antonio de Torres, representa el momento en que los padres de San Francisco acercan a su hijo a recibir el primer sacramento. El pequeño es sostenido por un ángel y el sacerdote celebrante, que simbólicamente vierte las aguas del Jordán, es un obispo, pues porta sobre su cabeza la mitra que lo acredita como tal. El artista representa a sus personajes al gusto de la época. Del recinto arquitectónico en que se verifica la ceremonia hay muy poco que decir. Al fondo se percibe un cuadro que representa a la Inmaculada, principal advocación mariana del franciscanismo. Acompañan al obispo celebrante un grupo de clérigos y un pequeño, en primer plano, que hace el oficio de acólito, mismo que porta sobre una charola una jarra de plata (Fig. 4).



Fig 4 Antonio de Torres, *El bautismo de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

Se puede decir que el autor de la obra fragmentó su lienzo en dos mitades verticales idénticas, las cuales son divididas por la pila bautismal, también conocida como fuente bautismal⁹⁷. En la parte derecha está la gente civil como los padres, y al otro lado están las personas eclesiásticas como el obispo o los clérigos por ejemplo. San Francisco está ubicado encima de la pila bautismal la cual divide los dos lados, por lo que podemos concluir que el niño está entre el mundo civil y el mundo eclesiástico.

⁹⁷ Se hace de piedra sobre un soporte, y contiene el agua bendita para la ceremonia del bautismo. Sustituyó a las grandes pilas bautismales de la antigüedad, donde se hacía el bautismo por inmersión.
Ignacio Cabral, Perez, *Los símbolos cristianos*, Mexico, Editorial Trillas, 1995, p. 140

Generalmente el pintor utilizó colores claros, sólo en el fondo y en los lados usó colores oscuros. Presentó la escena en un lugar elegante.

La segunda obra con la misma temática se encuentra en el convento franciscano de Guadalupe Zacatecas. Fue pintada, como toda la serie del convento, por un artista anónimo del siglo XVIII. Habitualmente, el lienzo se parece mucho al anterior, tanto en la composición como en la presentación de los personajes (Fig. 5).



Fig 5 Anónimo *El bautismo de San Francisco* – Convento franciscano de Guadalupe Zacatecas

Para los dos autores, el ángel en el centro de la composición es esencial; él sostiene al niño y llevándolo de esa forma a su primer sacramento. Como personaje seráfico es el carácter que establece la relación divina entre el mundo terrestre y el mundo celestre.

De la misma forma muestra el tercer pintor la escena de la vida de San Francisco (Fig. 6).



Fig 6 Anónimo, El bautismo de San Francisco –
Convento franciscano San Gabriel de Cholula

También en su obra el ángel es el carácter central que tiene la función del padrino del niño.

La escena del bautismo de San Francisco forma una estación importante en la vida del santo y así también en el programa iconográfico, porque el bautismo es el sacramento por el cual el hombre nace a la vida espiritual, mediante la ablución del agua y la invocación de la Santísima Trinidad.

Normalmente la palabra *bautizar* significa “sumergir”, “introducir dentro del agua”. La inmersión en el agua simboliza el acto de sepultar al catecúmeno en la muerte de Cristo, de donde sale por la resurrección con Él como nueva criatura.

Entre los sacramentos, el bautismo ocupa el primer lugar porque es el fundamento de toda la vida cristiana, el pórtico de la vida en el espíritu y la puerta que abre el acceso a los otros sacramentos. Por el bautismo somos liberados del pecado y regenerados como hijos de Dios, llegamos a ser miembros de Cristo y somos incorporados a la Iglesia y hechos partícipes de su misión⁹⁸.

Se puede decir que las tres obras que presentan el bautismo de San Francisco coinciden en algunos puntos, como por ejemplo en el personaje del ángel, la composición general del lienzo, y la forma de mostrar el lugar. Pero ¿de dónde surgió esta coincidencia? Porque ni

⁹⁸<[http //www.legionhermosillo.com.mx/elsacramentodelBautismo.html](http://www.legionhermosillo.com.mx/elsacramentodelBautismo.html)>, página consultada el 18 de Julio de 2006

Celano ni Buenaventura mencionan el acontecimiento del bautismo en sus biografías.

San Francisco ante el Cristo de San Damián

La escena siguiente representa uno de los momentos más significativos en la vida de San Francisco, ocurrido en 1205, porque es el momento en que el santo piensa sobre su vida y decide cambiarla de una forma drástica y definitiva.

De los conventos analizados hay tres que abarcan la escena *San Francisco ante el Cristo de San Damián*, o también llamada *Vocación de San Francisco*, dentro de sus tesoros plásticos: el convento franciscano de San Luis Potosí, el de la ciudad de México y el convento estudiado de Cholula.



Fig 7 Antonio de Torres, *San Francisco ante el Cristo de San Damián* – Convento franciscano de SLP

El lienzo potosino muestra, al gusto de la época, al joven Francisco vestido con elegancia y semiarrodillado ante la venerada imagen del Cristo en la abandonada ermita de San Damián. De los labios de Jesús Crucificado salen las palabras: *“Francisco, repara mi Iglesia”*. Es un mandato que el joven pone en práctica lo más pronto que le es posible, pensando que se refiere a la reparación del edificio.

Afuera de la ermita está un compañero de Francisco, todavía adolescente, que le está esperando acompañado de su corcel. En el fondo se aprecia algo de la arquitectura medieval (Fig. 7).

Las otras dos obras que rememoran el acontecimiento en la vida del santo tienen los mismos elementos que el lienzo anteriormente descrito.



Fig 8 Anónimo, *San Francisco ante el Cristo de San Damián* – Convento franciscano San Gabriel de Cholula

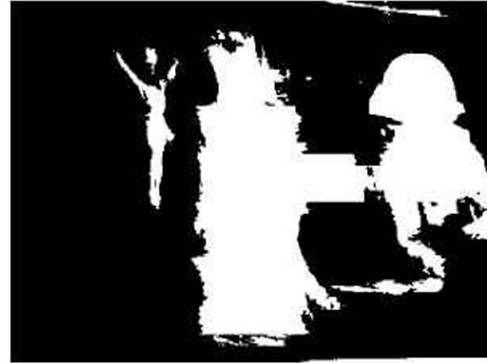


Fig 9 José Suárez, *San Francisco ante el Cristo de San Damián* – Convento franciscano de la Ciudad de México

No obstante, se diferencian tanto en los colores como en la repartición de los elementos, y también existe una disconformidad en los crucifijos. El pintor del lienzo choluleño (Fig. 8) usó como modelo el crucifijo original de San Damián⁹⁹, mientras el queretano José Suárez (Siglo xx) pintó un crucifijo común que es de gran tamaño (Fig. 9). Este hecho deja parecer a Francisco mucho más pequeño e inocente.

⁹⁹ Esta imagen, de estilo bizantino, se conserva en la iglesia de Santa Clara de Asís, a la que fue trasladada cuando las clarisas abandonaron San Damian en 1260

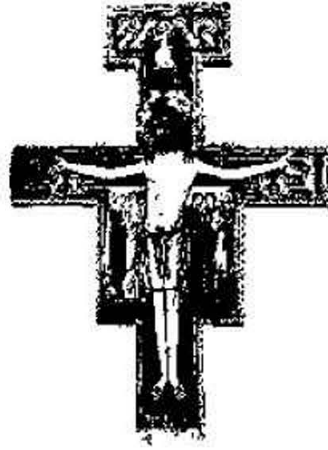


Fig 10 Cristo de San Damián

El hecho que tres autores no comunicados pintaron la misma escena con los mismos elementos deja concluir que se basaron en una fuente similar. Tomás de Celano, por ejemplo, cuenta la escena de *San Francisco ante el Cristo de San Damián* en su *Vida segunda*, capítulo VI:

Ya cambiado perfectamente en su corazón, a punto de cambiar también en su cuerpo, andaba un día cerca de la iglesia de San Damián, que estaba casi derruida y abandonada de todos. Entra en ella, guiándole el Espíritu, a orar; se postra suplicante y devoto ante el crucifijo, y, visitado con toques no acostumbrados en el alma, se reconoce luego distinto de cuándo había entrado. Y en este trance, la imagen de Cristo crucificado despegando los labios, habla desde el cuadro a Francisco. Llamándole por su nombre: Francisco – le dice – vete, repara mi casa, que como ves, se viene del todo al suelo. Presa de temblor, Francisco se pasma y como que pierde el sentido por lo que ha oído. Se apronta a obedecer, se reconcentra todo él en la orden recibida. Pero... nos es mejor callar, pues experimentó tan inefable cambio, que ni él mismo ha acertado a describirlo. Desde entonces, se le clava en el alma santa la compasión por el Crucificado, y, como puede creerse piadosamente, se le imprimen profundamente en el corazón, bien que no todavía en la carne, las veneradas llagas de la pasión¹⁰⁰.

Esta tercera escena del programa iconográfico de la vida de San Francisco tiene gran importancia porque muestra el cambio enorme en la vida del santo a causa de las palabras de Cristo. Es el momento en que él decide dejar su vida lujosa para vivir tras el Evangelio y para la gente pobre, enferma y humilde. Las palabras del Señor tienen un valor grande para Francisco y su significado se le quema en su corazón para el resto de su vida como ser humano.

¹⁰⁰ Jose Antonio Guerra, *San Francisco de Asis, Escritos, biografías, documentos de la época*, BAC, 2ª edición, 2003, pp 255- 256

También se puede señalar que *San Francisco ante el Cristo de San Damián* es una escena decisiva para los seguidores del Pobrecillo de Asís porque en la vida de cada fraile existe un determinado momento en el que él se decide para una vida en pobreza y lejos de la existencia común.

Seguramente en la actualidad es un momento difícil para una persona que está en duda de decidirse para una vida como fraile menor y dedicar su vida a la Regla de la orden, y esta persona necesita una inspiración para ir el camino probablemente más arduo, para poder seguir el fundador de la orden franciscana.

San Francisco renuncia al mundo material

La escena *San Francisco renuncia al mundo material* es otra estación significativa del programa iconográfico sobre la vida de San Francisco de Asís, y es representado en cuatro conventos franciscanos de la república.

Los cuatro lienzos representan a San Francisco en el momento en que decide entregarse por completo a cumplir al pie de la letra la palabra del Evangelio. Cansado de las amonestaciones y del hostigamiento de que era objeto por parte de su padre, el joven Francisco ocurre al amparo del obispo Guido de Asís.



Fig 11 Antonio de Torres, *San Francisco renuncia al mundo material* – Convento franciscano de SLP

La pintura potosina muestra al obispo, quien con su capa, cubre el desnudo cuerpo de Francisco. Al obispo le acompañan tres clérigos que muestran asombro ante el suceso. Pedro Bernardote, padre de San Francisco, y un personaje vestido de civil, atónitos contemplan la escena. El recinto arquitectónico en el que sucede el hecho, no presenta elementos que muestren algún interés en particular (Fig. 11).

Los otros lienzos que narran gráficamente la renunciación de Francisco a sus bienes ante el obispo de Asís, se diferencian con el del convento franciscano de San Luis Potosí, en la distribución y cantidad de los personajes. Además la posición de San Francisco no concuerda en todos los casos, como se puede ver en la obra del convento de la ciudad de México (Fig. 14); en ésta el personaje substancial está parado junto con el obispo, y no arrodillado como en los otros trabajos.



Fig 12 Anónimo, *San Francisco renuncia al mundo material* – Convento franciscano San Gabriel de Cholula

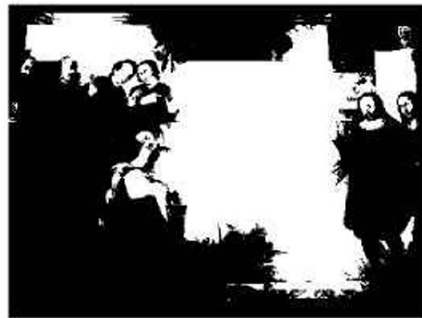


Fig 13 Anónimo, *San Francisco renuncia al mundo material* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig 14 Jose Suárez, *San Francisco renuncia al mundo material* - Convento franciscano de la Ciudad de Mexico

Es interesante el aspecto, que los diferentes artistas muestran la escena presente de una forma parecida, aunque con las particularidades de cada quien en su trabajo. Para ellos, una fuente importante podía ser tanto la *Vida Primera* y la *Vida Segunda* de Tomás de Celano, como la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura porque los dos biógrafos mencionan el hecho de la renuncia al mundo material de Francisco en sus textos. Tomás de Celano, en su *Vida Primera*, capítulo VI, narra cómo después de tantos intentos realizados por el rico comerciante para arraigar al hijo en el hogar y negocio, se resuelve a entregarlo a la justicia o someterlo al destierro, no sólo del hogar, sino incluso de la provincia. Al respecto San Buenaventura en su *Leyenda Mayor* comenta que el padre llevaba al hijo de la gracia ante la presencia del obispo de la ciudad

para que en sus manos renunciara a los derechos de la herencia paterna y le devolviera todo lo que tenía. Se manifestó muy dispuesto a ello el verdadero enamorado de la pobreza [...] e inmediatamente Francisco se despoja de todos sus vestidos y se los devuelve al padre. [...] se quita hasta los calzones y se presenta ante todos totalmente desnudo, diciendo al mismo tiempo a su padre: Hasta el presente te he llamado padre en la tierra, pero de aquí en adelante puedo decir con absoluta confianza: Padre nuestro, que estás en los cielos [...]. Al contemplar esta escena el obispo [...] se levantó al instante y [...] llorando lo acogió entre sus brazos y lo cubrió con el manto que él mismo vestía¹⁰¹.

La escena presente es básica para el programa iconográfico de San Francisco porque muestra un suceso que cambia tanto la relación familiar del santo como su vida personal. Con la renuncia de sus bienes, la existencia de San Francisco toma un rumbo totalmente diferente a su estilo anterior. Él, rico y poderoso, cambia su vida lujosa por la pobreza. Es un paso significativo porque es la entrada a una vida siguiendo los pasos de Cristo. Para San Francisco es una decisión muy importante que termina con su vida anterior para siempre y además es lo que pide que todos los novicios hagan al entrar a la orden franciscana. Tienen que dejar su pasado para poder comenzar una vida nueva por completa, dedicada a la orden franciscana.

¹⁰¹ Jose Antonio Guerra, *op.cit.*, p 405

Honorio III aprueba la Regla de la orden

La escena presente *Honorio III aprueba la Regla de la orden*¹⁰² que está presente en los conventos franciscanos de San Luis Potosí, Cholula y Guadalupe, Zacatecas, representa el momento histórico, ocurrido en 1223, en que San Francisco recibe de manos del sumo pontífice Honorio III, el documento (*Bula Solet Annuere*) que acredita la confirmación de la Regla, previamente redactada por el fundador en Fonte Colombo.



Fig. 15: Antonio de Torres, *Honorio III aprueba la Regla de la orden* - Convento franciscano de SLP



Fig. 16: Anónimo, *Honorio III aprueba la Regla de la orden* - Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig. 17: Anónimo, *Honorio III aprueba la Regla de la orden* - Convento franciscano San Gabriel de Cholula

¹⁰² Los diferentes autores que han escrito sobre esta escena no coinciden en que fue el papa Honorio III que aprobó la Regla de los franciscanos. Por ejemplo Louis Réau contradice a Rafael Morales Bocardo y comenta en su libro *Iconografía de los santos* que las obras pictóricas de la iconografía franciscana, que presentan la escena de la aprobación de la Regla, muestran el hecho histórico cuando Inocencio III aprobó la Primera Regla. Los biógrafos de San Francisco de Asís mencionan tanto la aprobación de la Regla por Inocencio III en 1209 como la de Honorio III catorce años después.

Al comparar las tres obras mencionadas que muestran a San Francisco pidiendo la aprobación de su Regla, se puede ver que generalmente son del mismo estilo, por la composición, los colores, etcétera. No obstante hay diferencias, como por ejemplo la postura y posición del Papa Honorio III, igual que su apariencia. Además en la pintura del convento de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 16), San Francisco está acompañado por varios frailes, mientras en la representación de Cholula está solo con el Papa y sus cardenales (Fig. 17).

Honorio III aprueba la Regla de la orden es una escena característica tanto para el programa iconográfico como para los franciscanos que viven en la actualidad. Esta escena significa el comienzo oficial de la orden, aprobada por la Iglesia a través del Papa Honorio III. En aquel entonces fue importante para los frailes, significó el apoyo de la Iglesia para su trabajo y que les permitía actuar con más efectividad.

Para los frailes modernos de la época presente, esta escena es fundamental porque les recuerda a la Regla oficial de la orden que tienen que seguir y vivir diariamente, y la cual es la base principal de la orden franciscana que tiene importancia desde el siglo XIII.

Con el hecho de la aprobación de la Regla por Honorio III, la orden tenía carácter oficial y legal, lo que también fue muy importante en la lucha contra los rivales y enemigos de la orden franciscana.

Capítulo de las esteras

Este tema representado recuerda la celebración de un capítulo celebrado en 1217 en Santa María de los Ángeles, en la Porciúncula. En este capítulo se tomó la decisión de dividir la orden en provincias, así como de iniciar la evangelización entre infieles.



Fig. 18: Antonio de Torres, *Capítulo de las esteras*
- Convento franciscano de SLP



Fig. 19: Anónimo, *Capítulo de las esteras*
- Convento franciscano de Guadalupe,
Zacatecas

A este evento histórico, registrado por los primeros biógrafos de San Francisco, asistieron nada menos que cinco mil religiosos. Ante la imposibilidad de dar albergue a tan nutrida presencia de los miembros de la orden franciscana, se improvisaron en los alrededores de Santa María pequeñas cabañas; de ahí el nombre de "capítulo de las esteras".

El lienzo del convento franciscano de San Luis Potosí representa en un primer plano a San Francisco, al obispo de Ostia, el cardenal Hugolino, especial protector de la orden y a Santo Domingo de Guzmán, quien

acompañó a los hermanos menores (Fig. 18). Al fondo, se observa la multitud de esteras y algunos de los religiosos que asistieron al capítulo. Respecto a la celebración de éste y de las cosas allí tratadas, entre ellas, la negación de San Francisco de aceptar las reglas monásticas ya existentes, la *Leyenda de Perusa* dice que

Asistían a él (capítulo) cinco mil hermanos, muchos de ellos hombres sabios y muy doctos; rogaron al señor cardenal, el futuro papa Gregorio, que estaba presente en el capítulo, que persuadiese al bienaventurado Francisco a seguir los consejos de los hermanos sabios y a dejarse dirigir alguna vez por ellos. Invocaban las Reglas de San Benito, de San Agustín, de San Bernardo, que determinan detalladamente las normas de vida.

El bienaventurado Francisco escuchó la advertencia del cardenal sobre este asunto, tomándole de la mano, le condujo a la asamblea del capítulo y habló a los hermanos en estos términos: "Hermanos míos, hermanos míos, Dios me llamó a caminar por la vía de la simplicidad. No quiero que me mencionéis regla alguna, ni la de San Agustín, ni la de San Bernardo, ni la de San Benito. El Señor me dijo que quería hacer de mí un nuevo loco¹⁰³ en el mundo, y el Señor no quiso llevarnos por otra sabiduría que ésta. De vuestra ciencia y saber se servirá Dios para confundiros; y confío en que el Señor se servirá de sus mandatarios¹⁰⁴ para castigaros. Y todavía, para vergüenza vuestra, volveréis a vuestro primer estado; de buena mala gana".

El cardenal, estupefacto, nada replicó, y todos los hermanos quedaron asustados.

La Porciúncula¹⁰⁵

La escena comúnmente identificada como *La Porciúncula*, pero también llamada *San Francisco con la santísima Virgen María y Jesús*, representa a San Francisco orando devotamente frente a un altar. Seguramente recuerda una de las muchas revelaciones que tuvo San Francisco durante su vida.

¹⁰³ En el original, *pazzus*, que es un italianismo de *pazzo* loco. Su empleo podría garantizar la autenticidad del discurso. José Antonio Guerra, *ob.cit.*, p. 619

¹⁰⁴ *Castaldus* término de las leyes de los longobardos que designa una persona cualquiera dotada de autoridad y poder coercitivo para castigar a la plebe. *Idem*

¹⁰⁵ La Porciuncula es la puerta que se abre en el costado norte de las iglesias franciscanas y que hace referencia a la capillita en que tuvo varias revelaciones San Francisco de Asís. Porciuncula en italiano es "pequeña porción". Esta puerta permanecía cerrada todo el año y solo se abría el día primero de agosto a las doce del día, para cerrarse el día dos a las doce de la noche. Ignacio Cabral Pérez, *ob.cit.*, p. 67



Fig 20 Antonio de Torres, *La Porciúncula* – Convento franciscano de SLP

El lienzo tanto del convento potosino (Fig. 20) como del convento de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 21), muestra la actitud observante de la Virgen María hacia la persona del Hijo, que parece decir algo al santo. Cristo enseña entre su ropaje la llaga del costado la cual algún tiempo después va a recibir San Francisco en el monte de Alverna. Además, pequeños ángeles alrededor de los personajes complementan la composición.



Fig 21 Anónimo, *La Porciúncula* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

Tomás de Celano en su *Vida segunda*, capítulo XII narra el particular amor que tenía San Francisco a la Porciúncula, la vida de los hermanos en ese lugar y el amor de la Santísima Virgen a él.

El siervo de Dios, Francisco, [...] escogió para sí y para los suyos una porcioncilla del mundo, ya que no pudo servir de otro modo a Cristo sin tener

algo del mundo. Pues sin presagio divino, se había llamado de antiguo Porciúncula este lugar, que debía caberles en suerte a los que nada querían tener del mundo.

Es de saber que había en el lugar una iglesia levantada en honor de la Virgen Madre, que por su singular humildad mereció ser, después de su Hijo, cabeza de todos los santos. La Orden de los Menores tuvo su origen en ella, y en ella, creciendo el número, se alzó, como sobre cimiento estable, su noble edificio.

El santo amó este lugar sobre todos los demás, y mandó que los hermanos tuvieran veneración especial por él, y quiso que se conservase siempre como espejo de la Religión en humildad y pobreza altísima, reservada a otros su propiedad, teniendo el Santo y los suyos el simple uso.

Se puede decir que la escena de *La Porciúncula* tiene carácter simbólico para la orden franciscana, porque por una parte es el lugar oficial en donde se fundó y formó la orden, y por otra parte es la "casa" de San Francisco aunque no poseía nada material en el mundo. Se puede nombrar la Porciúncula como la casa sede de los franciscanos que hasta hoy en día tiene un valor enorme para los frailes.

En la escena presente se expresa la relación fuerte que unió San Francisco con dicho lugar, y además el amor por la Virgen María y su hijo Jesús. Según los biógrafos oficiales ocurrieron varios acontecimientos en la Porciúncula, pero en los dos lienzos tanto Antonio de Torres como el artista anónimo de Guadalupe, Zacatecas presentan la escena de la misma manera y le dan un carácter simbólico.

San Francisco en el carro de fuego

San Francisco en el carro de fuego es la octava escena del programa iconográfico de la vida de San Francisco de Asís y está presente en tres de los conventos franciscanos.

El lienzo del convento potosino presenta una visión que tuvieron los religiosos una noche que hacían oración. La pintura muestra, en la parte inferior, a cuatro religiosos perfectamente tonsurados y a otro que su cabeza está cubierta por la capucha del hábito. En la parte superior se observa a San Francisco en el carro de fuego tirado por un par de caballos blancos (Fig. 22).



Fig. 22: Antonio de Torres, *San Francisco en el carro de fuego* – Convento franciscano de SLP

En esta obra se aprecia un buen trabajo en el manejo de la luz, lo que divide la obra en dos partes principales de forma horizontal: una celestial y otra terrenal.

Las otras dos obras, ubicados en los conventos franciscanos de Guadalupe, Zacatecas y Cholula, ofrecen en general los mismos rasgos que la ya mencionada pintura de San Luis Potosí. No obstante, si se observa el lienzo con más exactitud, se nota diferencias, como por ejemplo la dirección del carro o la posición del carácter principal, San Francisco de Asís. Además, el cuadro del convento de Cholula está dividido tanto de manera horizontal como vertical por una cruz en el centro de la composición (Fig. 24).



Fig. 23: Anónimo, *San Francisco en el carro de fuego* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig. 24: Anónimo, *San Francisco en el carro de fuego* – Convento franciscano San Gabriel de Cholula

Respecto a este tema, en su *Vida Primera*, capítulo XVIII, Tomás de Celano comenta que:

Caminando los hermanos en simplicidad ante Dios y con confianza ante los hombres, merecieron por aquel tiempo el gozo de la divina revelación. Mientras, inflamados del fuego del Espíritu Santo, cantaban el pater noster con voz suplicante, en melodía espiritual, no sólo en las horas establecidas, sino en todo tiempo, ya que ni la solicitud terrena ni el enojoso cuidado de las cosas les preocupaba, una noche el beatísimo padre Francisco se ausentó corporalmente de su presencia. Y he aquí que a eso de la media noche, estando unos hermanos descansando y otros orando fervorosamente en silencio, entró por la puertecilla de la casa un carro de fuego deslumbrador que dio dos o tres vueltas por la habitación [...] ¹⁰⁶.

La *Leyenda Mayor* aprueba lo mismo y dice además que los hermanos

comprendieron todos a una que había sido mostrado por el Señor en el luminoso carro de fuego, irradiando fulgores celestiales e inflamado por virtud divina en un fuego ardiente, para que, como verdaderos israelitas, caminasen tras las huellas de aquel que, cual otro Elías, había sido constituido por Dios en carro y auriga de varones espirituales".

Se puede creer que el Señor, por las plegarias de Francisco, abrió los ojos de estos hombres sencillos para que pudieran contemplar las maravillas de Dios, del mismo modo que en otro tiempo abrió los ojos del criado de Eliseo para que viese el monte lleno de caballos y carros de fuego que estaban alrededor del profeta ¹⁰⁷.

La escena de *San Francisco en el carro de fuego* de Antonio de Torres significa para los hermanos menores que el Espíritu del Señor realmente descansa en su siervo Francisco. Es una prueba irrefutable de Dios y por ésta podían sentirse del todo seguros siguiendo su doctrina y ejemplos de vida.

San Francisco, en este caso, juega el papel del mensajero que entrega el conocimiento y las reglas de los franciscanos.

En la actualidad, esta escena tiene una importancia tan grande porque recuerda a los hermanos que Dios trabaja a través de San Francisco, él está comunicando las constituciones, la manera de llevar a cabo la doctrina y da ejemplo de vida. Se puede decir que esta escena es un símbolo para la posición de San Francisco. No son sus propias doctrinas sino las de Dios. San Francisco nada más es el mensajero, el

¹⁰⁶ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco*, pp 469- 470

¹⁰⁷ Jose Antonio Guerra, *ob.cit.*, p 415

intermediario. Ya después de la muerte del fundador, cada hermano franciscano adoptara esta posición del mensajero que pretende entregar las doctrinas a la comunidad y al público en general.

San Francisco vence la tentación

En este lienzo potosino, el pintor Antonio de Torres presenta en forma sintética las muchas ocasiones en que San Francisco sufrió el asalto de las tentaciones. La composición, bien equilibrada, muestra al santo tendido sobre el suelo. El artista no se limitó a representar la desnuda tierra y pintó un campo florido porque se supone que eran rosales: en él yace el santo desnudo, sólo lleva consigo los calzones. En el extremo izquierdo, el demonio mezclando su horripilante figura con la caprichosa forma del tronco de un árbol, lo acecha para combatirlo. En el plano superior, tres pequeños ángeles parecen darle palabras de aliento (Fig. 25).



Fig. 25: Antonio de Torres, *San Francisco vence la tentación* – Convento franciscano de SLP

El autor anónimo de la obra de Guadalupe, Zacatecas, decidió presentar la escena de otra forma. Pintó también el carácter principal, San Francisco, casi desnudo sobre hojas de rosas en el suelo, pero la tentación no es, como en la obra potosina, la figura del diablo, sino una mujer bella y elegante que le intenta de seducir. No obstante, es muy interesante que en esta obra el autor no quiso mostrar al diablo en una figura conocida, sino en persona de una mujer. Pero en el extremo

izquierdo se ve una serpiente que se está subiendo en una de las dos cabezas humanas. Así, el demonio está presente en el símbolo de la serpiente (Fig. 26).



Fig. 26: Anónimo, *San Francisco vence la tentación*
- Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

La mayoría de los hechos relatados por los biógrafos de San Francisco de Asís, al referir los pasajes relativos a las muchas tentaciones y acechanzas del demonio que padeció el santo franciscano, narran la forma en que San Francisco salió victorioso. Además se puede decir que en la mayoría de ellas el fundador de la orden mendicante terminó desnudo, arrojado en el agua o en la nieve misma.

Referente a las tentaciones diabólicas tanto Tomás de Celano como San Buenaventura mencionan algunas en sus escritos. La primera que menciona Celano, por ejemplo, dice que

según aumentaban los méritos de San Francisco, aumentaba también la discordia con la antigua serpiente. A más excelentes carismas de aquél, seguían más sutiles tentaciones de ésta, y se entablaban combates más violentos. Y por más que hubiese comprobado que se las había con un hombre que era guerrero esforzado, [...], sin embargo, seguía todavía empeñada en presentar batallas al constante vencedor. Por algún tiempo, en efecto, experimentó el Padre una pesadísima tentación espiritual, para enriquecimiento, por cierto, de su corona. Por esta causa se angustiaba y se colmaba de dolores, maltrataba y maceraba el cuerpo, oraba y lloraba amargamente¹⁰⁸.

Estas dos escenas presentes muestran muy bien que cada autor interpretó la tentación a su manera, pero finalmente con el mismo

¹⁰⁸ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, p. 316.

contenido. Los lienzos manifiestan las pruebas que San Francisco tenía que aprobar ante sí mismo y también ante Dios en cuestión de la fe que tenía el santo en Él.

Además se puede decir que en la vida de cada fraile menor probablemente llega un momento en que tiene que vencer una tentación, un momento en que tiene que decidir que es lo más importante para él y que deja todo para este destino de renuncia mundana.

La escena presente *San Francisco vence la tentación* está también relacionada con la vida de Cristo, porque según la Biblia, Satán tentó a Jesús Cristo varias veces durante diferentes etapas de su vida, como por ejemplo cuando Cristo estuvo cuarenta días en el desierto, o cuando Satán quería destruir un templo que Cristo tenía que reconstruir en tres días. Así, se puede ver la relación de la vida de Cristo con la de San Francisco de Asís, el primer cristiano.

San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen

La escena *San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen* representa al santo fundador de la orden franciscana recibiendo de manos de la Virgen María al niño Jesús. Es una escena apreciada en tres de los conventos analizados para este trabajo: en Guadalupe, Zacatecas, en Querétaro, y hasta dos veces en el convento franciscano de San Luis Potosí (la obra de Antonio de Torres en el templo del convento y el trabajo de Miguel Cabrera en la sacristía del mismo).

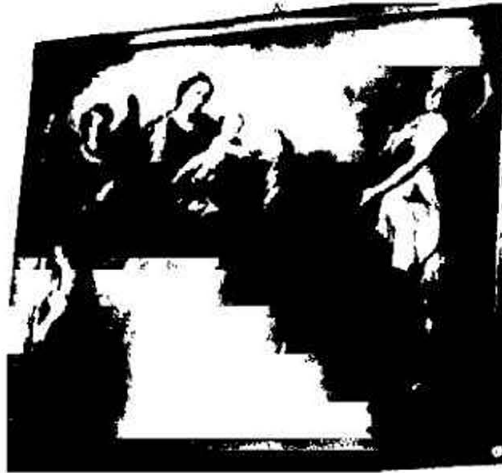


Fig. 27: Antonio de Torres, *San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen* – Convento franciscano de SLP

Si vemos el lienzo del pintor Antonio de Torres se puede notar que la escena se desarrolla en un ambiente místico en el que la presencia de ángeles y arcángeles llenan la mayor parte de la composición (Fig. 27). A los pies de San Francisco se observan dos de sus principales atributos iconográficos: el libro y el cráneo¹⁰⁹. Probablemente la especial devoción de San Francisco por las diferentes etapas de la vida de Cristo, y particularmente por la infancia, es el sustento de esta representación pictórica.

También en la obra de Miguel Cabrera se observa el ambiente místico lo que es apoyado por colores cálidos y suaves. En su obra los ángeles ocupan también una gran parte de la composición (Fig. 28).

¹⁰⁹ Observar también el anexo, tabla 4.



Fig. 28: Miguel Cabrera, *San Francisco recibe al niño en manos de la virgen* – Convento franciscano de SLP

En los otros lienzos los artistas se enfocaron más en el suceso principal y pusieron éste en el centro de la composición.

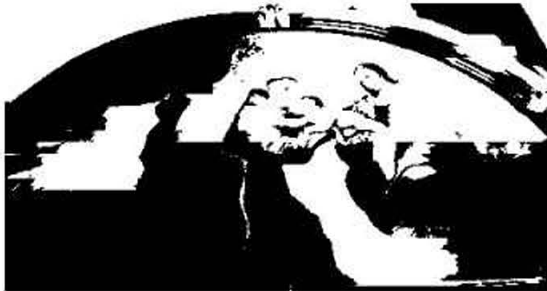


Fig. 29: Anónimo, *San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig. 30: Anónimo, *San Francisco recibe al niño en manos de a Virgen* – Templo de Santa Clara de Querétaro

Es importante recordar que una de las más bellas expresiones religiosas que se mantiene en el culto dentro de la Iglesia católica es el de la Navidad, tradición que ampliamente difundió San Francisco instituyendo, en Greccio, en 1223, la representación de “El pesebre”, que a nosotros ha llegado como “El nacimiento”, o como se le nombra en otros países, “El belén”¹¹⁰.

¹¹⁰ En recuerdo de su peregrinación a Belén, Francisco pidió permiso al papa para reconstruir el misterio de la Natividad en una gruta de Greccio. En la Nochebuena, instaló en ese lugar un



Fig 31 José Suárez, *Representación del nacimiento de Jesús*
– Convento franciscano de la Ciudad de México

Tanto Tomás de Celano como San Buenaventura mencionan en sus escritos *La noche de navidad en Greccio*, no obstante no es la fuente básica para los artistas novohispanos que pintaron la escena de *San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen* porque no mencionan o describen el acontecimiento de la imagen que estamos viendo. Estos lienzos tienen un valor simbólico porque es la Virgen María que está dando su único hijo al mundo profano y así a todo el pueblo cristiano. En esta escena, el Pobrecillo de Asís representa a la sociedad cristiana que recibe al Mesías de manos de su madre María.

La escena es un hecho simbólico que significa tanto para los franciscanos como para los cristianos en general que la Virgen da libremente a su hijo y que cada persona tiene que estar dispuesta para recibirlo. Es un regalo que el mundo terrestre recibe de Dios.

San Francisco hace su entrada a Arezzo

La escena presente está representada en dos de los siete conventos franciscanos analizados: San Luis Potosí y Cholula.

El lienzo del convento potosino representa a San Francisco entrando a la ciudad de Arezzo. Va montado sobre un burro ya que las llagas no le

pesebre con heno, hizo que llevaran un buey y un asno, luego comenzo a orar y tomo del pesebre al Niño Jesus que se animo en sus brazos, simbolo de su despertar en el fondo de los corazones
Louis Reau, *ob.cit.*, p 555

permitían caminar, y, a manera de un Domingo de Ramos, el pueblo lo recibe con palmas. Entre la multitud de gente está un hombre mostrando



Fig. 32: Antonio de Torres, *San Francisco hace su entrada a Arezzo* – Convento franciscano de SLP

panes; niños, clérigos y los religiosos que van detrás del santo. En el fondo se puede apreciar parte de la arquitectura del lugar, de la que destacan los balcones, en donde se puede observar a diferentes personajes (Fig. 32).



Fig. 33: Anónimo, *San Francisco hace su entrada a Arezzo* - Convento franciscano San Gabriel de Cholula

El cuadro del convento de la ciudad de Cholula ofrece la misma escena, pero en una forma poca variada. En este lienzo se puede observar, por ejemplo, en primera vista San Francisco con sus hermanos que le siguen. También está montando en un burro por causa de sus llagas, motivo por el que ya no podía caminar, pero hay diferencias como por ejemplo la arquitectura o el fondo de la escena en general (Fig. 33). Parece que los frailes menores todavía están en las afueras de la ciudad,

lo que es indicado por el hecho que no hay gente civil como en la obra potosina, o también la parte arquitectónica visible puede ser la muralla de la ciudad de Arezzo la cual los franciscanos todavía tienen que pasar para su entrada al centro urbano.

Esta escena tiene lugar tanto en la *Vida Primera* como en la *Vida Segunda* de Tomás de Celano y muestra como ejemplo los últimos días en la vida del santo. El biógrafo señala que San Francisco finalmente, doblegado por el trabajo y la enfermedad, impedido de andar por las sagradas llagas, ya no podía dedicarse al apostolado, se hacía llevar por pueblos y ciudades para excitar a los hombres a llevar la cruz de Cristo (1Cel55; 2Cel33). Además se puede comentar que esta escena no es tan importante como otras escenas del programa iconográfico, por ejemplo la escena de la estigmatización, pero es significativa porque es una estación más de la vida de San Francisco que se equipara con la vida Jesús Cristo. Probablemente, esta entrada no pasó en un Domingo de Ramos, como la pinta Antonio de Torres, pero tal hecho lo hace más comparable con la vida de Cristo, porque él entró montando en un burro a Jerusalén unos días antes de su muerte con sus discípulos. Es una escena simbólica que pinta el autor y es su interpretación del hecho. Se puede ver que el pintor del lienzo choluleño no pintó la escena con relación con el Domingo de Ramos, pero no obstante muestra que San Francisco en aquel momento ya no podía caminar y que estaba demasiado débil. Así que, en los dos casos, la comparación y la relación con la vida de Cristo son inequívocas.

Triunfo de San Francisco sobre el anticristo

La escena presente *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo* es también llamada *San Francisco combate la herejía*. Se localiza en dos de los conventos estudiados: San Luis Potosí y Guadalupe, Zacatecas.



Fig. 34: Antonio de Torres, *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo* – Convento franciscano de SLP

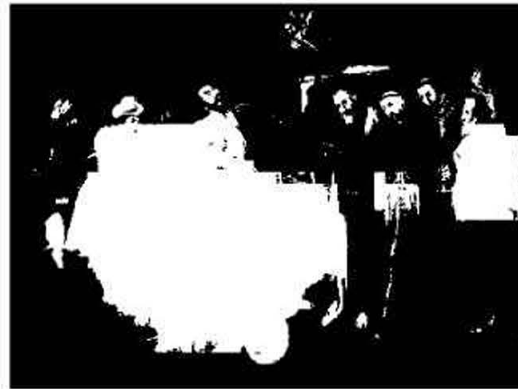


Fig. 35: Anónimo, *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo* - Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

Esta obra es una representación simbólica del santo que lucha con un arma punzante contra un personaje. Detrás de éste, se observan diferentes tipos de paganos, con rostros de orientales y árabes. Del lado derecho de San Francisco está un sumo pontífice; del lado izquierdo, San Elías, quien sostiene en lo alto su espada de fuego. A su lado está un religioso. En el plano superior, miembros de la jerarquía celestial toman parte en el combate.

Esta escena expresa el estricto apego y obediencia que tuvo San Francisco al Papa, y por ende, a la Iglesia romana. Esto es evidente por la división del cuadro: en un lado está la gente árabe, en aquel entonces para los europeos los musulmanes, los sarracenos que, como dice la

regla, eran los herejes, y en el otro lado San Francisco junto con unos hermanos menores.



Fig. 36: Anónimo, *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

San Francisco está luchando contra todo que no es parte de la Iglesia y de su visión de vivir. También esto puede ser un aspecto de la evangelización, porque San Francisco viajó a muchos países para convencer a los habitantes de su estilo de vida. Intenta evangelizar grandes partes de Europa y África. Respecto al título de la escena se tiene que preguntar ¿quién es el anticristo? ¿Los musulmanes?, ¿Todos los que están en contra de San Francisco?






Los biógrafos oficiales de San Francisco de Asís no reportan y documentan nada en sus escritos sobre esta escena del triunfo del santo sobre el anticristo, así que no existen fuentes para poder aclarar estas cuestiones mencionadas.

La estigmatización

La estigmatización, también llamada *La impresión de las llagas*, representa el momento en que San Francisco de Asís recibe del serafín los estigmas, hecho que según las fuentes tuvo lugar el 15 de septiembre de 1224, en el Monte Alverna, Italia. Este tema ha tenido, a lo largo de la historia, múltiples representaciones. Las diferentes disciplinas artísticas lo han expresado con las variantes que cada época impone. Aun en el

arte novohispano se puede advertir una rica gama de interpretaciones como se puede ver en la tabla 1.3.

Tabla 1.3
La estigmatización

OBRA	PINTOR	LUGAR
	Antonio de Torres	San Luis Potosí
	Anónimo	Guadalupe, Zacatecas
	Miguel Cabrera	Puebla
	José Suárez	Ciudad de México
	Anónimo	Puebla

El lienzo del convento franciscano de San Luis Potosí es una de las interpretaciones más sencillas: el autor, Antonio de Torres, se limitó a

presentar en forma escueta uno de los momentos más extraordinarios de la vida de San Francisco (Fig. 37).



Fig. 37: Antonio de Torres, *La estigmatización* – Convento franciscano de SLP

El lienzo muestra en el lado izquierdo, guardando la proporción de los tercios, al alado serafín de Asís. Frente a él, San Francisco extiende sus brazos sin que las manos de ambos lleguen a tocarse. En el ángulo inferior derecho, un fraile, como deslumbrado por la gloria de tal suceso, se lleva la mano derecha hacia el rostro, mientras que en su izquierda sostiene un libro. Seguramente se trata del hermano León, el acompañante más íntimo del santo que le escoltó a todos lugares en los últimos años de San Francisco.

Los otros artistas, como por ejemplo el oaxaqueño Miguel Cabrera (autor de la obra del convento franciscano de Puebla), pintaron la escena con los mismos elementos, como el serafín alado, el lugar y el personaje del fraile acompañante. No obstante, la figura de San Francisco varía en los distintos trabajos: está de rodillas ante el serafín.

Por el hecho de ser uno de los acontecimientos más significativos en la vida de San Francisco, los dos biógrafos mencionan *La estigmatización* en sus escritos. Además existe un texto sobre las llagas conocido como *Las consideraciones*¹¹¹, el cual comprende cinco capítulos que analizan cada una de las cinco llagas. La primera consideración analiza el modo cómo San Francisco llegó al monte Alverna. La segunda es sobre la vida que llevó y la manera como se condujo, juntamente con sus compañeros,

¹¹¹ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, pp. 890- 925.

sobre dicho monte. La tercera sobre la aparición del serafín y la impresión de las llagas. La carta describe cómo San Francisco, después que recibió las llagas, bajó del monte Alverna y volvió a Santa María de los Ángeles. Y la quinta consideración habla sobre algunas apariciones y revelaciones divinas, hechas después de la muerte de San Francisco a algunos santos hermanos y a otras personas devotas, sobre las gloriosas llagas.

San Buenaventura en el capítulo XIII de la *Leyenda Mayor*, respecto a las llagas de San Francisco comenta:

[...] después de haberse empeñado en procurar la salvación de los demás según lo bullicio de las turbas, se dirigía a lo más recóndito de la soledad, a un sitio apacible, donde, entregado más libremente al Señor, pudiera sacudir el polvo que tal vez se le hubiera pegado en el trato con los hombres.

Así, dos años antes de entregar su espíritu a Dios y tras haber sobrellevado tantos trabajos y fatigas, fue conducido, bajo la guía de la divina Providencia, a un monte elevado y solitario llamado Alverna.

Conoció por divina inspiración que, abriendo el libro de los santos Evangelios¹¹², le manifestaría Cristo lo que fuera más acepto a Dios en su persona y en todas sus cosas. [...] comprendió el varón lleno de Dios que como había imitado a Cristo en las acciones de su vida, así también debía configurarse con Él en las aflicciones y dolores de la pasión antes de pasar de este mundo.

[...] cierta mañana de un día próximo a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz¹¹³, mientras oraba en uno de los flancos del monte¹¹⁴ vio bajar de lo más alto del cielo a un serafín que tenía seis alas tan ígneas como resplandecientes. En vuelo rapidísimo avanzó hacia el lugar donde se encontraba el varón de Dios, deteniéndose en el aire. Apareció entonces entre las alas la efigie de un hombre crucificado, cuyas manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados a ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, dos se extendían para volar y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo.

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

[...] Por fin, el Señor le dio a entender que aquella visión le había sido presentada así por la divina Providencia para que el amigo de Cristo supiera de antemano que había de ser transformado totalmente en la imagen de Cristo crucificado no por el martirio de la carne, sino por el incendio de su espíritu. Así sucedió, porque al desaparecer la visión dejó en su corazón un ardor maravilloso, y no fue menos maravillosa la efigie de las señales que imprimió en su carne¹¹⁵.

¹¹² Los inicios y el término de la vida religiosa de Francisco están marcados por una revelación a través del santo Evangelio

¹¹³ Festejada el 14 de septiembre

¹¹⁴ Es un abrupto vertical, a ratos en plomada, con rocas casi enteramente separadas de la tierra firme, no se podía ir a ellas sino mediante un tronco puesto sobre simas profundas. Francisco escogió un lugar así para pasar la cuaresma de devoción que consagraba al arcángel San Miguel

¹¹⁵ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, pp. 473-475

Sinceramente se puede declarar que la escena de *La estigmatización* es la más importante de la vida de San Francisco de Asís porque con la impresión de las llagas de Cristo por Dios en el personaje del serafín, San Francisco se vuelve el reflejo de Cristo. Es una de las escenas más relacionadas con la vida de Cristo por la equiparación con Él. Un ser humano es elegido para personificar a Cristo en el mundo profano para ponerlo en la sucesión directa.

Para los frailes menores significa que su fundador encontró el camino correcto para seguir Cristo y que con sus reglas construyó un mundo de vivir para la liberación eterna. En la actualidad, esta escena muestra a los franciscanos que la vida como fraile les lleva a lo que están buscando, y les recuerda que tienen que vivir a través de la Regla para poder alcanzar el destino de su fundador San Francisco de Asís. Él, con su estilo de vida, inició e incorporó la vida de Cristo en su persona. Es por eso, que es llamado el primer cristiano.

Para entender porque la figura del serafín imprimió las llagas en el cuerpo de San Francisco, Tomás de Celano en su *Vida primera* comenta:

[...] el verdadero Padre de las misericordias quiso indicarnos cuán gran premio merecerá el que se empeñe en amarle de todo corazón para verse colocado en el orden superior de los espíritus celestiales¹¹⁶ y más próximo al propio Dios.

Las plumas de las dos alas sobre la cabeza son: el amor del Padre, que piadosamente salva, y el temor del Señor, que juzga terriblemente; ellas han de mantener las almas de los elegidos suspendidas sobre las cosas terrenas reprimiendo las malas tendencias y ordenando los castos afectos. El segundo par de alas es para volar, esto es, para consagrarnos a un doble deber de caridad para con el prójimo, alimentando su alma con la palabra de Dios y sustentando el cuerpo con los bienes de la tierra. Estas dos alas raramente se juntan, porque difícilmente puede dar uno cumplimiento a ambas cosas. Las plumas de estas alas son la diversidad de obras que se deben realizar para aconsejar y ayudar al prójimo.

Finalmente, con las otras dos alas se debe cubrir el cuerpo desnudo de méritos; esto se cumple debidamente cuando, al desnudarlo por el

¹¹⁶ Los serafines componen el último y supremo coro de los ángeles.

pecado, lo revestimos con la inocencia de la confesión y la contrición. Las plumas de estas alas son los varios afectos engendrados por la detestación del pecado y por el hambre de justicia¹¹⁷.

San Francisco consolado por los ángeles

San Francisco consolado por los ángeles es una escena con valor simbólico de los milagros de Dios, la cual se encuentra en tres de los conventos analizados: San Luis Potosí, Guadalupe, Zacatecas y en el convento de Santa Clara en Puebla. Miguel Cabrera, autor de la obra potosina, presenta la escena en un ambiente místico y espiritual pintando el lienzo en colores cálidos y suaves (Fig. 38).



Fig. 38: Miguel Cabrera, *San Francisco consolado por los ángeles* - Convento franciscano de SLP

¹¹⁷ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, pp. 233- 234.

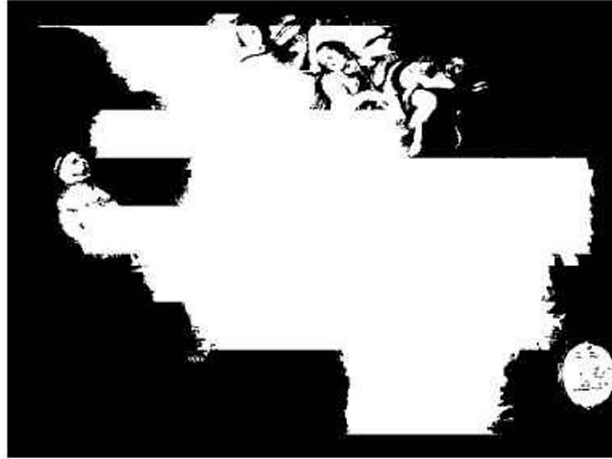


Fig. 39: Anónimo, *San Francisco consolado por los ángeles* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig. 40: Anónimo, *San Francisco consolado por los ángeles* – Exconvento Santa Clara de Puebla

Respecto a esta escena de gran belleza la *Leyenda de Perusa*¹¹⁸ la ilustra vigorosamente:

[...] Quisiera que te preocuparas en secreto de algún buen hombre una cítara y con ella me cantases algún verso bello y honesto, y luego, acompañados de ella, dijésemos las palabras y alabanzas del Señor, pues mi cuerpo está afligido por esta gran enfermedad y dolores. Querría que de esta forma se redujera el dolor del cuerpo para alegría y consuelo del espíritu.

[...] Hacia la media noche siguiente, estando despierto el bienaventurado Francisco, oyó al lado de la casa donde descansaba el punteo de una cítara que acompañaba un poema bello, tan agradable como nunca en su vida había

¹¹⁸ *Ibidem.*

escuchado. El músico se paseaba, alejándose primero hasta donde podía ser oído y volviendo luego sin dejar de tocar.

[...] Francisco comprendió que todo aquello era merced de Dios y no obra del hombre; quedó anegado de alegría, y su corazón se desbordó con gran entusiasmo en alabanzas del Señor, que se había dignado consolarle tan abundantemente¹¹⁹.

La escena de *San Francisco consolado por los ángeles* muestra por un lado los milagros que Dios realiza, y por otro lado también que el Señor trabaja a través de los hombres, tanto religiosos como profanos. Así, la escena recuerda que cada hermano franciscano puede realizar milagros para los hombres, aunque sean pequeños, pero será un milagro para la persona que lo recibe. Con una cosa que quizás parece banal e insignificante, se puede lograr un milagro para cierta persona. Esto es un aspecto muy importante en la comprensión de la evangelización que era la misión de los franciscanos del siglo XVIII, pero eso se analiza más en detalle en el siguiente capítulo.

La muerte de San Francisco

La última estación de la vida terrestre de San Francisco de Asís es su muerte, hecho histórico que tuvo lugar el sábado 3 de octubre de 1226. San Luis Potosí y Guadalupe, Zacatecas son los lugares en donde se puede encontrar en sus conventos franciscanos esta escena que representa su muerte. Los lienzos representan el sublime momento en que San Francisco abandona el mundo, para pasar a formar parte de la gloria que esperaba, según se le había revelado.

Una de las dos obras potosinas fue pintada por el gran artista oaxaqueño Miguel Cabrera y está ubicada en una de las bóvedas de la sacristía franciscana del convento (Fig. 41).

¹¹⁹ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco*, p. 486



Fig 41 Miguel Cabrera, *La muerte de San Francisco*
- Convento franciscano de SLP

En la escena están los principales personajes que estuvieron presentes en ese entonces, como cercanos hermanos franciscanos, unos religiosos y una mujer de la que se trata seguramente de la señora Jacoba de Settesoli¹²⁰, única mujer, además de Santa Clara, que tuvo acceso al área de clausura, por ser especial bienhechora de la orden.



Fig 42 Detalle de la pintura

El otro lienzo que pertenece al convento potosino fue pintado por Antonio de Torres y forma parte de la serie, sobre la vida de San Francisco de Asís, pintada por este gran artista (Fig. 43).

¹²⁰ Del *Tratado de los milagros*, Tomas de Celano en su capítulo VI comenta sobre la señora Jacoba de Settesoli y dice "*Jacoba de Settesoli, dama romana noble y santa, habia merecido el privilegio de un amor singular de parte de Francisco [...]. Ibidem, p 481*



Fig. 43: Antonio de Torres, *La muerte de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

En la actualidad, la obra se ubica en los aposentos de los frailes, así que el público no tiene acceso a verla.

Los dos biógrafos oficiales Tomás de Celano y San Buenaventura mencionan este hecho histórico en sus escritos. Como se describen la escena de la muerte se puede observar gráficamente muy bien en la obra anónima de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 44).



Fig. 44: Anónimo, *La muerte de San Francisco* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

San Buenaventura comenta referente a la muerte del fundador que

Cumplidos, por fin, en Francisco todos los misterios, liberada su alma santísima de las ataduras de la carne y sumergida en el abismo de la divina claridad, se durmió en el Señor este varón bienaventurado¹²¹.

Uno de sus hermanos y discípulos¹²² vio cómo aquella dichosa alma subía derecha al cielo en forma de una estrella muy refulgente, transportada por una blanca nubecilla sobre muchas aguas. Brillaba extraordinariamente, con la blancura de una sublime santidad, y aparecía colmada a raudales de sabiduría y gracia celestiales, por las que mereció el santo varón penetrar en la región de la luz y de la paz, donde descansa eternamente con Cristo¹²³.

La escena está planteada en dos concepciones: la primera en que se presentan los personajes ya descritos, y la segunda representa el plano celestial, o rompimiento de gloria, en el que se puede observar a la Santísima Trinidad, la Virgen María, apóstoles, mártires y santos de las diferentes órdenes religiosas. Une a las dos concepciones la representación, en pequeño, del alma de San Francisco, quien pasa de la Iglesia militante a la Iglesia triunfante.

La escena presente muestra que San Francisco de Asís, como cada ser humano, se va del mundo profano, pero ya es esperado por Cristo y la Virgen María entre otros. Es el trazado natural de la vida: termina la vida terrestre, pero en este mismo momento empieza la vida eterna junto con Dios.

La nube sobre muchas aguas en la que se va el alma del fundador de la orden franciscana tiene carácter simbólico. El agua, como símbolo de la purificación significa que San Francisco se va del mundo sin ningún pecado, totalmente puro y sincero.

Es importante ver que para los frailes menores, igual que para cada ser humano, llega el momento en el que termina la vida terrestre y le espera la vida eterna. El camino para llegar a esta vida eterna lo camina cada quien durante su tiempo en el mundo profano; cada quien elige la forma y el perfil de vivir, aunque siempre hay personas que te corrigen y dirigen al camino correcto. San Francisco de Asís era un ejemplo incuestionable, tanto para sus hermanos mendicantes como para la sociedad común de aquel entonces.

¹²¹ Francisco murió a unos metros de su querida capilla de Santa María de los Angeles, en un tugurio que servía de enfermería y cuyo emplazamiento se puede ver en el interior de la gran basílica

¹²² Jacobo de Asís

¹²³ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, p. 482

Verificación de las llagas

La escena de la *Verificación de las llagas* se encuentra en dos de los conventos analizados: San Luis Potosí y Guadalupe, Zacatecas. Es una escena que muestra un hecho que sucedió poco tiempo después de la muerte del santo fundador.

Sobre la obra potosina, Rafael Morales Bocardo dice que es *un lienzo que representa el cuerpo incorrupto de San Francisco venerado por el papa Gregorio IX*¹²⁴. Es un lienzo realizado por Antonio de Torres, no obstante, este óleo sobre tela tiene un formato diferente y unas dimensiones distintas a los trabajos ya referidos que componen la colección sobre la vida de San Francisco (Fig. 45).



Fig. 45: Antonio de Torres, *Verificación de las llagas* – Convento franciscano de SLP

Por otro lado, la cédula de la obra del convento de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 46) dice que el lienzo lleva el título *Comprobación de las llagas por Nicolás V*. Es probable que este dato no sea correcto porque según los documentos oficiales sobre la lista de los diferentes papas de la historia, se puede ver que Nicolás V vivió dos siglos más tarde que San Francisco de Asís y su pontificado fue de 1447 a 1455; Gregorio IX en cambio fue Santo Padre de 1227 a 1241. Además los documentos y biografías sobre la vida de San Francisco no mencionan el pontífice Nicolás V.

¹²⁴ Rafael Morales Bocardo, *El convento de San Francisco*, p. 481.

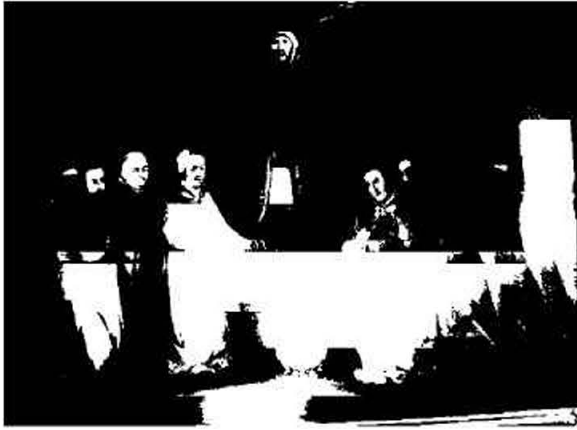


Fig. 46: Anónimo, *Verificación de las llagas* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

No obstante, según el autor Louis Réau en la iconografía franciscana postridentina existe la escena *El papa Nicolás V ante el cadáver de San Francisco*, la cual presenta al papa Nicolás V que en 1449 descendió a la cripta de la basílica de Asís y vio a San Francisco de pie, con los ojos elevados al cielo y las manos unidas. El santo se levantó el sayal y descubrió uno de los pies estigmatizados del que aún fluía la sangre.

Esta visita fue imaginada para probar que el cuerpo de San Francisco, al igual que el de Jesucristo, había permanecido incorruptible en la tumba. La cripta se arregló con posterioridad, para justificar la leyenda¹²⁵.

Los biógrafos, tanto Tomás de Celano como San Buenaventura, dedican una parte de sus escritos a la canonización (LM Capítulo XV), pero no mencionan el hecho de la verificación de las llagas por Gregorio IX, ni la escena del papa Nicolás V ante el cadáver de San Francisco.

No obstante, es más probable que esta escena represente el lado oficial, la Iglesia representada por el papa Gregorio IX y unos cardenales verificando el milagro de las llagas en el cuerpo incorrupto de San Francisco. Junto con ellos están algunos hermanos del santo que acompañan tanto al papa como al cuerpo del fundador de su orden mendicante.

Esta escena significa que la Iglesia primero se convence de tal milagro pero que finalmente está segura que San Francisco era una persona muy

¹²⁵ Louis Réau, *ob.cit.*, p. 563.

especial y que Dios le eligió como ejemplo para la conversión de la gente para el bien. A partir de esta fecha la Iglesia católica acepta oficialmente el milagro de las estigmas de Francisco de Asís y lo declaran una persona santa.

CAPÍTULO 2

Los códigos y el significado de la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa del siglo XVIII del convento potosino

Las pinturas se originan en una época, lugar, circunstancias económicas, históricas, sociales, culturales... pero sin duda también como consecuencia de la acción de uno o varios seres humanos. Puesto que el ser humano comunica en todo lo que hace, cabe suponer que en tanto producto humano toda pintura manifiesta cierta intención comunicativa de quien la hace, que aspira a establecer alguna forma de relación con algún otro, más o menos indefinido o aplazado¹²⁶.

Para poder entender bien el significado de estas imágenes, se debe de tener en cuenta varios factores, como por ejemplo la ubicación de ellas o su posición. Igual que en los signos lingüísticos, en las imágenes se debe reflexionar que hay dos tipos de valores semánticos: el valor denotativo y el valor connotativo.

La denotación es lo que literalmente muestra la imagen, lo que se percibe inmediatamente (lo hemos visto en el capítulo 1, porque es parte del análisis iconográfico). La connotación no es observable directamente y puede no ser igual para todos los receptores, sobre todo cuando pertenecen a culturas o grupos sociales diferentes.

A continuación se estudia el valor connotativo respecto al programa iconográfico de San Francisco de Asís, cada obra por sí misma, y además, viendo el programa como un conjunto que constituye una sola obra.

¹²⁶ Jose Alberto Carrere Saborit, *Retorica de la pintura*, Madrid, Catedra, 2000, p 62

Las dieciséis obras que forman el programa iconográfico de San Francisco de Asís se ubican actualmente¹²⁷ en tres diferentes lugares del convento franciscano de San Luis Potosí: el templo, la sacristía y el claustro.

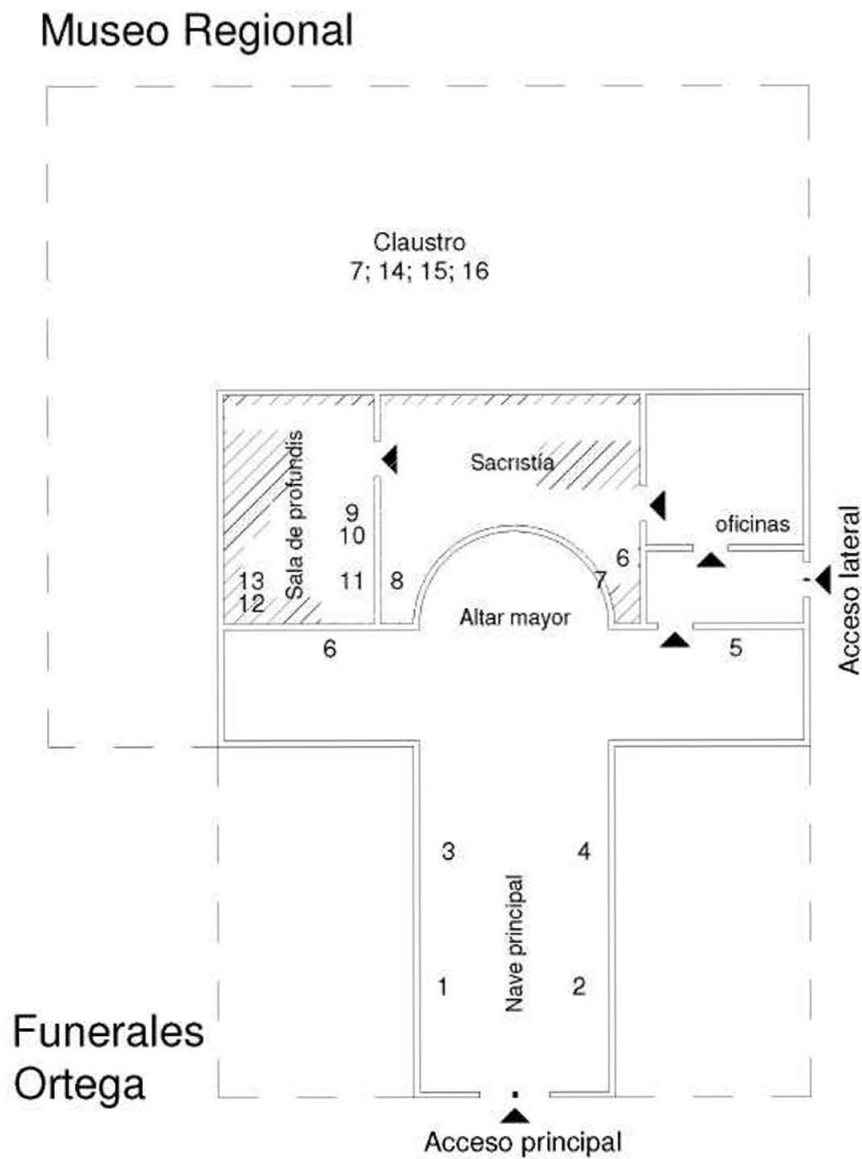


Fig 47 Esquema de plana arquitectónica del convento franciscano de SLP en el siglo XXI

¹²⁷ Enero de 2007

- | | |
|--|--|
| 1) El nacimiento de San Francisco | 10) La tentación |
| 2) El bautismo de San Francisco | 11) San Francisco entrando a Arezzo |
| 3) San Francisco renuncia al mundo material | 12) La Porciúncula |
| 4) San Francisco ante el Cristo de San Damián | 13) La verificación de las llagas |
| 5) San Francisco en el carro de fuego | 14) El capítulo de las esteras |
| 6) San Francisco recibe el niño a manos de la Virgen
(2x, de Torres y de Cabrera) | 15) Honorio III aprueba la Regla de la
orden |
| 7) La muerte de San Francisco | 16) El triunfo de San Francisco sobre el
anticristo |
| 8) San Francisco consolado por los ángeles | |
| 9) La impresión de las llagas | |

Para entender el significado de cada cuadro, la ubicación es importante porque ésta dice también algo sobre la intención del emisor, que era la orden franciscana.

¿Por qué *La renuncia al mundo material* está en el templo, y por qué *San Francisco vence la tentación* se encuentra en la sacristía? Para cada obra hay un lugar apropiado pero es importante descifrar cuál era y por qué.

Para poder responder estas preguntas se tiene que partir de la situación actual porque no existen fuentes que nos digan algo con seguridad sobre el lugar que ocupaban los cuadros en el siglo XVIII, pero es afirmado que no estuvieron en los lugares actuales porque toda la estructura del convento cambió con las intervenciones en la Iglesia por las Leyes de Reforma¹²⁸. Así que todo el análisis es hipotético para plantear dónde estuvieron las obras y con qué fin.

Empezando con las seis obras que están en el templo, *El nacimiento de San Francisco*, *El bautismo de San Francisco*, *San Francisco ante el Cristo de San Damián*, *San Francisco renuncia al mundo material*, *San Francisco en el carro de fuego*, y *San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen* (pintado por Antonio de Torres) se cuestiona: ¿por qué estas escenas se encuentran en el templo?, ¿qué habían significado para la sociedad barroca del siglo XVIII?, y ¿tienen todavía el mismo significado para la gente del siglo XXI?

¹²⁸ El gobierno del presidente Comonfort de animo conciliador y dubitativas acciones dicto en 1856 las leyes reformistas que dieron cauce a la promulgacion de la Constitucion de 1857



Fig 48 Antonio de Torres, *El nacimiento de San Francisco*
- Convento franciscano de SLP

El nacimiento de San Francisco de Asís es la primera escena del programa iconográfico y la primera que se encuentra en el templo franciscano de San Luis Potosí. Nos muestra el momento inaugural del santo. Esta escena se encuentra en el templo porque allí todos los feligreses la pueden ver. Es un momento en la vida de cada ser humano y así une a todas las personas, independientemente de su clase social, si es fraile menor o no, o cuanta fe tenga en Dios. Se puede decir que *El nacimiento de San Francisco* recuerda a la gente que él también era una persona como los demás, no nació como un niño especial, y sólo a través de su fe en Dios podía vivir su vida en la sucesión de Cristo. Eso quiere decir que cada quien tiene la posibilidad, a partir de su nacimiento, de vivir como lo hizo San Francisco de Asís.

Hoy en día, el significado de la pintura todavía es el mismo, aunque ya no tiene el mismo carácter educativo como lo tuvo en el siglo XVIII. Pero la obra señala a la sociedad cristiana la vida de San Francisco de Asís, su comienzo de la vida.



Fig. 49: Antonio de Torres. *El bautismo de San Francisco*
- Convento franciscano de SLP

El bautismo de San Francisco significa y muestra al observador el comienzo de la vida cristiana de Francisco, pero también es un símbolo general para todos los cristianos. Además el bautismo de una persona es la acogida a la comunidad junto con Cristo, el Salvador, quien da la bendición.

Este acto es tanto para los frailes como para los feligreses católicos el mismo acontecimiento. Es el inicio de la vida en la comunidad cristiana.

Hoy en día, en el siglo XXI, este trabajo simboliza para los creyentes la aclaración del bautismo, qué es y qué significa. La intención del bautismo no ha cambiado desde su comienzo hasta la actualidad, y así tampoco en el siglo XII, época en la cual vivió San Francisco de Asís.

La obra se encuentra en el templo del convento porque es el lugar donde puede entrar la gente común, la sociedad, y es allá donde sirve como objeto educativo.



Fig. 50: Antonio de Torres, *San Francisco ante el Cristo de San Damián* – Convento franciscano de SLP

La escena *San Francisco ante el Cristo de San Damián* era un momento clave en la vida del santo porque a partir de tal momento cambió su vida radicalmente en la fe fuerte que tenía en Dios. Se hizo más reflexivo y más interior, comenzó a sentir hastío de sí mismo y de todo lo que hasta entonces había amado, aunque poco a poco, porque todavía no estaba de todo libre de la vanidad del mundo. Pero se fue retirando cada vez más del tráfago mundano, buscaba el trato con Dios y casi diariamente se dirigía a una solitaria cueva situada fuera de la ciudad.

Supuestamente cada fraile tiene también este momento clave en su vida. Cada quien lo tiene en otra edad y circunstancias, pero en algún relámpago le cambia su vida. ¿Por qué uno decide dedicar su vida como monje?, y ¿qué le motiva ser un fraile franciscano?

Para San Francisco, el Evangelio que escuchó fue tan significativo que suscitó en él el deseo de dar a su vida otro rumbo, de hacer algo más importante.

También la gente común puede tener un momento así, que significa algo para esta persona y que le cambia su pensamiento y su forma de ver la vida. Pero ese momento no tiene que ser necesariamente tan fuerte que uno da una dirección muy diferente en su vida.

Para la gente San Francisco de Asís significa este cambio. Es un ejemplo que da fuerza, valor y confianza en sí mismo. Por esta razón, la obra pictórica se encuentra en el templo del convento para que toda la gente

pueda ver esto en forma narrativa. Además, el templo es el único lugar en donde se escucha el Evangelio, la palabra de Dios.

También la sociedad existente vive cambios drásticos, deseados o no, pero la escena de *San Francisco ante el Cristo de San Damián* puede dar fuerza y energía para lograr lo que uno pretende lograr.



Fig 51 Antonio de Torres, *San Francisco renuncia al mundo material*
– Convento franciscano de SLP

La *Renuncia de San Francisco al mundo material* era un momento clave ante la sociedad de aquel entonces. Como ya se mencionó en el primer capítulo de la investigación, esta renuncia significó un gran cambio en la vida de San Francisco, tanto materialmente como familiarmente, porque se puso en contra de su padre y contra todo por lo que él había trabajado en su vida.

En la vida de cada fraile tiene que haber existido un momento clave similar al de San Francisco, en el que decidió cambiar su vida y darle un nuevo rumbo con nuevas metas y características.

Para los feligreses barrocos y modernos igualmente, surge la pregunta de ¿qué motivo conmueve una persona para tomar una decisión tan

radical?, ¿qué le pasa a esta persona? San Francisco sacrificaba su riqueza, su seguridad financiera, pero al mismo tiempo confiaba tanto en Dios que le dio la fuerza mental y espiritual para seguir adelante. Esta escena debió transmitir esta fuerza a las personas que acudían al templo, a ayudarlas a tomar las decisiones correctas y apoyarlas en cada situación. Si uno confía en Dios, la vida seguirá de una manera buena y correcta. En la confianza de Él, no se puede tomar decisiones incorrectas, pero es importante creer en sí mismo y seguir el camino elegido aunque también en tiempos difíciles cuando uno se encuentra frente a oposiciones. Además es importante recordar que el poseer cosas materiales no debe ser el único anhelo en la vida, sobre todo en esta época de consumo y materialismo.

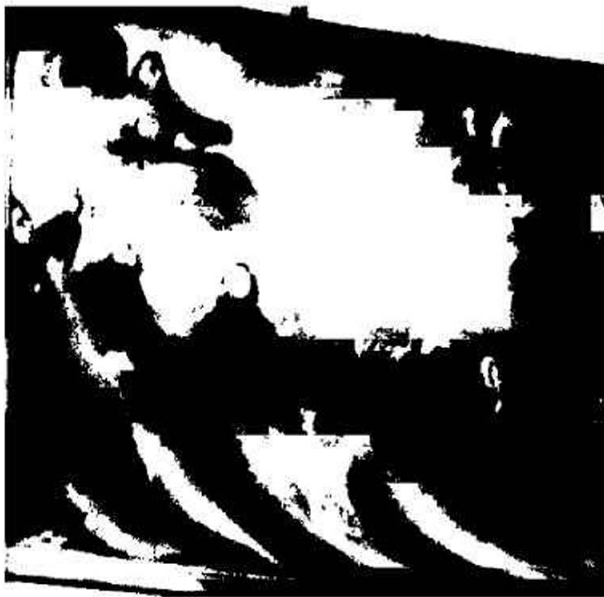


Fig. 52: Antonio de Torres, *San Francisco en el carro de fuego*
– Convento franciscano de SLP

San Francisco en el carro de fuego presenta una visión que tenían los hermanos menores una noche mientras oraron juntos. Esta visión les abrió los ojos para que pudieran ver los milagros de Dios que había

ejecutado en la persona de Francisco de Asís. El carro de fuego es un símbolo que presenta la incredulidad de las personas. Hasta un carro de fuego persuade las personas y les convierte en individuos creyentes.

Como ya mencionado en el primer capítulo, esta pintura significa para los frailes que el espíritu de Dios realmente descansa en su siervo Francisco.

Todavía hoy en día la escena tiene gran importancia porque recuerda a los hermanos que Dios trabaja a través de San Francisco; él está comunicando las constituciones, la manera de llevar a cabo la doctrina y da ejemplo de vida. Se puede decir que esta escena es un símbolo para la posición de San Francisco. No son sus propias doctrinas sino las de Dios¹²⁹. San Francisco nada más es el mensajero, el intermediario. Ya después de la muerte del fundador, cada hermano franciscano adoptará esta posición del mensajero que pretende entregar las doctrinas a la comunidad y al público en general.

¹²⁹ Por eso ha sido comparado con el profeta Elías que también fue arrebatado por un carro de fuego

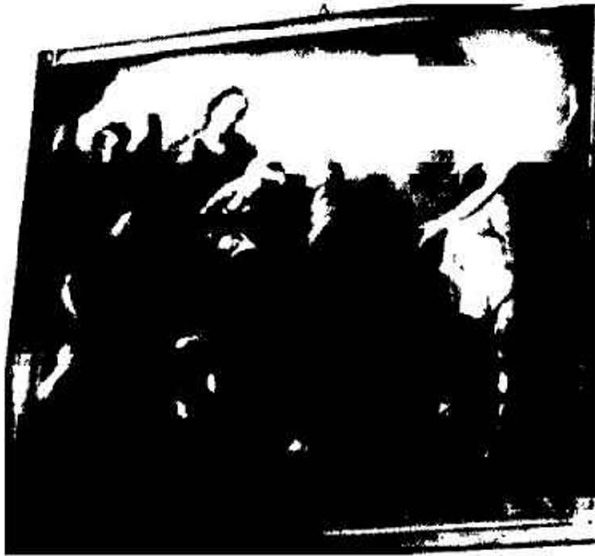


Fig. 53: Antonio de Torres, *San Francisco recibe al niño a manos de la Virgen* – Convento franciscano de SLP

La entrega del niño a manos de la Virgen es una escena que muestra un momento muy especial en la vida de San Francisco de Asís. La madre María confía su único hijo al santo, le está dando la custodia. Es un paso muy importante porque significa la gran confianza que tiene la madre en Francisco. Es un momento simbólico.

Para los frailes como para la gente común, esta escena es un signo de que Jesús viene a la vida de cada quien, si ellos lo permiten. El hecho de que la Virgen entrega su único hijo a la gente es también un signo de la unión estable entre Dios y los hombres.

Esta escena del programa iconográfico se encuentra tanto en el templo, pintado por Antonio de Torres, como en la sacristía del convento, pintado por el gran artista Miguel Cabrera.



Fig. 54: Miguel Cabrera, *San Francisco recibe al niño a manos de la Virgen* – Convento franciscano de SLP

Así que, esta obra nos lleva al segundo lugar del convento donde se encuentra gran parte del programa iconográfico de San Francisco de Asís: la sacristía y la sala de *profundis*.



Fig 55 Antonio de Torres, *La Porciuncula* – Convento franciscano de SLP

La Porciúncula era un lugar sagrado para San Francisco y él siempre quería que fuera un lugar especial para los hermanos franciscanos. Pero con el tiempo y la evangelización de los franciscanos por todo el mundo, los frailes necesitaban otros lugares en donde se podían reunir y rezar juntos. La sacristía de un convento franciscano puede ser este lugar especial, la Porciúncula del convento. Allí, los frailes encuentran silencio y paz, para que ellos puedan rezar y reflexionar. Además es un territorio en donde están en armonía con Dios. Cada fraile y la comunidad necesitan su propia Porciúncula.

Además, esta pintura recuerda a los franciscanos y a los fieles la gran maravilla de la indulgencia que San Francisco consiguió que le concediera Jesús en la Porciúncula y que por eso lleva este mismo nombre.

La indulgencia consiste en que cualquier cristiano que en estado de gracia ore en la Porciúncula y además pida por el Papa, consiga la

indulgencia plenaria. Esta indulgencia que se consigue siempre en la Porciúncula, además se puede obtener en todo templo franciscano del mundo el día 1 y 2 de agosto de cada año, y eso se practica hasta la actualidad.

Así, la obra les recuerda a los frailes siempre el lugar de origen en Italia, donde San Francisco fundó y construyó el sitio para su orden, y la indulgencia plenaria, el regalo maravilloso de Jesús a su servidor San Francisco de Asís.



Fig. 56: Antonio de Torres, *San Francisco vence la tentación*
– Convento franciscano de SLP

Esta escena simboliza la tentación que aparece constantemente en la vida de cada fraile, tanto en la época barroca como en el siglo XXI. Estas tentaciones, que pueden ser aspectos de forma opositora a la Regla de los franciscanos, pueden dificultar el estilo de vida y perjudicar esta misma. Pero la obra también presenta y muestra a los frailes que hasta su santo fundador vivió tentaciones durante su vida terrestre.

En la actualidad, estas tentaciones pueden tener un lugar de mayor importancia en la vida de un hermano menor, porque el estándar de vida de la sociedad moderna cambió mucho en comparación con el siglo XVIII. Hoy en día hay más lujo, más comodidad, más materialismo, que los

franciscanos pueden afrontar y encontrar. Todo esto le pone al hermano menor en un conflicto consigo mismo y con su estilo de vida, porque después de la promesa solemne, chocan mutuamente con situaciones tentativas que le dificultan estar fuerte y convencido de su fe en Dios y el camino que llevan.



Fig. 57: Antonio de Torres, *La estigmatización* – Convento franciscano de SLP

La estigmatización o *Impresión de las llagas* es una de las escenas principales del programa iconográfico de San Francisco de Asís, porque es creíblemente la más espiritual. Se puede decir que desde aquel momento, en virtud de un prodigio estupendo e inaudito, Francisco fue una copia del cuerpo del Crucificado, estaba crucificado con Jesucristo, fue un hombre crucificado.

Para el santo la estigmatización fue como una recompensa de su trabajo, su vida de los años anteriores viviendo como pobre.

La escena muestra al mundo lo especial que era San Francisco. Es un símbolo del éxtasis, de lo pensativo que era él. Para los frailes franciscanos la pintura quiere expresar y transmitir la aspiración de su fundador a algo mejor, a algo más significativo en la vida. Los hermanos

deben seguir esta aspiración en forma de la imitación de la vida del Pobrecillo de Asís.

Todavía en la actualidad, *La estigmatización* incorpora estas expresiones y sentimientos, y recuerda a los hermanos menores el estilo de vida que deben llevar para obtener lo que buscan en la vida como religiosos.

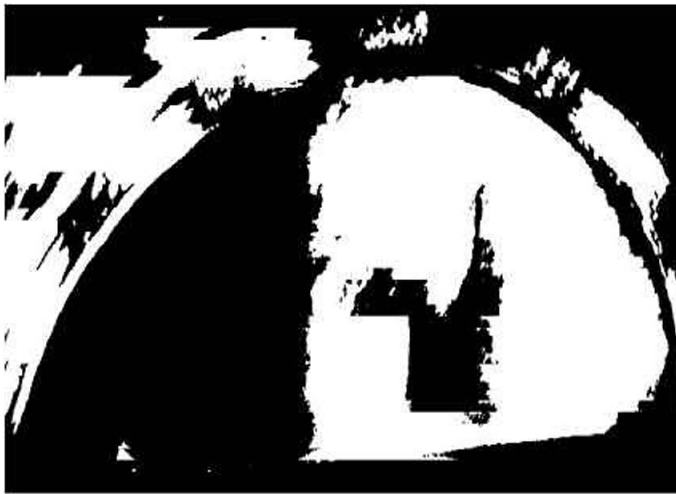


Fig. 58: Miguel Cabrera, *San Francisco consolado por los ángeles* – Convento franciscano de SLP

San Francisco consolado por los ángeles es una escena que transmite tanto dolor como tranquilidad porque es un momento de sufrimiento en la vida de Francisco de Asís, pero no se encuentra solo y sin ayuda en aquel instante; está acompañado por ángeles de guardia que le manda el Creador.

Para los franciscanos del convento de San Luis Potosí, este cuadro significa que aun en situaciones graves o duras, uno no está a solas. Dios siempre escolta y guarda a todos en todos los momentos de la vida. Además, la obra quiere dar fe, confianza, apoyo y corroboración a los hermanos menores del convento. Pueden confiar en Dios, Él siempre estará a sus lados para ayudarles y consolarles.

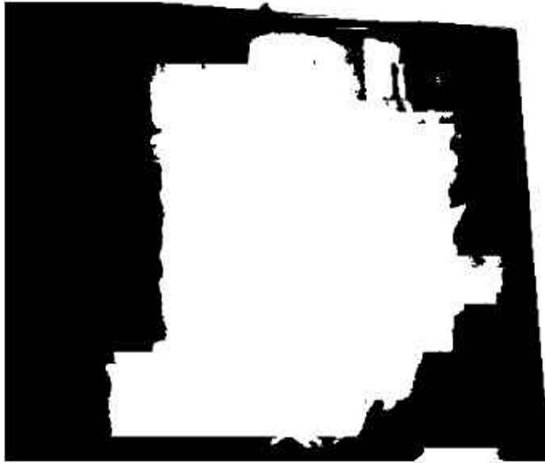


Fig. 59: Antonio de Torres, *La entrada de San Francisco a Arezzo* – Convento franciscano de SLP

La escena *La entrada de San Francisco a Arezzo* muestra al santo débil y enfermo. Es uno de los momentos después de la impresión de las llagas de la pasión de Cristo en 1224.

¿Qué quería decir esta pintura a los frailes del siglo XVIII? Un punto clave de la Regla de la orden, como lo veremos en el siguiente capítulo, es el Evangelio y la predicación del mismo. Francisco, por medio de sus tres órdenes, quería volver toda la cristiandad a la más pura observancia del Evangelio. Así se puede decir que todo el movimiento franciscano es un movimiento eminentemente evangélico. La pintura presente muestra a San Francisco entrando a una ciudad para predicar al pueblo a los cristianos aunque en aquel entonces ya estaba muy enfermo. Pero no obstante, nunca dejó su misión, su labor que le dio Jesucristo ante el Cristo de San Damián muchos años antes.

Así que también los frailes en la Nueva España nunca deberían dejar su propia misión, su meta. Lo importante es vivir a través el Evangelio y difundirlo lo más lejos posible. La imagen de San Francisco de Asís en esta obra recuerda a los frailes su misión. Pase lo que pase tienen la obligación de predicar la palabra de Dios.

También hoy en día, los franciscanos siguen este camino y enseñan tanto la palabra de Dios como las enseñanzas de su fundador. Nadie y ninguna situación los debería mantener alejados de esta misión principal.



Fig 60 Miguel Cabrera, *La muerte de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

“Morir es un cambio de existencia, y para el alma una migración de este mundo hacia otro”.

Sócrates

La muerte como la interpretan y entienden los cristianos significa sencillamente el simple tránsito a la inmortalidad, la entrada a la vida verdadera y el fin del destierro, pero hay tres características de la muerte cristiana: morir en Cristo, morir con Cristo y morir como Cristo. ¿Qué nos quiere decir esto? y ¿qué significa?

Morir en Cristo significa morir cristianamente con la gracia santificante en nuestra alma que nos da derecho a la herencia infinita del cielo. Pero se puede decir que en este mundo nadie puede estar seguro de que morirá cristianamente, nadie puede saber con seguridad si se salvará o condenará. No obstante, el alma del que muere cristianamente queda confirmada en gracia, ya no puede perder a Dios, ya tiene asegurada para siempre la felicidad eterna.

Morir con Cristo quiere decir exhalar el último suspiro después de haber tenido la dicha inefable de recibir a Jesucristo Sacramentado en el corazón, y mártir en el cumplimiento del deber, para que al momento de nuestra muerte podamos decir: “he cumplido la misión que se me había encomendado, por el medio de la voluntad de Dios”, es morir como Cristo¹³⁰.

¹³⁰<http://html.rincondelvago.com/muerte_1.html>, página consultada el 7 de febrero de 2007

La muerte de San Francisco presenta para los hermanos menores todo esto. La obra les recuerda cada día lo efímero de la vida terrestre y que tienen que seguir el camino de su fundador para poder obtener la paz eterna y poder decir que han cumplido su propia misión en el mundo.

La imagen de San Francisco de Asís en esta pintura expresa y aclara a los frailes que el santo ya pasó por esta etapa, esta parte de la vida en el mundo, y que él ya cumplió su misión. Los hermanos franciscanos no deben perder su meta de su vista y no distraerse para poder seguir en su ejemplo a Francisco.

La muerte es parte de un proceso inevitable para cada ser vivo, pero significa también la entrada a lo que los frailes buscan toda su vida: la eternidad junto con Dios Padre. Así se puede decir, que la muerte es nada más un paso natural de una vida a la otra, el que todos los hombres tienen que vivir.



Fig. 61: Antonio de Torres, *La verificación de las llagas*
– Convento franciscano de SLP

La verificación de las llagas confirma la realidad de los acontecimientos, respecto a la estigmatización en el monte Alverna dos años antes de la muerte de Francisco.

Esta obra representa para los frailes menores que el fundador de la orden era una persona muy especial. Además significa que la Iglesia aceptó oficialmente el milagro de la estigmatización de San Francisco, porque es el Papa quien finalmente corroboró este fenómeno.

El cuadro conmemora al santo y a sus hechos durante toda su vida. También siglos después de su muerte, sigue siendo un modelo y referencia para la orden franciscana y toda su comunidad. La memoria diaria le inmortaliza y da fuerza a sus seguidores. Nadie debe tener dudas acerca del santo o de Dios que le impregnó las cinco llagas en su cuerpo.

Como ya se mencionó, no existen documentos que dan cuenta donde estaban las pinturas que reflejan la vida del santo, en el siglo XVIII. Así que otra hipótesis respecto a esta cuestión es que los cuadros se encontraban en un lugar del claustro que hoy en día pertenece a la funeraria Ortega. Se asume que en este lugar había un patio que sirvió a los frailes como una zona de silencio donde podían orar y reflexionar.

Esta posibilidad es también muy probable porque sería una copia idéntica del claustro del convento en Guadalupe, Zacatecas donde todavía en la actualidad se encuentran las estaciones de la vida de San Francisco pintadas por un artista anónimo del siglo XVIII. Como el convento de Guadalupe, Zacatecas era la casa sede de los franciscanos que vivían en el territorio norte, pudiera haber sido el modelo arquitectónico y funcional del convento potosino.

Viendo la posibilidad de que las pinturas se encontraron todas juntas en un solo lugar, entonces el mensaje sería distinto, pues la sociedad, la gente común no tenía acceso al claustro del convento, solamente los frailes podían estar en relación con los cuadros. Para los franciscanos el claustro es un lugar donde rezan en silencio o intercambian sus pensamientos con otros hermanos. En este paseo las estaciones de la vida de su fundador están visualmente presentes en forma de las pinturas. Así los frailes siempre están en cierta comunicación con San Francisco y pueden recordar los sacrificios que sufrió para poder lograr

sus metas y tomarlo como ejemplo. Toda la vida del santo está gráficamente unida en este lugar.

También en este caso, cada pintura tiene su propio mensaje como lo hemos visto en la primera parte del capítulo, pero también por el hecho que están unidos en un solo lugar los cuadros, se pueden comprender como una sola obra.

Así, viendo todo el programa iconográfico de San Francisco de Asís como una sola obra surgen las preguntas ¿qué significa esta obra?, y ¿qué transmite?

El programa iconográfico de San Francisco de Asís es la vida del santo gráficamente narrada, desde su nacimiento hasta después de su muerte en 1226. El sentido y significado de esta obra es que así la gente que vive en el convento, los frailes franciscanos, siempre tienen la vida de su fundador ante sus ojos, día tras día. Les recuerda al estilo de vida que deben seguir tanto durante la misa como durante la oración en silencio, la comida, el trabajo o cualquier situación diaria.

La obra contiene la Regla bulada de la orden¹³¹ en sus particularidades e intenta de transmitir ésta a través de las distintas pinturas. La imagen del fundador de la orden mendicante debe recordarles la forma de vida que eligieron. El pobrecillo de Asís es un modelo que tienen que seguir porque él era y es hasta hoy en día la única persona que logró vivir estrictamente en la sucesión de Cristo. Francisco sacrificó todo para poder seguir el camino de Jesucristo, para una vida tras el Evangelio.

La obra pictórica que se encuentra en el convento de los franciscanos en San Luis Potosí quiere transmitir este espíritu del fundador. Los frailes deben estar rodeados por las ideas e ideales de Francisco tanto en el templo como en la sacristía y el claustro. Además es importante que ellos entiendan que Francisco era un hombre normal con defectos y errores, como cada ser humano, pero a través de su fe tan fuerte logró hacer algo grande e importante que ha durado hasta la actualidad. Él es un ejemplo que tras una fe infinita se puede volver un hombre mejor, siempre uno tiene la posibilidad de cambiar.

¹³¹ El análisis de este aspecto se verá detalladamente en el capítulo 3 de la investigación

Otro aspecto que quiere transmitir la obra en conjunto es la comprensión que no se necesita fortuna o éxito para que uno pueda estar en comunicación y relación cercana con Dios. San Francisco de Asís mostró que vivir en pobreza es un camino seguro en la sucesión de Cristo, y que no se requiere riqueza para la oración ni para restaurar una iglesia. Dios no pide nada material. Sólo la renuncia de objetos materiales aclara la vista y deja ver las cosas importantes de la vida.

Obviamente no todos los frailes logran la imitación completa de San Francisco y pueden seguir así el camino de Cristo, pero sólo el intento y el deseo de esta imitación es un esfuerzo y paso elemental que cada hermano franciscano debe hacer todos los días.

La obra presente está constituida por dieciséis cuadros diferentes, expresa y transmite estos aspectos, y señala que existe una posibilidad real de la imitación de la vida de Cristo y obtener así la paz eterna junto con Dios, como lo logró hacer el gran fundador de la orden mendicante San Francisco de Asís.

CAPÍTULO 3

La función religiosa de San Francisco de Asís en el arte mexicano del siglo XVIII

Este capítulo presenta la función de San Francisco de Asís en el sentido religioso en el arte de la Nueva España durante el auge del barroco mexicano (siglo XVIII). Está dividido en dos partes principales de las cuales el primer subcapítulo aclara el aspecto de San Francisco de Asís como representante de la Regla¹³² bulada de los hermanos menores que fue reconocida por el papa Honorio III en noviembre de 1223.

El segundo subcapítulo compara la vida del santo con la de Jesús Cristo y corrobora así la hipótesis que un intento significativo de San Francisco de Asís fue la imitación de Cristo en su vida terrestre.

3.1) San Francisco de Asís como representante de la Regla

En 1223, San Francisco de Asís compuso en Fonte Colombo la Regla definitiva o también llamada Regla bulada con base en la primera regla de 1221. Esta Regla bulada fue aceptada por el Capítulo de Pentecostés (11 de junio de 1223), aprobada y confirmada mediante la bula *Solet annueve* por el papa Honorio III el 29 de noviembre del mismo año.

¹³² Las palabras «regla» y «vida», en cuanto norma de vida, tienen un uso diversificado en los escritos de Francisco []. Es evidente su preferencia por el término «regla» en la regla bulada y en el Testamento, así como la diferenciación de su campo de aplicación, por lo que en estos textos no son de modo alguno intercambiables. Con todo el santo los mantiene emparejados al inicio de su última regla. La razón está en que para él son términos complementarios. Lo que en la «regla» se expone no es solo norma, sino también la descripción de una forma de «vida» y su espíritu animador, y esta encuentra en aquella su marco de referencias y de discernimiento, la regla es vida porque describe y anima la vida, pero al mismo tiempo la vida es juzgada por la regla, que presenta la forma, el arquetipo, la norma ideal de la vida. Jose Antonio Guerra, *ob cit*, pp 24- 25

Para poder entender bien cómo San Francisco de Asís representó la Regla durante su vida es importante conocer ésta. La Regla bulada de los Hermanos Menores consiste en doce capítulos:

Capítulo I: ¡En el nombre del Señor! Comienza la vida de los Hermanos Menores

Capítulo II: Los que quieren abrazar esta vida y cómo deben ser recibidos

Capítulo III: El oficio divino, el ayuno y cómo han de ir los hermanos por el mundo

Capítulo IV: Los hermanos no reciban dinero

Capítulo V: El modo de trabajar

Capítulo VI: Nada se apropien los hermanos, la mendicación y los hermanos enfermos

Capítulo VII: La penitencia que se ha de imponer a los hermanos que pecan

Capítulo VIII: La elección del ministerio general de esta Fraternidad¹³³ y el capítulo de Pentecostés

Capítulo IX: Los predicadores

Capítulo X: La amonestación y corrección de los hermanos

Capítulo XI: Los hermanos no entren en monasterios de monjas

Capítulo XII: Los que van entre sarracenos y otros fieles

De estos capítulos mencionados el primero es el más importante porque dice:

La regla y vida de los Hermanos Menores es ésta: observar el santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo, viviendo en obediencia, sin nada propio y en castidad.

El hermano Francisco promete obediencia y reverencia al señor papa Honorio y a sus sucesores canónicamente elegidos y a la Iglesia Romana. Y los demás

¹³³ A la hora de designar al grupo los “Hermanos Menores” Francisco recurre a tres terminos diversos “Ordo” (3 veces), “Religio” (13 veces) –ambos terminos eran de uso habitual en el derecho y los documentos eclesiasticos anteriores y contemporaneos al primitivo franciscanismo, para designar lo que hoy llamamos Ordenes y Congregaciones religiosas–, y “Fraternitas” (10 veces) [] prefiere el termino Fraternidad para hablar de la identidad de su Orden a nivel de las relaciones entre sus miembros –en la igualdad, la reciprocidad, el servicio mutuo, la gratuidad y el amor–, como tambien a nivel organizativo social, siendo la Fraternidad de los Menores un concreto modelo comunitario que se caracteriza por la igualdad fundamental de todos los hermanos [] *Ibidem*, p 22

hermanos están obligados a obedecer al hermano Francisco y a sus sucesores.¹³⁴

Este capítulo expresa de una manera sintética el contenido de la Regla en general. Dice lo más significativo como la observación del santo Evangelio, castidad, obediencia y vivir en pobreza absoluta. Estos puntos se repiten en algún momento en las siguientes secciones de la Regla bulada, pero el hecho que están en primer lugar del texto simboliza que son los puntos más característicos que quería expresar el autor, San Francisco de Asís.



Fig. 62: Anónimo, *Honorio III aprueba la Regla de la orden* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas



Fig. 63: Antonio de Torres, *San Francisco en el carro de fuego* - Convento franciscano de SLP

Siguiendo, el texto de la Regla bulada presenta la forma de vestir de los frailes, la cual se puede observar en todos los lienzos del programa iconográfico de San Francisco de Asís: *una túnica con capucha, el cordón, los calzones y el caparón*.¹³⁵ Además los franciscanos, generalmente, andan descalzos y sin alguna cosa propia. La tela del hábito franciscano era sayal, la tela más sencilla que existió en aquel entonces. Era muy dura y áspera.

El párrafo subsiguiente expresa uno de los centros estructurales y, al mismo tiempo, evangélicos de la Regla, de lo que dan fe su contenido y su misma formulación literaria:

¹³⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹³⁵ *Idem*.

[...] que no desprecien ni juzguen a quienes ven que se visten de prendas suaves y de colores, y que toman manjares y bebidas delicadas, sino más bien cada uno júzguese y despréciase a sí mismo.¹³⁶

El capítulo VI de la Regla bulada repite una vez más el aspecto importante de la pobreza y de no poseer nada.

Los hermanos no se apropien nada para sí, ni casa, ni lugar, ni cosa alguna. Y, cual *peregrinos y extranjeros* en este mundo, sirviendo al Señor en pobreza y humildad, vayan por limosna confiadamente. Y no tienen por qué avergonzarse, pues *el Señor se hizo pobre por nosotros* en este mundo.

Después siguen unas líneas de un himno a la pobreza, lo cual no es otro que los centros de la Regla, de ello dan fe, una vez más, del contenido y la forma. En este himno, San Francisco dirige la palabra a sus hermanos, está hablando en primera persona. Recurre al lenguaje del éxtasis y de la exaltación lírica, con un poema en tres estrofas, cuyo contenido recuerda el canto que hace a Dios y a su suficiencia.¹³⁷

Lo significativo del capítulo IX es que se trata de la ocupación de los frailes menores como predicadores. Esto es muy importante porque es una parte de la Regla que se ocupa de la labor principal de los franciscanos en el mundo: la evangelización de la población. Dice el texto:

[...] amonesto además y exhorto a estos hermanos a que, cuando predicán, *sean ponderadas y limpias sus palabras*, para provecho y edificación del pueblo, anunciándoles los vicios y las virtudes, la pena y la gloria, con brevedad de sermón, porque breve fue *la palabra del Señor sobre la tierra*.¹³⁸

El último capítulo, escrito como conclusión de la Regla bulada, presenta la imposición de San Francisco a los ministros de la orden que pidan al papa un cardenal de la santa Iglesia Romana que sea gobernador, protector y corrector de la Fraternidad:

para que, siempre sometidos y sujetos a los pies de la misma santa Iglesia, firmes en la fe católica, observemos la pobreza y la humildad y el santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo que firmemente prometimos.

La Regla condensa con estas palabras los centros de fidelidad de la vida de los Hermanos Menores: la comunión eclesial y las opciones

¹³⁶ *Ibidem*, p 132

¹³⁷ *Ibidem*, p 134

¹³⁸ *Ibidem*, p 136

evangélicas que definen la identidad franciscana; ambas se han de integrar en discernimiento.¹³⁹

Viendo todos los capítulos en conjunto, el primero es el que sobresale en importancia, porque contiene brevemente los demás. “[...] *observar el santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo, viviendo en obediencia, sin nada propio y en castidad*”¹⁴⁰ es la frase más significativa de la Regla bulada de la orden franciscana. Viviendo y observando el santo Evangelio simboliza para los frailes seguir más de cerca a Cristo al estilo de San Francisco de Asís. Además significa para ellos vivir en la fraternidad, evangelizar con todo el mundo, amar y promover la justicia, la paz, la reconciliación y la ecología. Incorporar estos puntos contiene también siendo menores, es decir humildes, serviciales, etcétera para sí mismo y de igual forma referente a otros seres humanos.

Se puede decir que los frailes están obligados a cumplir resueltamente y en todas sus partes las exigencias impuestas por el Salvador a sus apóstoles y a todos sus discípulos que son llamados a la perfección evangélica. Los hermanos menores debían no sólo predicar el santo Evangelio a todo el mundo, sino también observarlo en toda su perfección; esto quería Francisco, éste fue el supremo ideal de toda su vida. Lo nuevo y característico de este ideal no consistía en considerar el Evangelio como norma y regla de la vida cristiana y de la perfección moral, pero el religioso prometió además guardar también los consejos evangélicos de obediencia, pobreza y castidad, y por ello se distingue de los demás cristianos, como los apóstoles se distinguían de los demás discípulos de Cristo.

Además es importante mencionar que ningún fundador de orden religiosa antes de Francisco había fundado su regla sobre el Evangelio y obligado expresamente a sus discípulos a la guarda del Evangelio en el más estricto y amplio sentido de la palabra.

Ahora surge la pregunta; ¿cómo se pueden ver todas estas obligaciones de la Regla en las pinturas del programa iconográfico de San Francisco de Asís? ¿En cuáles escenas se presenta esta Regla?



¹³⁹ *Ibidem*, pp 137- 138

¹⁴⁰ *Ibidem*, p 131

Partiendo de los preceptos más importantes de la Regla franciscana, los cuales son la observación del santo Evangelio y la vida en obediencia, pobreza y en castidad, se analiza pintura por pintura. Según este análisis, las obras religiosas en estudio que muestran los preceptos mencionados de la Regla en distintas formas son las siguientes:

Tabla 3
La Regla presentada en imágenes

El nacimiento de San Francisco	
San Francisco ante el Cristo de San Damián	
San Francisco renuncia al mundo material	
Capítulo de las esteras	

Honorio III aprueba la Regla de la orden	
La Porciúncula	
San Francisco vence la tentación	
Triunfo de San Francisco sobre el anticristo	
Muerte de San Francisco	

El nacimiento de San Francisco forma parte de este conjunto de obras religiosas, porque en el momento de llegar al mundo, el ser humano no posee nada, llega sin propiedad alguna. Cada individuo que nace es ingenuo, puro, sincero e inocente. La Regla exige vivir sin alguna cosa propia y la comparación con el nacimiento recuerda a los hermanos que

deberían aspirar a este estado de pureza. Probablemente es el único momento en la vida de cada persona sin el pecado y maldad y eso los franciscanos deben intentar recuperar, según la Regla oficial.



Fig 64 Antonio de Torres, *El nacimiento de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

La segunda escena en donde se muestra la Regla de la orden es la de *San Francisco ante el Cristo de San Damián* (Fig. 65). En esta escena Francisco todavía está vestido como un hombre rico, de vestimenta elegante y muy fina. Por alguna razón entra a la iglesia y en esta ocasión Dios dirige la palabra a Francisco y le dice que repare su Iglesia.

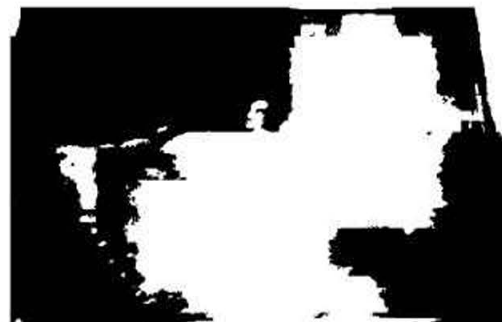


Fig 65 Antonio de Torres, *San Francisco ante el Cristo de San Damián* – Convento franciscano de SLP

Se puede decir que esto fue el momento crítico en la vida de San Francisco de Asís porque a partir de ese día cambia su estilo de vida radicalmente. Empieza a cambiar su manera de pensar y llega a la

conclusión que la vida es algo más que aspirar a lujo y gloria. Escuchando las palabras de Dios, Francisco comienza a entender que su vida como la está viviendo hasta ahora, no es suficiente, no le llena completamente. Esta escena es una de las más importantes de la vida de San Francisco, porque es la conversión del hombre rico en una persona que lleva una vida simple, sencilla y humilde.

La Regla de la orden se muestra en este lienzo de una forma obvia porque es el momento en que Francisco toma la decisión de ser otro hombre y seguir otros objetivos en su vida, como por ejemplo la pobreza como la más importante y significativa. Es el comienzo del pensamiento de la pobreza que se desarrolla finalmente en la redacción de la Regla unos años más tarde.



Fig. 66: Antonio de Torres, *San Francisco renuncia al mundo material*
- Convento franciscano de SLP

La escena, *San Francisco renuncia al mundo material*, que se puede ver anteriormente, forma una parte muy esencial para el conjunto pictórico porque en ésta se ve el hecho escandaloso cuando el joven Francisco se desviste ante los ojos de su padre y del obispo de Asís.

La pintura incorpora el momento clave del abandono de San Francisco a cualquier propiedad. A partir de ese entonces renuncia a la vida mundana y se retira del mundo material como lo dice el título del cuadro.

No lleva puesto más que el hábito que le da el obispo, y así se vestirá hasta su último día en el mundo. Por eso, se puede comentar que es el momento en que Francisco empieza a vivir a través de la Regla aunque ésta todavía no está escrita. Pero él ya comienza a desarrollarla y seguirla. Además es el instante de la transformación drástica del santo, de un hombre que nació en una familia rica y que hasta ese tiempo gozó tal vida con ventajas y méritos, a un hombre pobre con nuevos pensamientos e ideas para sí mismo y también para otras personas. Reconoce cuales son las cosas substanciales en la vida y eso cambia su carácter y su persona totalmente. A partir de aquel momento, para Francisco la pobreza está en el primer lugar ante todos lo demás valores, y en ella basa las palabras de la Regla y funda la orden religiosa de los hermanos menores.

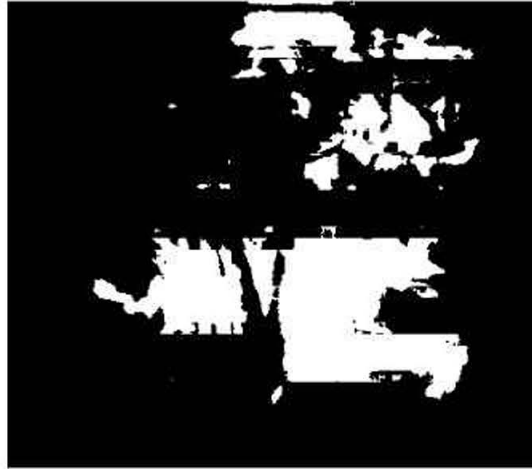


Fig. 67: Antonio de Torres, *Capítulo de las esteras* – Convento franciscano de SLP

Esta escena, *Capítulo de las esteras*, es significativa para el programa iconográfico, porque refleja el momento histórico en que San Francisco de Asís, para sí mismo, descarta la suposición y el reconocimiento de otras doctrinas, como por ejemplo la de San Agustín, entre otros. Además, explica ante todos los que participan en el capítulo que Dios le

eligió para la difusión de la nueva Regla, la cual será la base principal para la orden franciscana.

Este acontecimiento aclara que todos los que quieren seguir al ejemplo de San Francisco no sólo tienen que aceptar la Regla sino también vivirla diariamente. El lienzo muestra que para Francisco dicha Regla es lo más importante en su vida. Sólo en personificarla se puede continuar delante de la manera correcta, y finalmente obtener la paz perdurable. Para él y sus discípulos, la Regla es el camino a la eternidad junto con Jesucristo.



Fig. 68: Antonio de Torres, *Honorio III aprueba la Regla de la orden* – Convento franciscano de SLP

La obra manifiesta el momento en 1223, cuando Francisco recibe de las manos del papa Honorio III la aprobación de la Regla que él mismo redactó. Esta escena es substancial ya que en ella se puede ver la aceptación oficial de la Regla por parte de la Iglesia romana. Esto significa que el Papa, cabeza de la Iglesia y representante de Cristo en el mundo, acepta las palabras de Francisco. Pero surgen las preguntas: ¿es qué el Papa lo acepta como el representante de Jesús Cristo o como la cabeza de la Iglesia?, ¿aun cuando es un ser humano profano? Es importante analizar estos cuestionamientos porque si lo acepta como representante de Cristo significaría que Jesús mismo aprueba la Regla de Francisco.

La Leyenda Mayor de San Buenaventura dice respecto al tema:

Estando ya muy extendida la Orden, quiso Francisco que el papa Honorio le confirmara para siempre la forma de vida que había sido ya aprobada por su antecesor el señor Inocencio.¹⁴¹

[...] queriendo Francisco [...] redactar la Regla que iba a someter a la aprobación definitiva en forma más compendiosa que la vigente, que era bastante profusa a causa de numerosas citas del Evangelio, subió – guiado por el Espíritu Santo – a un monte con dos de sus compañeros¹⁴² y allí, entregado al ayuno, contentándose tan sólo con pan y agua, hizo escribir la Regla tal como el Espíritu divino se lo sugería en la oración.

Cuando bajó del monte, entregó dicha Regla a su vicario¹⁴³ para que la guardase; y al decirle éste, después de pocos días, que se había perdido por descuido la Regla, el santo volvió nuevamente al mencionado lugar solitario y la recompuso en seguida de forma tan idéntica a la primera como si el Señor le hubiera ido sugiriendo cada una de sus palabras. Después – de acuerdo con sus deseos – obtuvo que la confirmara el susodicho señor papa Honorio en el octavo año de su pontificado.¹⁴⁴

Analizando estas palabras de la biografía oficial del santo, no se encuentran elementos que respondan a las preguntas de si el Papa Honorio acepta la Regla como representante de Cristo o como cabeza de la Iglesia romana tan fácilmente, pero se puede concluir que la acepta porque el Espíritu Santo impregnó las palabras en San Francisco y así reconoce en él que solamente fue el mensajero, el portador. Las palabras de la Regla vienen del Espíritu Santo y por tanto son válidas. Este hecho lo aprueba y ratifica Honorio III en una bula del año 1223, por eso, el documento también recibe los nombres de la *Regla bulada*, *Regla de 1223* o *Regla segunda*¹⁴⁵.

¹⁴¹ El papa Inocencio III aprueba, sin ningún tipo de oposición, la Regla verbalmente en 1209

¹⁴² Leon y Bonifacio El lugar es Fonte Colombo

¹⁴³ El hermano Elias San Buenaventura pasa por alto discretamente la parte del hermano Elias en este incidente

¹⁴⁴ Jose Antonio Guerra, *ob.cit.*, pp 419- 420

¹⁴⁵ <<http://www.franciscanos.org/docoficial/menu.html>>, página consultada el 22 de octubre de 2006



Fig. 69: Antonio de Torres, *San Francisco vence la tentación* – Convento franciscano de SLP

El lienzo muestra una de las estaciones de la vida de San Francisco de Asís en donde él vence la tentación. En este caso se trata de un cuadro del convento franciscano de San Luis Potosí, en el cual un demonio intenta de inducir al santo (Fig. 69), pero también puede ser otro personaje que simboliza la tentación. Esto es la materia en una pintura de la misma escena del convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas. Allí, el personaje diabólico es una mujer que desea de seducir a San Francisco (Fig. 70).



Fig. 70: Anónimo, *San Francisco vence la tentación* – Convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas

La escena *San Francisco vence la tentación* refleja el contenido de la Regla de una manera diferente. La victoria sobre la tentación es un símbolo para cualquiera de ésta, sea corporal o física, del consumo, o simplemente de la comodidad. En la vida diaria de cada persona existen

tentaciones, para algunos más fuertes que para otros, pero cada ser humano tiene que luchar contra éstas.

Según la Regla oficial de la orden, Francisco y todos los hermanos menores renunciaron al mundo material. Esto significa que ni deben poseer cosa alguna ni aceptar dinero para poder comprar comida o ropa nueva. Al entrar a la orden aceptaron estas condiciones que tienen que cumplir todos los días hasta el final.

El lienzo expresa que a pesar del juramento existen muchas tentaciones a las cuales los frailes deben de resistir aunque les cuesta mucho esfuerzo, y deben apelar a su fe. San Francisco es un ejemplo para sus seguidores al que seguir porque sus oraciones y su fe intensas le ayudaron y salvaron, y finalmente porque podía seguir dentro del camino correcto.

Para los franciscanos de la actualidad, probablemente existen muchas tentaciones que dificultan quedarse en la línea y seguir su fe. Un punto es por ejemplo la comodidad y el consumo. Cada día existen más y más cosas que pueden tentar a los frailes, pero ellos tienen que reconocer la tentación y enfrentarla, cada quien de la forma que elija; además, deben conservar las palabras de la Regla y acordarse de ellas constantemente.



Fig. 71: Antonio de Torres, *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo* – Convento franciscano de SLP

El lienzo presente muestra una escena de la vida de San Francisco llamada *Triunfo de San Francisco sobre el anticristo*. En ésta, el observador ve el santo luchando con una espada contra otro personaje. Es, dentro del programa iconográfico, la única escena que presenta a San Francisco con un arma y no sometiéndose.

Pero ¿qué significa esta pintura respecto a la Regla de la orden franciscana? Como dice el título es el triunfo de Francisco sobre el anticristo. Este anticristo puede simbolizar otras religiones o los asuntos mundanos, como riqueza, fama, comodidad, etcétera, contra las cuales San Francisco está luchando y finalmente está esperando la victoria sobre ellas, viviendo la Regla bulada cada día de nuevo. Dice la Regla que los hermanos menores deben difundir el contenido de la Regla y el sentido de la vida viviendo ella. San Francisco durante muchos años de su vida, intentó esto, viajando por muchas partes del mundo, como por ejemplo al norte de África, regiones de Asia y también grandes partes de Europa. Se puede decir que el intento de convencer a la gente fue el comienzo de la evangelización que, unos siglos más tarde, tomó lugar en México por parte de los franciscanos, entre otras órdenes mendicantes. Así se puede comentar que la escena presente es una expresión del comienzo de la evangelización, que es uno de los propósitos de la Regla bulada de 1223.



Fig 72 Antonio de Torres, *Muerte de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

San Francisco de Asís era el fundador de la orden franciscana y el autor de la Regla bulada que es el documento constitucional de la comunidad. Él era la primera y única persona que logró vivir estrictamente según la Regla hasta su muerte. Este lienzo incorpora la Regla porque expresa que el fraile menor debería vivir tal Regla durante toda su vida, desde la entrada a la orden hasta su muerte como hermano franciscano.

El fundador de la orden vivió según el Evangelio y la Regla, aunque en los últimos meses de su vida estuvo muy enfermo y débil; sufrió el dolor y la enfermedad para poder estar al lado de su liberador, lo que es la meta de cada franciscano. Ellos creen que por la forma de vivir, Jesús Cristo les va a perdonar todos los pecados y librarlos al final de sus días y así van a obtener la vida eterna junto con Cristo.

3.2 San Francisco de Asís como imitador de la vida de Jesús Cristo

Viendo todo lo anterior, cabe la pregunta ¿cuál fue la meta final y principal de San Francisco?, ¿por qué cambió su vida de una forma tan drástica?, y ¿por qué escribió la Regla como base de la orden franciscana? Como plantea mi hipótesis, San Francisco dio todo para poder seguir el camino de Cristo. Él quería imitar la vida de Cristo lo más parecido que fuera posible para mostrar a la gente el único camino

correcto para poder alcanzar estar al lado del Hijo Santo al final de los días.

Recordando que Giotto di Bondone fue el primer artista que retomó la vida de San Francisco en sus frescos en la Basílica de Asís, también fue uno de los pintores que trabajó sobre la vida de Cristo. Giotto pues, en el siglo XIV, pintó una serie de diferentes estaciones de la vida de Jesús en la Chapelle Scrovegni¹⁴⁶ (Capilla de los Scrovegni) en Padua, Italia (Fig. 73). Veamos primero esta obra para compararla con el objeto de estudio de este trabajo: el programa iconográfico de San Francisco.



Fig 73. Esquema de la Capilla de los Scrovegni

Dedicada a Santa María de la Caridad, la capilla fue erigida, probablemente entre los años 1303 y 1305, por orden de Enrico Scrovegni, que pretendía así expiar los pecados de su padre, conocido usurero. La capilla tenía finalidad funeraria y el propio Enrico (muerto en 1336) está enterrado allí. Su sarcófago se encuentra detrás del altar.

La capilla –adquirida por el municipio de Padua en 1880 y varias veces restaurada (la última intervención de importancia tuvo lugar en 2001)–

¹⁴⁶ La Capilla de los Scrovegni (Capella degli Scrovegni), también llamada Capilla de la Arena, alberga un celebre ciclo de frescos de Giotto, considerados una de las cumbres del arte occidental, que narran la historia de la Virgen María y la vida de Jesús. El edificio, construido en ladrillo, tiene planta rectangular y está cubierto con bóveda de cañón. En el exterior, la capilla se presenta como una construcción –varias veces modificada en el curso de los siglos– con contrafuertes vistos y tejado a dos aguas.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni>, página consultada el 23 de noviembre de 2006

estaba originalmente conectada, mediante una puerta lateral, con el palacio de la familia (hoy desaparecido), que había sido construido por orden de los Scrovegni siguiendo el trazado elíptico de los restos del cercano anfiteatro romano, que hoy forma el jardín que está delante del edificio¹⁴⁷.

La decoración mural de la capilla es una de las más importantes obras maestras de Giotto. La atribución a este artista, aunque no existe documentación específica del contrato, parece segura, pues en ella concuerdan todos los críticos e historiadores.

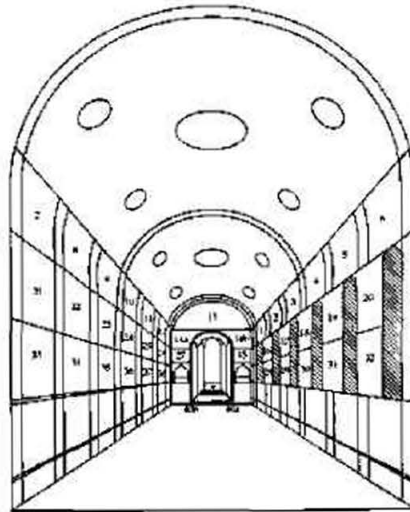


Fig 74 Dibujo de la Capilla de los Scrovegni

Los frescos están dispuestos en tres bandas horizontales superpuestas. Cada una de las bandas está dispuesta en seis recuadros sucesivos, lo que hace un total de 36 cuadros. El orden narrativo es de izquierda a derecha y de arriba abajo. En la banda superior del muro izquierdo, se relata la vida de San Joaquín y Santa Ana.

Su continuación, en el muro frontero, es la historia de la Virgen. De nuevo en la pared izquierda se relata el nacimiento e infancia de Jesús. El lado opuesto se inicia con la disputa con los doctores, y continúa con escenas de su vida pública (bautismo en el Jordán, milagro de las bodas de Caná, resurrección de Lázaro, entrada en Jerusalén y expulsión de los mercaderes del templo). Las bandas inferiores de ambos muros están dedicadas a narrar la Pasión, la Lamentación sobre Cristo muerto y la Resurrección de Cristo. El último de los 36 cuadros representa el milagro de Pentecostés, inicio simbólico de la acción de la Iglesia en la tierra.

La iconografía de los frescos tiene su origen no sólo en el Nuevo Testamento, sino también en tradiciones apócrifas procedentes de *La Leyenda Dorada*, de Jacobo de la Vorágine acerca de la Virgen María y

¹⁴⁷ *Idem*

de sus padres, San Joaquín y Santa Ana. A su vez, el origen último de estas tradiciones se remota al Evangelio apócrifo conocido como *Proto Evangelio de Santiago*.

Además de éstas, existen otras pinturas: en el arco triunfal de acceso se representa la Anunciación de la Virgen (por encima de esta escena aparece Dios despidiendo a Gabriel, que va a cumplir su misión (un tema poco usual en el arte sacro)). En la pared opuesta, a los pies de la iglesia, se representa un grandioso Juicio Final, en el que, según los críticos, Giotto cedió parte del trabajo a sus aprendices. En las bandas inferiores de los muros, por debajo de las escenas de la vida de Cristo, Giotto pintó 14 alegorías de Vicios y Virtudes. Los vicios están en el muro izquierdo, mientras que las virtudes se encuentran en el derecho. Los vicios se corresponden con la parte izquierda de la pintura del Juicio Final, donde se representa a los pecadores condenados al infierno, en tanto que las virtudes están en relación con la parte derecha de la misma pintura, en la que aparecen los bienaventurados. El mensaje es claro: los vicios conducen al infierno y las virtudes llevan a la salvación¹⁴⁸.

A continuación se estudian las analogías de las dos series de Giotto: la de San Francisco de Asís en la Basílica de Asís y la serie sobre la vida de Cristo en la capilla de Padua. En estos dos ejemplos se pueden ver tanto las diferencias como las semejanzas porque están pintadas por el mismo autor. No obstante, en esta parte del análisis se comparan las estaciones de la vida de cada uno que concuerdan.

Giotto, en el siglo XIII y XIV, pintó ambas series sobre las vidas de dos personajes distintos que hipotéticamente para él no tenían mucho en común. En aquel tiempo San Francisco fue visto como una persona que dedicó su vida para predicar y evangelizar, pero no tanto como seguidor e imitador de Cristo. Por lo tanto, no se encuentran tantas analogías temáticas entre las dos series del pintor italiano. No obstante, hay dos escenas que se repiten en las dos vidas pintadas y que se pueden comparar a causa de la temática.

¹⁴⁸ *Idem*

El primer ejemplo son las pinturas de la impresión de las llagas de San Francisco de Asís, y la crucifixión de Jesús (cf. Fig. 75 y 76).



Fig 75 Giotto di Bondone, *La impresión de las llagas* - Basílica de Asís



Fig 76 Giotto di Bondone, *La crucifixión* – Capilla de los Scrovegni

Las analogías de los dos trabajos son varias, como por ejemplo el lugar. Tanto San Francisco como Jesús están en una montaña, fuera de la ciudad. No obstante, San Francisco se retiró voluntariamente con un hermano menor de la orden, Fray León, para poder estar solo y poder concentrarse en la oración. En cambio a Jesús le obligaron caminar al monte Gólgota. Como lo enseña la pintura, Jesús está acompañado por ángeles y varias personas, entre ellas su madre María.

En la pintura *La impresión de las llagas*, el serafín, como figura crucificada, visita a San Francisco y le impregna las llagas. Es Jesús mismo que dio a San Francisco estas marcas tan importantes.

Además es significativo mencionar que es un personaje divino que impregna a un ser humano las llagas santas.



Fig 77 Giotto di Bondone
Detalle de la obra fig 75

En cambio a la otra pintura son los hombres que clavan la figura divina a la cruz. Cristo eligió morir en la cruz para su pueblo. Fue un sacrificio que le costó la vida en el mundo.

San Francisco fue elegido a obtener estas marcas divinas. Con este acto se acercó más a Cristo y la vida que llevó.



Fig 78 Giotto di Bondone *La muerte de San Francisco* – Basilica de Asis



Fig. 79: Giotto di Bondone, *La piedad* – Capilla de los Scrovegni

Otro ejemplo en donde se puede ver analogías entre las vidas de los personajes es: *La muerte de San Francisco*, y *La piedad*. En ambas escenas el personaje principal yace muerto y la gente alrededor lo lamenta (cf. Fig. 78 y 79).

San Francisco de Asís está en el centro de la parte inferior y junto con él están algunos hermanos menores. En la parte media de la escena se encuentran personas de la Iglesia que simbolizan el camino a la eternidad a través de la muerte. La eternidad, junto con Dios simboliza la parte superior, donde Dios con sus ángeles esperan la llegada del primer verdadero cristiano.

La escena de *La piedad* es dividida en sólo dos partes principales. En la parte inferior está el cuerpo de Jesús rodeado de personas cercanas que estuvieron a su lado hasta la muerte. En la parte superior están ángeles esperando al Mesías.

Ambos trabajos narran gráficamente la muerte de San Francisco y de Jesús, y también la llegada al cielo. Es la última estación de la persona en el mundo terrestre antes de llegar a la eternidad junto con Dios.

La serie de frescos que pintó Giotto sobre la vida de Cristo en la capilla de los Scrovegni en Padua sirve muy bien para la comparación con el objeto de estudio, el programa iconográfico sobre la vida de San Francisco de Asís, porque esta serie abarca las estaciones más importantes de la vida de Cristo y así se puede confrontar si San





Francisco imitó estas estaciones en su vida propia para poder comprobar la hipótesis de la investigación.

La tabla siguiente muestra las escenas que concuerdan tanto en la vida de Jesús Cristo como en la vida de San Francisco de Asís.

Tabla 3.1

Comparación de la vida de Cristo con la de San Francisco de Asís

Escenas	Vida de Cristo (Capilla de los Scrovegni)	Vida de San Francisco de Asís (Convento franciscano de SLP)	Escenas
El nacimiento			El nacimiento
El bautismo			El bautismo
La entrada a Jerusalén			La entrada a Arezzo

La crucifixión			La impresión de las llagas
El lamento			La muerte

Como señala la tabla 3.1 son sólo cinco escenas que concuerdan en la vida de San Francisco con la de Jesucristo. Además el nacimiento, el bautismo y la muerte son estaciones en la vida de cada ser humano cristiano. No obstante hay aspectos que muestran cierta igualdad entre las vidas de los dos.

Por ejemplo en la escena del nacimiento se puede ver muy bien la sencillez del lugar en ambas pinturas. El pintor Antonio de Torres, autor de la pintura del nacimiento de San Francisco, presentó el inicio de la vida de Francisco también muy simple y sencillo (Fig. 80), parecido al nacimiento de Cristo que nació sobre paja, aunque se sabe de los biógrafos oficiales que Francisco de Asís procedió de una familia mercantil rica.



Fig 80 Antonio de Torres, *El nacimiento de San Francisco*
- Convento franciscano de SLP

Teniendo el conocimiento de la procedencia de Francisco, el pintor mexicano decidió presentar la escena en relación al nacimiento de Cristo para dar la comparación de las dos vidas. Desde el comienzo de la vida hasta su final hay una relación entre San Francisco de Asís y Jesucristo. Los dos personajes están unidos.

Otro ejemplo que expresa esta relación son los trabajos sobre la entrada de Jesús a Jerusalén (Fig. 81) y la entrada de San Francisco a Arezzo (Fig. 82).



Fig 81 Giotto di Bondone, *La entrada de Jesús a Jerusalén* -
Capilla de los Scrovegni

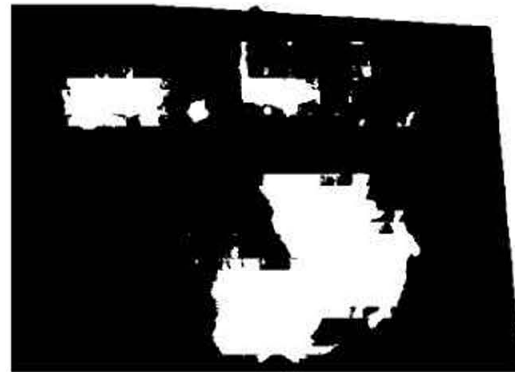


Fig 82 Antonio de Torres, *La entrada de San Francisco a Arezzo* -
Convento franciscano de SLP

Tanto Francisco como Cristo entran a la ciudad montando un burro y acompañados por sus adeptos (los apóstoles en el caso de Jesús, y los frailes en el caso de San Francisco de Asís). Se sabe que en los dos casos, las escenas presentan un hecho poco tiempo antes de la muerte.

San Francisco no camina junto con sus hermanos porque ya está tan débil por razones de su enfermedad.

La escena que acerca San Francisco de Asís lo más posible a la igualdad con Cristo es *La estigmatización* o también llamada *La impresión de las llagas*. Es el momento en que Cristo mismo, en figura de un serafín, se acerca a San Francisco y le impregna las cinco llagas en su cuerpo, signo de la unión fuerte que les acopla.



Fig 83 Giotto di Bondone *La crucifixion*
Capilla de los Scrovegni



Fig 84 Antonio de Torres *La estigmatización* – Convento franciscano de SLP

El hecho de la impresión de las llagas en las manos, pies y costado de San Francisco dos años antes de su muerte, está fuera de duda, cualquiera que sea la explicación científica que se quiera dar¹⁴⁹.

La primera centuria franciscana hizo de la estigmatización un lugar común en la apologética de la propia vocación evangélica. San

¹⁴⁹ Jose Antonio Guerra, *ob cit*, p 890

Buenaventura ve en ella el sello con que Cristo, como con un cuño, quiso autenticar y acreditar la misión y la obra de San Francisco¹⁵⁰.

Por otra parte, el periodo románico temprano, del siglo XIII, heredó la rigidez y monumentalidad del arte bizantino. Los artistas estaban más interesados en lo monumental que en lograr efectos realistas. Las figuras románicas llevaron valores trascendentales a formas concretas. Imperó la imagen y la personalidad de un Cristo juez, una figura que *inspira el temor del enfrentamiento inevitable*¹⁵¹. En términos generales, los cristianos de esa época conocieron también una religiosidad temerosa ante el significado de la figura impertérrita del *Pantocrátor*¹⁵² y del justiciero *Cristo en majestad*.



Fig. 85¹⁵³: Anónimo, *Pantocrátor* - Iglesia de Santa Sofía de Estambul

Pero andando el tiempo, hacia la mitad de la Edad Media el sentimiento religioso se acercó a la humanidad de Cristo, movido por influencia del entonces novedoso y esperanzador espíritu religioso divulgado por San Francisco de Asís, quien lleno de gozo, de amor a la naturaleza, pero

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Elisa Vargaslugo, *Parábola novohispana: Cristo en el arte virreinal*, Fomento Cultural Banamex, México, 2000, p. 83

¹⁵² La palabra *pantocrátor* viene del griego (panto-krator = todopoderoso). En la cultura cristiana se utiliza para referirse al Dios Padre omnipotente o a Cristo. En el arte con el término *pantocrátor* se designa la imagen con que se representa al Todopoderoso, Padre e Hijo, es decir, Creador y Redentor. La figura, siempre mayestática, muestra a una u otra persona divina en similar actitud: con la mano diestra levantada para impartir la bendición y teniendo en la izquierda los Evangelios o las Sagradas Escrituras.

<<http://es.wikipedia.org/wiki/Pantocr%C3%A1tor>>, página consultada el 11 de marzo de 2007.

¹⁵³ El mosaico del Pantocrátor es del siglo XIII.

sobre todo de confianza, *se abrazó a Cristo-hombre*¹⁵⁴. Había surgido una tendencia romántica, mística e individualista que acabaría con la austeridad de una grandeza impersonal. A partir de ese momento comenzó un cambio notable en la concepción de la imagen de Cristo, la cual se humanizó, se dulcificó y se embelleció¹⁵⁵.

También los artistas de la Nueva España trabajaron el tema de la vida de Cristo y expresaron sus sentimientos e ideas acerca de éste. Diversas influencias se manifiestan en una iconografía que recorre la vida de Jesús, como si las obras creadas por los artistas fueran parábolas en imágenes narrativas y descriptivas, pero profundamente involucradas con el sujeto retratado por la fe y la devoción. Los autores novohispanos de las obras plasmaron estas ideas diversas, en formatos distintos, utilizando todo el abanico de técnicas disponibles en aquel tiempo, pero convencidos de aportar a una historia unitaria por encima de la diversidad aparente¹⁵⁶. Muchas de estos trabajos transmitieron dogmas, artículos de fe y tradiciones piadosas. Se puede decir que un catecismo en imágenes es lo que forma el conjunto monumental e íntimo de las obras que retrataron a Cristo, contando su vida y milagros desde su preexistencia eterna, su nacimiento y su infancia, los hechos de su vida pública, su pasión y su muerte, su resurrección y ascensión al cielo.

Los pintores, mediante escenas realistas y descriptivas, o por medio de alegorías y objetos de culto, quisieron mostrar la presencia de Cristo en la tierra pero sobre todo, contribuir a través del arte a la comprensión y difusión del mensaje ético de su vida, la más decisiva influencia de la cultura occidental¹⁵⁷.

Veamos en lo siguiente algunas obras¹⁵⁸ de pintores mexicanos que presentaron escenas de la vida de Cristo.

¹⁵⁴ Elisa Vargaslugo, *Parabola novohispana*, p 86

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp 83- 86

¹⁵⁶ *Ibidem*, p 15

¹⁵⁷ *Idem*

¹⁵⁸ Fotos tomados del compendio *Parabola novohispana*



Fig. 86: José Rodríguez Carnero, *Adoración de los pastores*



Fig. 87: Juan Rodríguez Juárez, *La circuncisión*



Fig. 88: Anónimo, *Adoración de los pastores*



Fig. 89: Miguel Cabrera, *El nacimiento*



Fig. 90: Juan Correa, *Jesús entra a Jerusalén*



Fig. 91: Juan Patricio Moflete Ruiz, *Cristo consolado por los ángeles*



Fig. 92: Rafael Ximeno y Planes, *El calvario*



Fig. 93: Anónimo, *La piedad*

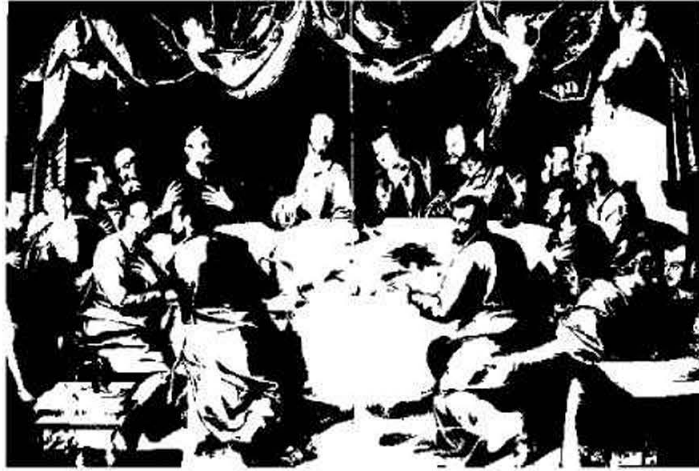


Fig. 94: Baltasar Echave Orio, *La institución de la eucaristía*



Fig. 95: Anónimo, *Cena pascual*



Fig. 96: José Joaquín Magón, *Bautismo de Cristo*



Fig. 97: Anónimo, *Última cena con Trinidad antropomorfa*



Fig. 98: Fray Miguel de Herrera, *Salvador Mundi*



Todas estas pinturas que retratan Cristo surgieron durante la época del Virreinato por artistas de la Nueva España. Son escenas clave con un carácter educativo para la sociedad novohispana. Durante siglos, la pintura fue el mejor medio de comunicación masiva con que contó la

Iglesia. En la Nueva España, dadas las circunstancias de la evangelización y el desarrollo de la sociedad, la pintura cumplió una función didáctica importante durante los tres siglos de la dominación española. Tanto la pintura mural como la ejecutada al temple, como la pintura de caballete con técnica al óleo fueron los medios para narrar la vida de Jesucristo¹⁵⁹.

Como toda la experiencia estética de la Cristiandad, el arte virreinal es cristóforo, es decir, portador de la fe en el Mesías. Así como los Evangelios son testimonios creyentes de las comunidades primitivas del cristianismo palestino y helénico, así el arte barroco mexicano es una página maestra de la fe de un pueblo que aceptó a Cristo como maestro, sabiéndolo enraizar en el tránsito de los mundos indio y europeo¹⁶⁰.



Para comprobar la coincidencia de la vida de Cristo con la de San Francisco de Asís que vivió más de un milenio después, la tabla siguiente presenta escenas que vivió tanto Cristo como su seguidor Francisco.

Tabla 3.2
Pintores de la Nueva España

Escenas	Vida de Cristo	Vida de San Francisco de Asís
El nacimiento		

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 62.

El bautismo		
La entrada		
Consolación por los ángeles		
La crucifixión		



Esta obras señalan que la vida de San Francisco de Asís está muy unida con la de su modelo Jesucristo.

Tomando el ejemplo del bautismo, esta es una escena significativa pues un ser humano es admitido en la comunidad cristiana. Es el comienzo de su vida junto con Dios.

En el arte novohispano, como lo señala Vargaslugo¹⁶¹, las obras que reproducen el episodio del bautismo de Jesús están inspiradas en modelos europeos, bien sea italianos o españoles, los cuales, desde el periodo renacentista, fijan la iconografía de este pasaje tan importante de la historia sagrada. Siempre destaca la figura de Jesucristo en actitud de humilde sumisión ante el Precursor, inclinando la cabeza para recibir el agua del Jordán.

Esta estación de la vida de Cristo tiene tanta importancia porque es la primera manifestación pública de la identidad mesiánica de Jesús.



Fig. 99: José Joaquín Magón



Fig. 100: Francisco de Goya y Lucientes

¹⁶¹ Elisa Vargaslugo, *Parábola novohispana*, p. 154.

Para San Francisco, como a todos los cristianos, el bautismo perdona los pecados y da una nueva vida. Así mismo, el bautismo cristiano comporta una experiencia de liberación: de la misma forma que el paso del mar Rojo fue para los israelitas la experiencia fundamental de su liberación, así el paso por el agua bautismal comporta para los cristianos la experiencia de su propia libertad. Por el bautismo, el cristiano se separa del destino colectivo de una humanidad fatalmente sometida a la esclavitud del pecado, liberándose del pecado original que corrompe y desgarrar al hombre y al mundo. Así se puede decir que la persona que ha vivido la experiencia del bautismo, ha vivido la experiencia de la liberación del pecado.

Esta escena es un ejemplo para demostrar que por el hecho de ser bautizado, San Francisco hizo el primer paso de acercarse más a Cristo en cuestión de la sucesión de él.

Otras obras que muestran esta unión que existe entre las dos vidas son por ejemplo la consolación por los ángeles, la muerte o la entrada a Jerusalén/ Arezzo. Pero la escena más importante que une a San Francisco de Asís con Cristo es la de la crucifixión o estigmatización en el caso de San Francisco.

La crucifixión representa la salvación de los hombres por Jesucristo. Se puede decir que las escrituras se cumplieron condenando a Jesús a muerte y ejecutando en la cruz. Así se cumplió lo dispuesto por el Señor para que el hombre quedara limpio de pecado.



Fig. 101: Rafael Ximeno y Planes

En aquel entonces, la crucifixión ha sido una de las maneras más terribles en las que los hombres han sido asesinados por sus semejantes. La crucifixión no es sólo muerte, sino también tortura prolongada, dolor y agonía. Fue muy utilizada por los romanos y era el método de asesinato legal más terrorífico y de esta forma actuaba no sólo como método de ejecución, sino como advertencia a todo el que pensara vulnerar las leyes. Por eso la crucifixión era pública y en lugares abiertos, para que los cuerpos quedaran expuestos y todos pudieran ver el castigo¹⁶². Según los Evangelios, la muerte de Jesús no fue más que el trámite físico, terrible y necesario, para su posterior resurrección.

En el caso de San Francisco de Asís es muy diferente, porque su estigmatización no fue un acto cruel y violento sino al contrario se puede decir que fue el momento de mayor intimidad de Francisco con Cristo. Fue la aprobación y acreditación de Cristo por las obras de su seguidor en el mundo.

¹⁶² <http://www.historialago.com/xto_01140_crucifixion_01.htm>, página consultada el 9 de enero de 2007.

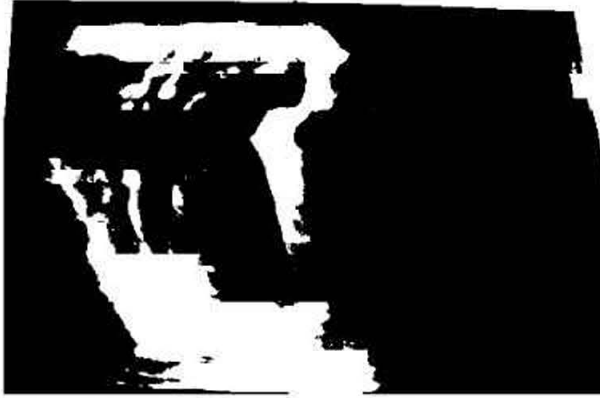


Fig 102- Antonio de Torres, La estigmatización – Convento franciscano de SLP

Las cinco llagas o también nombradas estigmas¹⁶³, en su sentido religioso, se refieren al fenómeno de llevar las llagas de la crucifixión de Cristo físicamente. Estas llagas se manifiestan en las manos, pies y el costado como signo de su participación en la pasión de Cristo.

Respecto a la imitación de Cristo, San Francisco menciona este aspecto en sus escritos. En los *Avisos Espirituales* dice bajo el capítulo de *La imitación del Señor*

Miremos atentamente todos los hermanos al *buen Pastor*, que por salvar a sus *ovejas* soportó la pasión de la cruz.

Las *ovejas* del Señor le siguieron en *la tribulación* y en *la persecución*, en la vergüenza y en *el hambre*, en la debilidad y en la tentación, y en todo lo demás, y por ello recibieron del Señor la vida eterna.

Por eso, es grandemente vergonzoso para nosotros, los siervos de Dios, que los santos hicieron las obras y nosotros, con referirlas, queremos recibir gloria y honor¹⁶⁴.

Lo peculiar en las relaciones de Francisco con el Hombre-Dios consiste en que el Santo era un caballero de Cristo, en que se consagró al servicio, a la imitación y al amor del señor con unos sentimientos y de una manera verdaderamente caballeresca.

Francisco siempre predicó que Cristo es nuestro guía y modelo en toda perfección. Ha ido delante de nosotros dejándonos en pos un ejemplo,

¹⁶³ Surge del latín *stigma*, marca o señal en el cuerpo

¹⁶⁴ José Antonio Guerra, *ob.cit.*, p 94

para que sigamos sus pisadas. El santo estaba plenamente convencido de esta necesidad de seguir caballerosamente a Jesús y todo animado de inflexible celo de proclamar y practicar la imitación de Jesús. Así como de continuo inculca a sus frailes la observancia del Evangelio, así también dirige sin cesar las miradas de los mismos a la persona y ejemplos de Jesucristo, en quien todo el Evangelio se ha convertido en una realidad viviente.

La imitación de Jesús en todas las situaciones de la vida, en pensamientos y deseos, en acciones y omisiones, imitación de Jesucristo práctica, enérgica, no interrumpida, constante hasta la muerte, tal fue el secreto de San Francisco de Asís. En todo procuraba hacerse semejante al Salvador, en las cosas grandes lo mismo que en las pequeñas, en la vida íntima de su alma como en su método de vida exterior. Así, Francisco no sólo reflejó su resplandor, sino también reprodujo su imagen.

CONCLUSIÓN

San Francisco de Asís, todo el tiempo, procuraba experimentar en sí mismo los sufrimientos del Crucificado. Su más ardiente deseo era hacerse semejante al Varón de Dolores y en este empeño no conocía límites, mortificándose de continuo tanto espiritual como corporalmente. Se imponía penitencias increíbles, era duro consigo mismo, tanto en días de salud como en días de enfermedad y nunca se permitía alivio alguno, hasta tal punto que a la hora de la muerte se creyó en el deber de pedir perdón al hermano cuerpo, por haber pecado tanto contra él.

Imitar a Cristo, será el ideal de San Francisco de Asís. Su principal deseo, dice Tomás de Celano, su intención más elevada y su resolución suprema, era el observar en todas las cosas el Santo Evangelio, practicar la doctrina de Nuestro Señor Jesucristo, seguir sus huellas e imitar sus ejemplos (1 Cel 84). El santo no se contenta ni con una imitación parcial o puramente externa, ni con una fácil y remota semejanza. Su constante ambición fue la de evitar el fariseísmo y profesar una religión verdaderamente interior. Para él, imitar a Cristo no consiste solamente en regular su conducta tomando por norma de vida los preceptos y consejos evangélicos más o menos mitigados por los consejos de la prudencia humana, sino en hacer suyas propias las ideas de Cristo, en sentir y pensar como él pensaba y sentir y obrar como él obraba. San Francisco ansía la unión e identificación más perfecta posible con Jesús. Y es justamente lo que revelan las pinturas del programa iconográfico de San Francisco.

Concluamos que la habitual contemplación de la Cruz y el amor a Jesús Crucificado, fuente del ideal de una perfecta imitación de Cristo, son el pensamiento dominante y el sentimiento principal de la espiritualidad franciscana y particularmente en el Virreinato. Desde los días de San

Pablo no ha habido santo alguno que más continua y ardorosamente haya contemplado el misterio de la Cruz y haya sido más profundamente conmovido por él, hasta el punto de llevar en su carne los estigmas visibles, ni quien haya llevado más lejos las consecuencias prácticas que de él se derivan como San Francisco de Asís. Y, en efecto, se descubre más de un rasgo de analogía entre el papel que la Cruz representa en la vida de Jesús y lo que en la vida de Francisco significa la pobreza. Así como la Cruz sintetiza todo el misterio de Jesús, así también la pobreza, el ideal franciscano de semejanza a Cristo Crucificado. No habiendo podido Francisco darle la mayor prueba de amor, sacrificando su vida por el martirio para imitar la crucifixión de su Maestro, sacrificó al menos todo cuanto pudo sacrificar.

De suerte que el amor de Dios no es solamente el término y la corona de la espiritualidad de San Francisco, sino también el principio y la base de la misma; no es solamente el resultado, el fruto y la recompensa de la victoria lograda sobre sí: es, ante todo y sobre todo, su instrumento.

De la vida espiritual de San Francisco de Asís, obra maestra de la gracia divina y triunfo del amor de Dios, se desprende con una claridad y un relieve más sorprendente tal vez que en la de ningún otro santo, esta espiritualidad simplicísima que atribuye a la gracia el puesto principal en la labor de la perfección, que reduce todas las operaciones de la vida interior y toda la estrategia sabia y complicada entre vicios y virtudes a un solo acto, la conquista de la más perfecta semejanza y de la más íntima unión con Cristo por un solo motivo: el amor de Dios, y que, finalmente, exige una sola condición para adquirir el amor de Dios, a saber, la plegaria humilde en la meditación habitual de la Pasión de Jesucristo.

San Francisco de Asís no dejó de proponer exigencias concretas como por ejemplo rupturas socio- económicas, rechazo del dinero y de toda posesión, trabajo dependiente y al servicio de otros, o mendicidad, ya se trate de los hermanos o de los cristianos que viven en el mundo. Suprimió la propiedad comunitaria para que sus religiosos vivieran de limosna como mendigos. Si los primeros franciscanos a veces trabajaban manualmente, para recibir un salario, como cualquier obrero, este modo

de proceder fue excepcional y con el tiempo se abandonó por completo. Los frailes menores vivían solamente para predicar, estaban clérigos, y por tanto, no trabajaban como los seculares.

Con mucha frecuencia se presenta a San Francisco y a su movimiento como si fueran ante todo misioneros o apóstoles en el sentido moderno de la palabra, es decir, preocupados por el anuncio y la propagación del Evangelio a todos los hombres. No obstante, en la Regla, escrita por el fundador de la orden, esa predicación aparece como una de las formas de presencia, y no es puesta especialmente de relieve. Se puede decir que el proyecto de San Francisco está centrado en una forma de vida según el Evangelio. Para él, se trata ante todo de convertirse en siervos de Dios, enteramente entregados al poder de la palabra, transformados por ella. Francisco se preocupa mucho más de ser primero evangelizado que de evangelizar.

Los textos de Francisco sobre la acogida y puesta en práctica del Evangelio no nos encierran en lo confeccionado. Hay un llamamiento a la libre decisión personal, al caminar adelante, a la verdadera conversión evangélica, jamás consumada.

Para los religiosos de la orden franciscana la pobreza no era practicada tanto por su valor ascético, cuanto por su poder apologético. Ser pobre como Cristo, que no tenía dónde reclinar su cabeza, erigir a la Dama Pobreza en ideal casi abstracto, despojarse completamente de todo, hasta casi encontrar la simplicidad paradisíaca, tal fue el ideal del Pobrecillo de Asís, no tanto por mortificación, cuanto para encontrar un bien en sí.

A todos los hombres que venían a Francisco desde ambientes sociales muy diversos, el santo les enseñaba a vivir en unas relaciones en las que ya no hubo dominadores ni dominados, en las que todos eran asociados fraternalmente y en las que el único camino era el del diálogo y el del servicio mutuo. Este nuevo estilo de relaciones, a la vez generoso y caluroso, apareció entonces a muchos hombres como una liberación. Como se revela en las pinturas del programa iconográfico, en el fondo, Francisco y sus compañeros vivían, siguiendo el Evangelio, lo que los comunes en su origen aspiraban a realizar, pero sin conseguirlo a causa

del dominio del dinero. Realizaban así el sueño de su tiempo. Esto explicó el rápido e inmenso desarrollo de la joven fraternidad franciscana. Así, por este impulso, se extendió a través de Italia, luego a través de toda Europa hasta todos los territorios del mundo. No todos los hermanos predicaban, pero todos dieron testimonio de la Buena Nueva. Eran conscientes de tener algo que transmitir, algo a la vez nuevo, esencial y maravilloso. Sin embargo, los franciscanos no consiguieron mantener este ideal sublime a la misma altura prodigiosa que, en la práctica, había alcanzado Francisco. Pero guardarían siempre la nostalgia de esos tiempos maravillosos, como de un ideal al que habían de tender cuanto les fuera posible en las nuevas condiciones en que les tocara vivir. Y darían siempre, de cualquier modo, un testimonio de simplicidad real que los acercaría al pueblo humilde, lo que la orden franciscana quería transmitir con el programa iconográfico constituido por las pinturas religiosas como mensaje principal. Mediante el uso de las imágenes adecuadas y la claridad del gráfico pudieron llegar a donde querían llegar. Se puede decir que las pinturas, como manifestaciones humanas, representaron y expresaron tanto el mundo interno como el mundo externo de cada hermano franciscano.

Retomando la hipótesis de la investigación que intenta comprobar que los pintores de la Nueva España tomaron como modelo las pinturas de los artistas europeos, aplicaron muchos elementos de ellos y los asimilaron en sus propias pinturas se tiene que concluir que esta hipótesis no es correcta porque como se puede ver en las tablas del primer capítulo (*cf.* la tabla 1; la tabla 1.1) de las escenas, por ejemplo del programa iconográfico de San Francisco de Asís que pintó Giotto di Bondone en la Basílica de Asís, coinciden solamente siete pinturas con el programa iconográfico pintado por los artistas novohispanos que está constituido por dieciséis escenas.

Es correcto que tanto los pintores europeos como los de la Nueva España retrataron las estaciones más importantes de la vida de San Francisco de Asís, entre ellas la estigmatización del santo dos años antes de su muerte. No obstante, los colores, las composiciones y hasta

los materiales son muy diferentes. Giotto por ejemplo pintó frescos y todos los pintores del Nuevo Mundo utilizaron el óleo para sus trabajos, lo que seguramente es también cuestión de las diferentes épocas.

Aunque la influencia del español Francisco de Zurbarán en algunos trabajos virreinales no se puede negar, no es suficiente para poder declarar positivo que los autores del México colonial utilizaron los trabajos europeos como modelos. Es más probable que el emisor, la orden franciscana, a través de estampas les dio prescripciones estrictas a los pintores novohispanos. Así, ellos sabían exactamente cuales colores debían aplicar, en que postura debían presentar a San Francisco, etcétera. No obstante, con estas instrucciones la orden franciscana no perdió ciertas influencias en los trabajos y además, así podía maniobrar mejor el contenido de las obras las cuales finalmente contenían un mensaje importante para el público.

Este público, el receptor de tales mensajes no era la gente común, incluyendo los feligreses, sino sólo las personas que tenían acceso y permiso de encontrarse en el claustro del convento franciscano de San Luis Potosí: los hermanos menores.

Así se puede concluir que es más convincente que las obras en el siglo XVIII se encontraron en el deambulatorio del patio que hoy en día pertenece a la funeraria Ortega, al lado del templo franciscano. Además, como ya hemos dicho, el convento de Guadalupe, Zacatecas era la casa sede de los franciscanos de la provincia y es muy probable que los conventos posteriores, como el de San Luis Potosí, fueron construidos y utilizados como la casa matriz. Otro punto a favor de esta declaración es que en este claustro las pinturas estaban unidas y transmitieron un mensaje en general viéndolas como una sola obra constituida por diecisiete piezas. Pero ¿cuál era el mensaje que en aquel entonces transmitía?

Brevemente dicho, el mensaje principal de la obra completa era sensibilizar y recordar al fraile menor su promesa y voto del propósito de la imitación de la vida de Cristo más cercana posible, como lo hizo San Francisco de Asís, y también el intento de vivir las reglas del fundador de la orden en la vida cotidiana. La imagen del santo en la pintura religiosa

inherentemente porta la Regla, aprobada por el papa Honorio III, y las normas del mismo a la vida de los franciscanos del convento potosino del siglo XVIII.

Así se puede decir que el programa iconográfico de San Francisco de Asís tenía una función tanto decorativa como didáctica y social, no obstante, su significación estética fue de menor importancia para los habitantes del convento. Como muchos conventos en el Virreinato, también el de San Luis Potosí optó por el útil sistema didáctico de relatar, por medio del programa iconográfico, la extraordinaria biografía de su santo fundador. Las pinturas fueron utilizadas como un lenguaje gráfico. La orden no quería (y no podía, porque la mayoría de las personas no sabían leer) enseñar sus doctrinas y teorías a través de textos, como por ejemplo las biografías de San Francisco de Asís escritas por Tomás de Celano y San Buenaventura, sino a través de un modo visual, de pinturas. La ventaja de este modo de enseñanza es que es mucho más rápido que documentos escritos. Las personas se tardan semanas en leer toda la biografía de San Francisco, pero las pinturas son percibidas como escenas por los ojos en un instante. Además, cada vez que un fraile pasaba por el patio principal del convento veía el programa iconográfico y cada escena como modelo a seguir, y así la orden tuvo éxito con su propósito de seguir el ejemplo de Cristo a través de San Francisco de Asís.

Concluyendo se puede decir que con los estudios mencionados y los resultados obtenidos, la investigación cumple con el objetivo de construir una explicación sobre el significado de San Francisco de Asís, la función del santo en la actividad religiosa y el código de los mensajes a través de su imagen en la pintura religiosa del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDOVINOS, Jaime, *Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.
- CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Editorial Trillas, 1995.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2ª reimpresión, 1997.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983.
- CARRILLO AZPEITIA, Rafael, *El Arte Barroco en México*, México, Panorama Editorial, 1991.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, México, Ediciones Gili, 10ª. Edición, 1992.
- ENGLEBERT, Omer, *La flor de los santos*, México, Librería Parroquial, 1985.
- FERGUSON, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1961.
- FERNÁNDEZ, Justino, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1959, Vol. VII, núm. 28.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

- FRASCARA, Jorge, *El poder de la imagen. Reflexiones sobre comunicación visual*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1999.
- GARCÍA LÓPEZ, Ricardo, *La obra franciscana en San Luis Potosí*, México, UNAM, 1986.
- GUERRA, José Antonio, *San Francisco de Asís, Escritos, biografías, documentos de la época*, Madrid, BAC, 2ª edición, 2003.
- LEONARD, Irving, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 3ª. Edición, 2002.
- MANSOUR, Mónica, "Román Jakobson: el hombre y su personaje", en *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje, Homenaje a Román Jakobson*, México, INAH, 1996.
- MAZA, Francisco de la, *Inventario de las pinturas y esculturas existentes en los templos de San Francisco y Tercera Orden en San Luis Potosí*, México, 1956.
- _____, *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, México, UNAM, 1969.
- MERLO JUÁREZ, Eduardo y MORALES PÉREZ, Velia, *Estudio, devoción y belleza, Obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos xvii- xx*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- MONTEROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLÓRZANO, Leticia, *Repertorio de símbolos cristianos*, México, INAH, 2004.

MORALES BOCARDO, Rafael, *La sacristía franciscana de San Luis Potosí. Una obra del barroco estípite*, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 1984.

_____, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí: casa capitular de la Provincia de Zacatecas*, San Luis Potosí, Archivo Histórico de San Luis Potosí, 1997.

Museo Nacional del Virreinato, *Pintura novohispana*, Tepetzotlán, Tomo III, Siglos XVII- XX, segunda parte, México, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996.

ORTIZ, Georgina, *El significado de los colores*, México, Editorial Trillas, 1ª reimpresión, 2001.

PALÁU, María Teresa, *Introducción a la semiótica de la arquitectura*, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 2002.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2000.

PEÑA, Francisco, *Estudio Histórico sobre San Luis Potosí*, México, Imprenta Evolución, 1979.

PORTER, Eliot, *Mexican Churches*, San Francisco, Chronicle Books, 1999.

PRATER, Andreas, *La pintura del barroco*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1997.

PRIETO, Daniel, *Elementos para el análisis de mensajes*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 198-?.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda. Historia y Arte de una clausura franciscana*, Editorial La Serranía Real Maestranza de Caballería de Ronda, Ronda, 2006.

RÉAU, Louis, *Iconografía de los santos*, Vol. 4 (A - F), Ediciones del Serbal, 1998.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *El arte en México durante el Virreinato*, México, Editorial Porrúa, 2ª. Edición, 1980.

San Luis Potosí, *Una veta de cuatrocientos años*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2ª. Edición, 1998.

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, España, Alianza Editorial, 2ª. Edición, 1985.

SEBASTIÁN, Santiago, MONTEROSA, Mariano y TERÁN, José Antonio, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno de Zacatecas, 1995.

TORRE, Guillermo de la, *El lenguaje de los símbolos gráficos, Introducción de la comunicación visual*, México, Editorial Limusa, 2000.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990.

VARGASLUGO, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, Vol. XIII, núm. 50, tomo I.

_____, *Parábola novohispana: Cristo en el arte virreinal*, Fomento Cultural Banamex, México, 2000.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, Tomo 2, 1987.

ZAVALA, José Félix, *La ciudad indígena de los siete barrios*, México, Historia y Tradición, 1996.

DOCUMENTOS DE LA WEB

<<http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FartistDetailSpanish%2Easp&myVars=artistId%3D51>>, página consultada el 10 de noviembre de 2005.

<<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/artef/iconogra/ico-enla.htm>>, página consultada el 14 de noviembre de 2005.

<<http://www.definicion.org/todos/749>>, página consultada el 14 de noviembre de 2005.

<http://roman_jakobson.know-library.net/>, página consultada el 24 de noviembre de 2005.

<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jakobson.htm>>, página consultada el 24 de noviembre de 2005.

<<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/f/FUNKTIONEN%20DER%20SPRACHE%20Funciones%20del%20lenguaje.htm>>, página consultada el 01 de diciembre de 2005.

<<http://www.legionhermosillo.com.mx/elsacramentodelBautismo.html>>, página consultada el 18 de Julio de 2006.

<<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=1368>>, página consultada el 18 de agosto de 2006.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Giotto#La_Vida_de_San_Francisco>, página consultada el 29 de agosto de 2006.

<<http://www.franciscanos.org/esfa/regb-a.html>>, página consultada el 27 de septiembre de 2006.

<<http://www.franciscanos.org/docoficial/menu.html>>, página consultada el 22 de octubre de 2006.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni>, página consultada el 23 de noviembre de 2006.

<http://www.historialago.com/xto_01140_crucifixion_01.htm>, página consultada el 9 de enero de 2007.

<<http://www.espace-art.net/Giotto%20cappella%20Scrovegni/enter.htm>>, página consultada el 22 de enero de 2007.

<<http://www.franciscanos.org/buenaventura/menu.html>>, página consultada el 22 de enero de 2007.

<http://html.rincondelvago.com/muerte_1.html>, página consultada el 7 de febrero de 2007.

<<http://es.wikipedia.org/wiki/Pantocr%C3%A1tor>>, página consultada el 11 de marzo de 2007.

ANEXOS

ANEXO 1

ESTUDIO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA PUREZA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

El análisis presente quiere estudiar la iconografía e iconología de una pintura religiosa del siglo XVIII que se encuentra en la sacristía del convento franciscano de San Luis Potosí: *La pureza de San Francisco de Asís*. El estudio se apoya en los pasos principales de Erwin Panofsky.

Historia del bien cultural

El objeto presente que se analizará a continuación es la pintura religiosa titulada *La pureza de San Francisco de Asís* del pintor mexicano Francisco Martínez. Es una obra bien conservada del siglo XVIII.



Fig 103 Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

El artista Francisco Martínez probablemente nació en la ciudad de México a fines del siglo XVII y murió allá el 11 de abril de 1757¹⁶⁵. Fue realizador de retablos y dorador así como pintor, y tuvo la distinción de ser notario de la Inquisición. Muchas de sus obras son conocidas y muchas permanecen sin ser catalogadas. Es mejor conocido por haber dorado el gran Retablo de los Reyes en la Catedral de la ciudad de México en 1736- 37 y por su trabajo en retablos y pinturas en la Iglesia de Regina Coeli también en la ciudad de México. Su producción sobre cobre es mínima, limitada a unos cuantos escudos de monjas¹⁶⁶.

La obra presente es una de las treinta y nueve pinturas que se localizan en la sacristía franciscana del convento.

La pintura *La pureza de San Francisco de Asís* está ubicada en la parte central del muro oriente de la sacristía. La dimensión de esta obra es de 4.20 metros por 5.60 metros, y con esto es una de las más grandes de este espacio cultural.

El lienzo está firmado por su pintor, pero lamentablemente no dice la fecha. No obstante por el tiempo que Francisco Martínez trabajó para los franciscanos de San Luis Potosí, se puede decir que surgió en la primera mitad del siglo XVIII. Es un óleo sobre tela que lleva un marco dorado del siglo XVIII. El lienzo, como tema principal, muestra una de las revelaciones divinas que tuvo San Francisco, en la que el Padre Eterno, a través del cristalino elemento que le muestra el arcángel, conoce la pureza que el Santo guarda a los ojos del Altísimo¹⁶⁷.

El estudio preiconográfico de *La pureza de San Francisco de Asís*

El gran lienzo *La pureza de San Francisco de Asís* del pintor barroco Francisco Martínez muestra una escena de paisaje de la vida de San Francisco de Asís.

¹⁶⁵ Eduardo Merlo Juárez y Velta Morales Pérez, *Estudio, devoción y belleza, Obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII- XX*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p 93

¹⁶⁶ <<http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FartistDetailspanish%2Easp&myVars=artistId%3D51>>, página consultada el 10 de noviembre de 2005

¹⁶⁷ *Ibidem*, p 57

La escena se desarrolla al aire libre, como se puede apreciar por la luz que ilumina a los personajes principales y a todo el paisaje en general. La obra se puede dividir en tres partes principales de manera vertical y horizontal.



Fig. 104: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*

La primera parte a la izquierda muestra un árbol grande, del lado izquierdo está un hombre imberbe leyendo en un libro. De la persona solamente se puede ver la cara y sus manos. Su cabeza se apoya en su mano derecha, y con la izquierda está hojeando el libro.



Fig. 105: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*

La segunda parte es el segmento principal de la pintura porque presenta a los demás personajes. En la parte de arriba está flotando en una nube un hombre anciano con barba vestido de blanco o amarillo oro con un manto rojo. Su mirada es hacia abajo y sus dos manos se dirigen a la parte derecha de la obra. En su mano derecha tiene un bastón pequeño color rojo. Está rodeado de ocho cabecitas de niño con alas, y un niño con cuerpo y alas. Debajo del anciano se encuentra un hombre barbudo con una ancha tonsura monacal, arrodillado con la mirada consagrada hacia el tercer personaje. Está vestido con un hábito azul-grisáceo y un capuchón largo del mismo color. Sus manos en actitud de orar. Su mano izquierda lleva algo parecido como una cicatriz en el dorso de la mano. Al lado del hombre joven hay un libro abierto, un cráneo y un cordero. Además hay plantas alrededor de él.

El tercer personaje de esta parte principal de la obra también está flotando en una nube. Lleva puesto un manto ocre con una túnica roja. En su espalda tiene dos alas blancas. En su mano tiene algo parecido a un vaso, lo que está enseñando con su otra mano. Al borde de la nube está una cinta que dice: "A devoción de don José de Erreparaz nuestro hermano síndico general y particular de este convento".

En la tercera parte del lienzo, en el segmento arriba hay un sol brillando que tiene una cinta diciendo: "Lumen De Lumine. Sol Justitia". Más al fondo, en la parte media, está una casita, unos árboles, y debajo de esta parte hay un estanque con pajaritos y un conejo blanco rodeado de plantas.

El artista utilizó colores suaves y claros en la parte principal de la pintura. En los cantos usó colores oscuros, como verdes y tonos marrones. Según los colores se puede dividir el óleo en dos partes: la parte sombreada y la parte expuesta. La parte oscura está pintada en forma de una "L". La luz viene del lado derecho saliendo del sol en la parte arriba que es el elemento más claro de la pintura.



Fig 106 Francisco Martínez *La pureza de San Francisco de Asís*



Fig 107 Francisco Martínez *La pureza de San Francisco de Asís*

Además se pueden notar dos triángulos que componen los elementos. Uno está formado por el hombre anciano, el sol y el personaje con el manto ocre y la túnica roja, y el segundo triángulo lo forman el hombre en postura arrodillada, el personaje vestido en el manto ocre y el tercer lado del triángulo pasa hacia la casita y el paisaje. Así, todos los personajes están conectados, el único que está alejado de la escena principal es el hombre leyendo a la izquierda.

El estudio iconográfico de la pintura

Como ya se ha mencionado la iconografía es la ciencia que estudia el origen, desarrollo y formación de temas figurados y de los atributos con los que puede identificarse, así como de los que va acompañado¹⁶⁸. Erwin Panofsky dice que la iconografía es la descripción y clasificación de las imágenes así como la etnografía es la descripción y clasificación de las razas humanas¹⁶⁹. Se puede decir que la iconografía constituye una ayuda invaluable para el establecimiento de fechas, procedencia y, a veces, autenticidad; y proporciona la base necesaria para toda ulterior interpretación. Así, este método sólo considera una parte de todos los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte y que deben ser explicitados para que la percepción de dicho contenido se vuelva articulada y comunicable¹⁷⁰.



Fig. 108: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*, Detalle

¹⁶⁸ <<http://www.definicion.org/todos/749>>, página consultada el 14 de noviembre de 2005.

¹⁶⁹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 50.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 50- 51.

El lienzo *La pureza de San Francisco de Asís* es una escena de la vida del Santo. A San Francisco se le puede identificar por algunos atributos que son únicos y típicos para este personaje en la pintura religiosa del Virreinato. Como le describe Juan Ferrando Roig en su obra importante *Iconografía de los santos*¹⁷¹, San Francisco se viste el hábito de la orden con escapulario y capuchón largo del mismo color, y cordón nudoso. Es un joven con poca barba y ancha tonsura monacal. El suyo particular e inconfundible son las cinco llagas impresas en sus manos, pies y costado, hecho históricamente cierto y el más preferido por los artistas¹⁷². Además un crucifijo en la mano, un cráneo, un cordero y el libro de la Regla, o un lobo junto a él son atributos suyos.

Según esta descripción del Santo por el autor ya mencionado, se puede identificar a San Francisco. En esta pintura, con seguridad es él porque lleva las cinco llagas impresas. En este lienzo el artista sólo pintó una llaga en su dorso de la mano izquierda como atributo identificado. Además la tonsura y el hábito son típicos para San Francisco. Aunque normalmente el hábito es de color marrón, este color azul-grisáceo de la pintura no es insólito en el arte mexicano porque los frailes llevaron puesto este color cuando el hábito viejo ya se desechó, pero la tela nueva todavía no había llegado desde Europa. Entonces muchos franciscanos de la Nueva España tenían un hábito de color azul-grisáceo. Junto con este hábito tiene su cordón con los tres nudos, símbolo de los tres votos: pobreza, castidad y obediencia¹⁷³.

Otros atributos que le identifican son el cráneo, el cordero y el libro de la Regla que están a su lado.

El personaje que está al lado izquierdo de la pintura se puede identificar como Fray León. También era un fraile menor, así que está vestido del hábito de los franciscanos y tiene una tonsura sacerdotal. En los últimos años de San Francisco, Fray León le acompañó siempre como guía porque San Francisco estaba casi ciego.

¹⁷¹ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Oemga, 1950

¹⁷² *Ibidem*, pp 113- 114

¹⁷³ Ignacio Cabral Perez, *Los simbolos cristianos*, Mexico, Trillas, 1995, p 281

Al hombre anciano se puede identificar como el Padre Celestial, porque está pintado como un hombre de sabiduría con la barba larga. El vestido de color amarillo oro es el típico color de Dios y significa luz. Otro rasgo son las ocho cabecitas de niño con alas y el niño con (cuerpo y) alas. Entonces, el Padre Celestial está rodeado por ocho querubines. Los querubines son de la primera jerarquía de los seres angélicos, y casi siempre se representan como cabecitas con dos o cuatro alas. Están al servicio e inmediato de Dios¹⁷⁴. Su nombre proviene de la palabra "carroza"¹⁷⁵. El único angelito con cuerpo completo y alas es un ángel del noveno coro. Ellos pueden ser niños o jóvenes alados.



Fig 109 Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*, Detalle

El personaje vestido de manto ocre y túnica roja también es un ángel. Se puede identificarlo como uno por sus alas blancas. Es un ángel del noveno coro, un joven alado. Popularmente a los ángeles de la tercera jerarquía se conoce como ángeles de la guardia. Estos ángeles custodian a los seres humanos de manera individual¹⁷⁶.

El sol, como otro elemento importante de la pintura, significa Jesús Cristo. La cartela arriba del sol dice: "Lumen De Lumine. Sol Justitia."

¹⁷⁴ Santiago de la Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, Tomo 2, 1987, p. 623

¹⁷⁵ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, p. 202

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 202

“Lumen de Lumine” es latín y significa “Luz de las luces”, y “Sol Justitia” expresa “sol de justicia”.

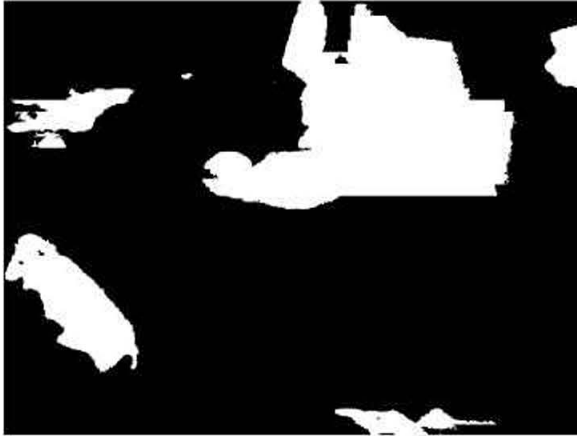


Fig. 110: Francisco Martínez, Detalle de la obra.

La cartela debajo de la nube del ángel que está en frente de San Francisco dice: “A devoción de don José de Erreparaz nuestro hermano síndico general y particular de este convento”.

Don José de Erreparaz, nació hacia 1690 en la Villa de Tolosa, provincia de Guipúzcoa en España. Muy joven llegó a la Nueva España, su arribo debió ser por los años de 1712 o 1714¹⁷⁷. Don José de Erreparaz fue un hombre talentoso, emprendedor y dinámico, cualidades que lo llevaron a convertirse en uno de los más importantes personajes en la vida potosina del siglo XVIII.

El hermano Síndico tenía amplias facultades para intervenir en el gobierno externo de un convento. La sindicatura, por así decirlo, equivalía a tener un poder amplio capaz y bastante, con la modalidad, de que siendo seglar, se adquiría verdadera hermandad con los religiosos. Además Erreparaz fue un impulsor de las artes. Participó activamente para la realización de varias obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas.

En suma, don José de Erreparaz fue fina estampa del siglo XVIII novohispano, barroco por excelencia. Don José de Erreparaz se convirtió

¹⁷⁷ Rafael Morales Bocardo, *La sacristía franciscana*, p. 29.

en la posibilidad real de la manifestación material de los logros alcanzados por la Orden Seráfica en su provincia de Zacatecas¹⁷⁸.

La casita que está al lado derecho del lienzo es una capilla mexicana típica de la época del Virreinal.

El lugar de la escena es el monte Albernia. Eso se puede decir con seguridad porque después de la estigmatización en 1224, San Francisco vivía en el monte solito y aislado. Su único compañero era Fray León que funcionó como guía para él. Aunque el monte está ubicado en el norte de Italia, el paisaje que pintó Francisco Martínez no es europeo, sino mexicano.

El estudio iconológico de *La pureza de San Francisco de Asís*

El término *iconología* viene de las raíces griegas *iconos* (imagen) y *logos* (tratado). De tal manera que dicho término se refiere a algo más que la mera descripción de la imagen, ya que en la iconología se busca profundizar más en el significado o sentido de la misma¹⁷⁹.

Comenzando la interpretación con el personaje que está aparte, se puede decir que se trata de Fray León. Es un compañero muy importante de San Francisco porque en sus últimos años, Fray León siempre lo acompañó. Era el guía personal del Santo. Parece insignificante porque el artista lo pintó al mero borde del lienzo. Además está solito en la sombra. Es una persona del mundo profano lo que se nota porque no pertenece a la escena principal.

Los tres personajes principales, San Francisco de Asís, el Padre Celestial y el ángel, conforman un triángulo dentro de la pintura. Están en relación entre sí mismos. No obstante, reina una relación más importante entre el ángel y San Francisco.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p 30

¹⁷⁹ *Ibidem*, p 46

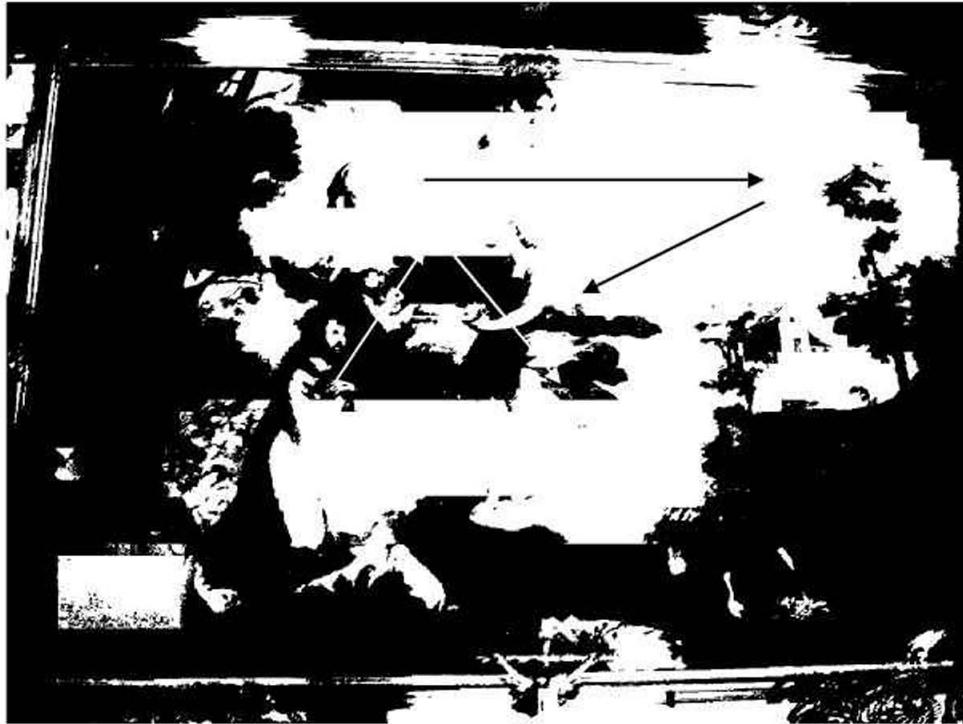


Fig. 111: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*, Detalle

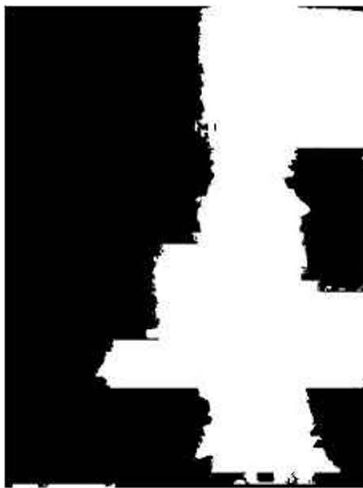
Otro triángulo que está dentro del óleo se conforma por el Altísimo, el sol y el ángel. Están unidos por un rayo luminoso. El padre celestial dirige su mirada hacia San Francisco, no obstante al mismo tiempo sale de él un rayo que llega hasta el sol que está a la misma altura. Tal rayo surge directamente del corazón del padre. El sol que significa Jesús, transmite el rayo al recipiente que el ángel tiene en su mano. En dicho recipiente el rayo se convierte en agua que el ángel está dando a San Francisco. Así se puede decir que el ángel es sólo portador del líquido sagrado que deja vivir al fraile.



Fig. 112: Francisco Martínez, Detalle

El sol significa Jesucristo porque está a la misma altura que el Padre Celestial, y según los textos sagrados Padre e Hijo son equivalentes. También la cartela arriba del sol (Lumen de Luminis) indica que es Jesús porque él es la luz de las luces, el camino de los caminos, el hijo de los hijos.

Otro punto importante es que el sol está entre Dios y San Francisco. Como Jesús es el Dios, hombre encarnado, el sol está entre el mundo celestial y el mundo terrestre.



Así se puede decir que el sol y también el ángel son mediadores entre el mundo celestial y el mundo terrestre. El ángel es el único que está en contacto directo con San Francisco, porque es él que le da agua limpia, símbolo de la pureza del sacerdote¹⁸⁰. Esta agua deja aguantar y vivir más tiempo al Santo de Asís.

San Francisco está entre el mundo celeste y el mundo terrestre.

Fig. 113: Francisco Martínez, Detalle

¹⁸⁰ San Francisco de Asís dudaba en convertirse en sacerdote.

Todavía es un ser humano que vive en el mundo, pero ya no es un hombre corriente, porque después de la impresión de las llagas está en una posición

especial. Además, en esta escena que pintó Francisco Martínez, pertenece al grupo celeste. Esto se nota en su ubicación dentro de la escena iluminada. Al contrario, Fray León no pertenece a tal grupo. Él está aparte, en la parte sombrada del lienzo.

De todos los atributos que identifican a San Francisco de Asís en la pintura religiosa, el autor de la obra no eligió por casualidad estos tres que están alrededor del Santo: el cráneo, el libro y el cordero. El cráneo es el símbolo universal de la muerte y de lo transitorio de la vida. Acompaña, como en el caso presente, a los santos ermitaños. En este caso representa la contemplación de la muerte y una reflexión de la eternidad¹⁸¹. El libro, por estar abierto, indica la revelación de la Palabra de Dios. Es el libro de la Regla, y en relación con la palabra de Dios significa que Dios, a través del Papa Honorio III, aprobó la regla que escribió San Francisco de Asís en 1223. El tercer atributo, el cordero es un animal destinado a los sacrificios y se relaciona con la sangre de Jesús¹⁸². Así, los tres atributos principales que identifican a San Francisco son bien elegidos por el autor por la escena que pintó.



Fig. 114: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís*

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 96-97.

La cartela debajo del ángel que da agua a San Francisco que dice “A devoción de don José de Erreparaz nuestro hermano síndico general y particular de este convento” la puso el pintor como agradecimiento al síndico don José de Erreparaz porque él fue la persona que contrató a Francisco Martínez como pintor de la obra. También existe la posibilidad que el artista tenía que pintar la cartela en memoria del síndico, para que las generaciones posteriores se recuerden de él como persona generosa y patrocinador del arte.

Por la biografía de Francisco de Asís se sabe que pasó sus últimos años en el monte Alvernio. Entonces la pintura retrata una escena de la vida de San Francisco. Aunque es una escena en el monte Alvernio en Italia, el paisaje que pintó Francisco Martínez no es europeo sino típicamente mexicano. Probablemente pintó un paisaje mexicano porque el autor nunca tuvo la oportunidad de viajar a Europa, y se imaginó que en Italia también tendrían estos árboles, palmas, etcétera, la misma vegetación. Pero en Ombria no domina la vegetación mediterránea, como en el sur de Italia.

También la capilla en la parte derecha del óleo no es europea, sino que tiene los elementos arquitectónicos de una capilla mexicana del siglo XVI o principios del siglo XVII. Así, Francisco Martínez pintó la escena de la vida de San Francisco según su imaginación y según obras que había visto de Europa.

ANEXO 2

LOS ATRIBUTOS DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

Tabla 4

Atributos de San Francisco de Asís y su significado¹⁸³

ATRIBUTOS	SIGNIFICADO
Cordero	Imagen de Cristo como "cordero de Dios". Se le encuentra solo o acompañado a varios personajes. Es un animal destinado a los sacrificios y se relaciona con la sangre de Jesús. También representa mansedumbre.
Cráneo	Símbolo universal de la Muerte y de lo transitorio de la vida. Acompaña a los santos ermitaños y en este caso representa la contemplación de la Muerte y una reflexión acerca de la eternidad.
Crucifijo	Se da este nombre a la figura donde está Jesús clavado en la cruz. Varios santos portan un crucifijo que los acompaña, ya sea en sus manos, adorándolo, abrazándolo, etc.

¹⁸³ Ignacio Cabral Perez, *ob. cit.*

Estigmas	Reproducción de las heridas de Jesucristo en el cuerpo humano. Los exhiben San Francisco de Asís, Santa Catalina de Siena y algunos otros santos.
Azucena	Es la flor immaculada, impoluta, blanca y delicada. Representa la pureza.
Aves	En general, la figura de un ave representa al alma o los estados espirituales. San Francisco predica a los pajarillos.
Libro	Su alto valor simbólico es el de la Palabra, la Enseñanza Sagrada, el Aprendizaje. Un libro abierto no representa lo mismo que uno cerrado, el primero indica la Revelación de la Palabra de Dios.
Lobo	Lo más común es que se le vea asociado con San Francisco, por el famoso episodio del <i>Lobo de Gubia</i> .
Conejo	Simboliza universalmente a la Fecundidad, pero en la iconografía cristiana es también la lujuria, por sus hábitos reproductivos.
Hábito franciscano	La vestimenta oficial de la orden;

	normalmente de color café.
Cordón franciscano	De color blanco. Los tres nudos significan los tres votos de la orden franciscana: pobreza, castidad y obediencia

ANEXO 3

ESTUDIO SEMIÓTICO DE LA PUREZA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

Introducción

El siguiente estudio semiótico tiene como objetivo principal la aplicación del modelo semiótico del lingüístico ruso Román Jakobson en el análisis semiótico de la pintura *La pureza de San Francisco de Asís* de Francisco Martínez del siglo XVIII para descifrar el mensaje del lienzo y lograr entender la comunicación.

La selección del tema de investigación, *Un estudio semiótico de la pintura religiosa del siglo XVIII "La pureza de San Francisco de Asís" de Francisco Martínez*, obedece principalmente al interés de ampliar los estudios sobre la imagen de San Francisco de Asís en la pintura religiosa de México.

El modelo semiótico de Román Jakobson es el mejor para este estudio porque analiza las diferentes funciones del lenguaje y así hace posible entender la comunicación. Además la subdivisión que hace Jakobson es muy móvil, porque prevé que un proceso comunicativo no contiene una sola función, sino diversas funciones al mismo tiempo.

La sacristía del templo franciscano del centro histórico de la ciudad San Luis Potosí es un ejemplo importante porque abarca casi cuarenta pinturas religiosas del siglo XVIII de México, las cuales están relacionadas con la orden y su fundador.

El estudio quiere abordar en detalle el significado de San Francisco en la pintura religiosa del siglo XVIII porque es importante explicar e interpretar cuáles mensajes y códigos se configuran en el lienzo del pintor novohispano Francisco Martínez.

La investigación es relevante para cualquier persona interesada en arte, en particular en la pintura religiosa, pero en especial sirve para investigadores que quieran analizar el significado de Francisco de Asís en la pintura religiosa de México durante la época del Virreinato (siglo XVIII).

El estudio semiótico de *La pureza de San Francisco de Asís* pretende lograr un mejor entendimiento de la pintura que era encargada por los frailes menores de la ciudad de San Luis Potosí, porque actualmente no existe ningún escrito de esa misma materia. Así, quiere descifrar el mensaje del lienzo y además lograr entender la comunicación.

La semiótica es la ciencia que estudia los sistemas de signos y los procesos culturales que los producen. Es la ciencia general de todos los signos o símbolos, a través de los cuales los hombres se comunican entre sí¹⁸⁴.

Uno de los mayores intereses de esta ciencia es el estudio evolutivo de la vida de los signos o de los sistemas de signos, así como la búsqueda de las causas que les dan origen, los mantienen vigentes y su proceso de degradación o desaparición. Así mismo se procura abordar los fenómenos culturales que desencadenan el proceso de significación o semiosis¹⁸⁵. Según Guillermo de la Torre¹⁸⁶ la semiosis constituye el proceso de funcionamiento de los signos para transmitir un significado. El mismo proceso se presenta en los gráficos al expresar su mensaje¹⁸⁷.

Desde los orígenes de la semiótica se distinguen dos líneas principales: la semiología y la semiótica.

La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, etcétera. Así, la lengua es una parte de la semiología. Esta ciencia fue concebida por Ferdinand de Saussure como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, (función social del signo)¹⁸⁸.

Charles Sanders Peirce concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica, (función lógica del signo). Así se puede decir que semiología y semiótica denominan una misma disciplina¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Georgina Ortiz, *El significado de los colores*, Mexico, Editorial Trillas, 1ª reimpresión, 2001, p 66

¹⁸⁵ Maria Teresa Palau, *Introducción a la semiótica de la arquitectura*, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 2002, p 13

¹⁸⁶ Guillermo de la Torre y Rizo, *El lenguaje de los símbolos gráficos introducción de la comunicación visual*, Mexico, Limusa, 2000

¹⁸⁷ *Ibidem*, p 59

¹⁸⁸ *Ibidem*, p 56

¹⁸⁹ *Ibidem*, p 56

Por otro lado, en todo tipo de comunicación siempre hay tres elementos principales: emisor, mensaje y receptor. En comunicación visual todo puede expresarse mediante el uso de imágenes adecuadas y dependerá de las formas empleadas y del color seleccionado, de la proporción usada y de la claridad de expresión del gráfico¹⁹⁰. El lenguaje (todo sistema de recursos verbales o no verbales utilizados por la gente para comunicarse) y sus recursos, sólo son comprensibles en el marco de un proceso de comunicación. En este proceso intervienen por lo menos ocho elementos como son: emisor, códigos, mensaje, medios y recursos, referente, marco de referencia, perceptor y formación social¹⁹¹.

¹⁹⁰ Jorge Frascara, *El poder de la imagen Reflexiones sobre comunicacion visual*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1999, pp 53- 54

¹⁹¹ Daniel Prieto, *Elementos para el analisis de mensajes*, Mexico, Instituto Latinoamericano de la Comunicacion Educativa, 198-2, p 19

Biografía de Román Jakobson (1896- 1982)

El lingüista y filólogo ruso, Román Ossipowitsch Jakobson, nació en Moscú en 1896. Se doctoró en la Universidad de Moscú.

En los años 20 fundó el Círculo Lingüístico de Praga, junto a Mathesius, Trubetzkoy y otros lingüistas checos. La revolucionaria teoría fonológica de Jakobson, que sostiene la existencia de quince a veinte rasgos



Román Jakobson

Fig 115 Foto de Román Jakobson

distintos comunes a todas las lenguas del mundo, lo destacó, severamente, en los estudios del lenguaje. No menos famosas son sus contribuciones en el ámbito del lenguaje infantil y las afasias (contenidas en su publicación *Studies on Child Language and Aprasia*, 1971) y sus estudios de poética, que abrieran una nueva orientación para los estudios literarios (*Questions de Poétique*, 1973).

Su presencia en las universidades de Columbia, Harvard y el Instituto Tecnológico de Massachusets fue revitalizadora para la lingüística generativa norteamericana.

En 1976 Román Jakobson fue nombrado *Doctor Honoris Causa* de la Universidad de Harvard. Sus escritos más importantes se encuentran reunidos en una serie monumental de cuatro volúmenes, llamada *Selected Writings*¹⁹². Se puede decir que es uno de los mayores espíritus científicos del siglo xx¹⁹³.

¹⁹² <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jakobson.htm>>, página consultada el 24 de noviembre de 2005

¹⁹³ Mónica Mansour, "Roman Jakobson el hombre y su personaje", en *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje. Homenaje a Roman Jakobson*, México, INAH, 1996, p. 23

El modelo Jakobson

El modelo de la comunicación de Román Jakobson basa en el *modelo Organon* de la lengua de Karl Buehler (1933). En el ensayo *Linguistics and Poetics* (1960) Jakobson dice que en cada comunicado lingüístico participan seis factores y funciones, como son la función referencial, conativa, emotiva, fática, metalingüística y poética¹⁹⁴.

Las aplicaciones del modelo de Roman Jakobson al análisis de lenguajes no verbales tienen sus antecedentes en las investigaciones realizadas por Jordi Llovet *Ideología y metodología del diseño*, Peninou *Semiótica de la Publicidad* y Umberto Eco *Indagación semiológica del mensaje televisivo*¹⁹⁵.

Un modelo semiótico es un instrumento que permite analizar un sistema de signos en forma ordenada, desde una perspectiva teórica específica¹⁹⁶.

El mensaje ocupa el centro y su relación con los diversos elementos que intervienen en el proceso de la comunicación y determinan la lectura de las diferentes funciones del lenguaje, que son¹⁹⁷

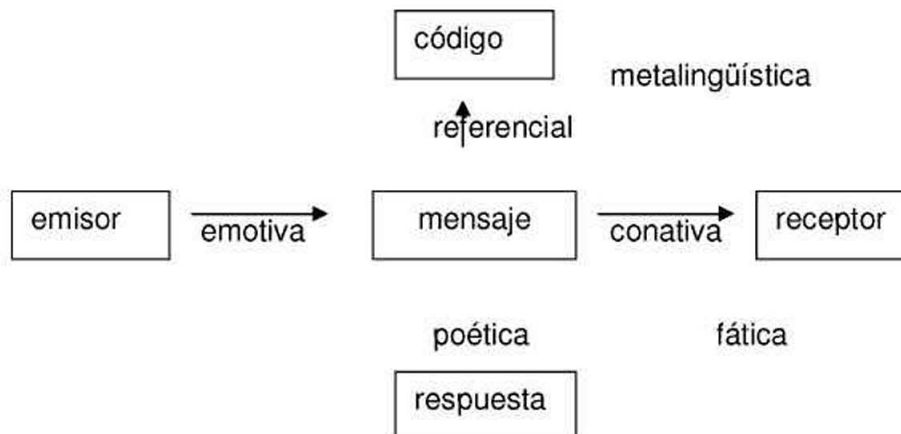


Fig 116 El modelo de la comunicación de Román Jakobson

¹⁹⁴ <http://roman_jakobson.know-library.net/>, página consultada el 24 de noviembre de 2005

¹⁹⁵ María Teresa Palau, *ob.cit.*, p. 104

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 102

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 106

La **función referencial**, también llamada denotativa y cognitiva es la más importante de toda la comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que se refiere. Su objetivo fundamental es transmitir una información verdadera, objetiva, observable y verificable, tomando en consideración que el significado de los signos referenciales depende del contexto¹⁹⁸.

Hace referencia:

- a) al origen
- b) a otras obras
- c) a la función
- d) identidad de las pinturas
- e) a la producción
- f) al tamaño
- g) a la composición y técnica¹⁹⁹

La **función expresiva o emotiva** define las relaciones entre el lenguaje y el emisor. Tiende a dar la impresión de una cierta emoción. Se puede hacer una división entre las clases de emisores y las clases de expresiones. En las clases de emisores distinguen dos principales: directos e indirectos. Entre las clases de expresiones abordan tres principales:

- a) expresión de la identidad, personalidad y situación del emisor
- b) expresión de la actitud hacia aquello que se refiere
- c) expresión de la actitud del emisor hacia los destinatarios²⁰⁰.

La **función conativa** define las relaciones entre el mensaje y el receptor, considerando a éste como fin del mensaje. Esta función puede ser cognitiva o subjetiva si se dirige al aspecto afectivo del receptor.

¹⁹⁸ <<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/f/FUNKTIONEN%20DER%20SPRACHE%20Funciones%20del%20lenguaje.htm>>, página consultada el 01 de diciembre de 2005

¹⁹⁹ Maria Teresa Palau, *ob cit*, p. 106

²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 108-109

La **función fática** tiene por objetivo afirmar, mantener o determinar la comunicación. Se relaciona con el canal físico y la conexión psicológica que existe entre emisor y receptor. El referente del mensaje fático es la comunicación misma.

La **función metalingüística** tiene por objetivo definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.

La **función poética o estética** se refiere a la función estética que se establece en virtud de los atributos o cualidades que posee la forma expresiva. Es la relación entre el mensaje y él mismo²⁰¹.

En cambio con otros científicos, Román Jakobson propuso una teoría de las funciones del lenguaje que es más móvil y extensiva, que tiene en cuenta el estilo particular de ciertas actividades sobre el lenguaje, como la estética por ejemplo²⁰².

Estudio semiótico de *La pureza de San Francisco de Asís*

Las pinturas se originan en una época, lugar, circunstancias económicas, históricas, sociales, culturales... pero sin duda también como consecuencia de la acción de uno o varios seres humanos. Se puede decir que toda pintura manifiesta cierta intención comunicativa de quien la hace, que aspira a establecer alguna forma de relación con otro, más o menos indefinido o aplazado²⁰³.

²⁰¹ <<http://culturtalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/f/FUNKTIONEN%20DER%20SPRACHE%20Funciones%20del%20lenguaje.htm>>, página consultada el 01 de diciembre de 2005

²⁰² Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 2ª reimpresión, 1997, p. 85

²⁰³ Albert Carrere, Jose Sabonit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Catedra, 2000, p. 62



Fig 117 Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís* – Convento franciscano de SLP

En lo siguiente se estudiarán las diferentes funciones del lenguaje. Como ya se ha mencionado existen seis funciones, las cuales son:

- 1) referencial
- 2) emotiva
- 3) conativa
- 4) fática
- 5) metalingüística
- 6) poética

1) La función referencial

a) referencia al origen:

La obra del pintor mexicano Francisco Martínez está ubicada en la sacristía del convento franciscano de San Luis Potosí. Tal conjunto de los frailes menores, formado por el templo, convento, sacristía, Tercera Orden, Nuestra Señora de los Remedios (hoy Sagrado Corazón) y la

capilla de Aranzazú, era el más grande de la ciudad. La sacristía franciscana se constituye en el espacio interior más bello que la arquitectura religiosa potosina del siglo XVIII produjo. El inicio de la construcción fue el 8 de diciembre de 1749, festividad de la Inmaculada Concepción, a quien está consagrada la sacristía²⁰⁴. No obstante, el tema general de la sacristía es la vida de San Francisco.

La pintura de Francisco Martínez es parte de esta sacristía barroca y se adapta en armonía a su lugar. El lienzo está firmado por su pintor, pero lamentablemente no dice la fecha. No obstante, por el tiempo que Francisco Martínez trabajó para los franciscanos de San Luis Potosí, se puede decir que surgió en la primera mitad del siglo XVIII. Es un óleo sobre tela que lleva un marco dorado del siglo XVIII. El lienzo, como tema principal, muestra una de las revelaciones divinas que tuvo San Francisco, en la que el Padre Eterno, a través del cristalino elemento que le muestra el arcángel, conoce la pureza que el Santo guarda a los ojos del Altísimo²⁰⁵.

El artista Francisco Martínez probablemente nació en la ciudad de México a fines del siglo XVII y murió allá el 11 de abril de 1757²⁰⁶. Fue realizador de retablos y dorador así como pintor, y tuvo la distinción de ser notario de la Inquisición. Muchas de sus obras son conocidas y muchas permanecen sin ser catalogadas. Es mejor conocido por haber dorado el gran Retablo de los Reyes en la Catedral de la ciudad de México en 1736- 37 y por su trabajo en retablos y pinturas en la Iglesia de Regina Coeli también en la ciudad de México. Su producción sobre cobre es mínima, limitada a unos cuantos escudos de monjas²⁰⁷.

La pureza de San Francisco de Asís fue una obra encargada por los franciscanos del convento de la ciudad de San Luis Potosí. El hermano Síndico, que era en esta época don José de Erreparaz, era sustituto de los frailes menores. Tenía amplias facultades para intervenir en el

²⁰⁴ Rafael Morales Bocardo, *La sacristía franciscana de San Luis Potosí Una obra del barroco estipite*, México, Editorial Universitaria Potosina, 1984, pp 21- 22

²⁰⁵ *Ibidem*, p 57

²⁰⁶ Eduardo Merlo Juárez, Vela Morales Pérez, *Estudio, devoción y belleza, Obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII- XX*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p 93

²⁰⁷ <<http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FartistDetailspanish%2Easp&myVars=artistId%3D51>>, página consultada el 10 de noviembre de 2005

gobierno externo de un convento. La sindicatura, por así decirlo, equivalía a tener un poder amplio capaz y bastante, con la modalidad, de que siendo seglar, se adquiría verdadera hermandad con los religiosos. Se puede decir que el síndico era responsable del fomento de la creación artística, tanto arquitectónica, escultórica, como pictórica.

Don José de Erreparaz, nació hacia 1690 en la Villa de Tolosa, provincia de Guipúzcoa en España. Muy joven llegó a la Nueva España, su arribo debió ser por los años de 1712 o 1714²⁰⁸. Don José de Erreparaz fue un hombre talentoso, emprendedor y dinámico, cualidades que lo llevaron a convertirse en uno de los más importantes personajes en la vida potosina del siglo XVIII.

b) referencia a otras obras:

La obra *La pureza de San Francisco de Asís* es una de las treinta y nueve pinturas que están localizadas en la sacristía franciscana de San Luis Potosí. Todas las obras surgieron en el siglo XVIII por los pintores mexicanos Miguel Cabrera, Antonio de Torres, Francisco Martínez, Pedro López Calderón, Juan Sánchez Salmerón y los maestros anónimos, de los que existen pocas obras en esta sacristía.

De Francisco Martínez sólo hay dos cuadros en este espacio: *La pureza de San Francisco de Asís* y *La comunión de Santa Teresa*.



Fig. 118: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco de Asís* – Convento franciscano de SLP

²⁰⁸ Morales Bocardo, Rafael, *La sacristía franciscana*, p. 29.

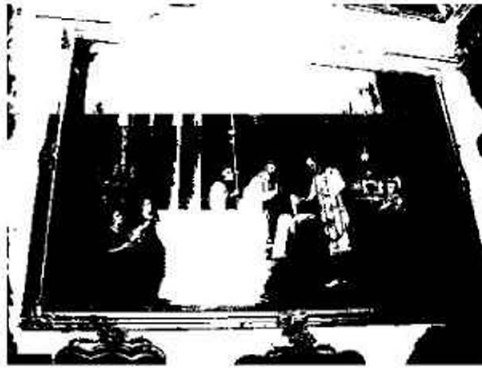


Fig. 119: Francisco Martínez, *La comunión de Santa Teresa*
- Convento franciscano de SLP

Estos dos son del mismo tamaño. Con una medida de 4.20 x 5.60 metros son las obras más grandes de la sacristía. Además tienen marcos dorados del siglo XVIII idénticos, y uno está colgado en frente al otro, en el muro oriente y el muro poniente. Así que estos dos lienzos están en un diálogo.

La pintura presente también hace referencia a los demás lienzos por su temática. Todos están relacionados con la vida de San Francisco y personajes importantes de la orden franciscana que seguían su modelo ejemplar.

Además se puede notar una relación de la técnica, localización y también de los significados. Todo el conjunto transmite un mensaje general, y cada pintura por sí misma.

Fuera del lugar, el óleo hace referencia a obras pintadas por otros artistas. El gran pintor español Francisco de Zurbarán, por ejemplo, tomó la misma escena de la vida de San Francisco como modelo para una de sus obras. Así se puede concluir que esta temática es tomada de la leyenda histórica de San Francisco de Asís. Francisco Martínez copió el tema de su obra de un grabado europeo que llegó a México en la época colonial.

c) referencia a la función:

Como descripción del carácter de la pintura presente se puede indicar que es parte del género de la pintura mexicana. Además es una obra del siglo XVIII, así que surgió en el tiempo del barroco en México. La pintura

del barroco opuso a la medida clásica un complejo de gran variedad dinámica de formas y expresiones. En las obras de ese tiempo se encuentra una espiritualidad religiosa, una alegría de vivir. Además, caracterizado por esta época es el vocabulario alegórico y, en este mismo contexto, la pasión humanista por los mensajes criptográficos que se consideran la prueba de que todo tiene potencialmente un sentido, que es portador de mensajes ocultos que se puede descifrar²⁰⁹.

El óleo *La pureza de San Francisco de Asís* muestra una estación de la vida del Santo. Es parte de una serie sobre la existencia de San Francisco. Este óleo transmite un mensaje, tanto de los frailes como del pintor mismo. Los frailes querían transmitir los principios y la Regla de San Francisco mediante pinturas religiosas que muestran la vida del Santo. Estos mensajes eran destinados a todos los frailes menores del convento, porque ellos eran los únicos que tenían acceso a la sacristía.

Género	→	Pintura
Sub- género	→	Pintura religiosa del siglo XVIII
Especie	→	Serie de un Santo
Sub- especie	→	San Francisco de Asís
Variedad	→	La pureza de San Francisco de Asís

d) referencia a la construcción espacial y material:

La obra presente es un óleo sobre tela. Así, el artista pintó la escena con pinturas al óleo. La pintura al óleo utiliza el aceite para disolver los colores. Ha sido la más importante técnica pictórica desde el siglo XV hasta la actualidad. La utilización de esta técnica era conocida desde la Antigüedad, y los pintores flamencos del siglo XV la aplicaron

²⁰⁹ Andreas Prater, *La pintura del barroco*, Alemania, Benedikt Taschen Verlag, 1997, pp 11-12

sistemáticamente, contribuyendo así a su consolidación y su difusión, proceso que se realizó entre el siglo xv y el xvi²¹⁰.

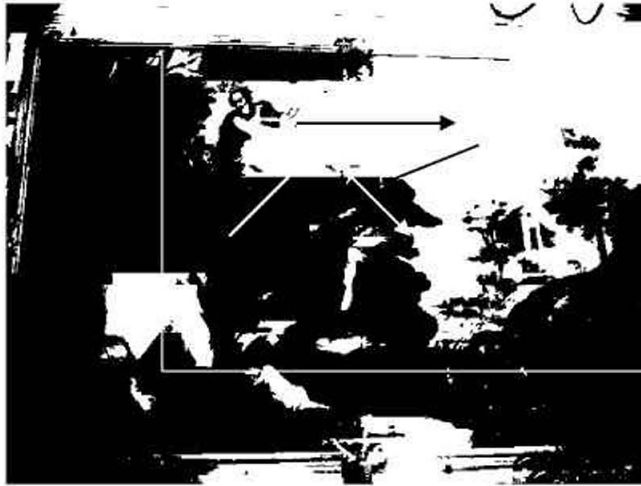


Fig. 120: Francisco Martínez, *La pureza de San Francisco* – Convento franciscano de SLP

La composición de la pintura de Francisco Martínez es formada por dos triángulos principales: el del Padre Celestial, el sol y el ángel, y el otro triángulo está conformado por el San Francisco, el ángel y el paisaje. Además la parte sombrada está pintada en forma de una “L”. Significa el mundo terrestre, así que el mundo celeste está iluminado por el sol. La escena principal, el artista la pintó en el centro del lienzo. Muestra a San Francisco arrodillado, al ángel dándole agua, al Altísimo y al sol, que es la luz de las luces.

e) referencia a la producción (taller, pintor, mixto):

El artista Francisco Martínez no pintó el cuadro *La pureza de San Francisco de Asís* en su lugar actual, en San Luis Potosí, sino en su taller en la ciudad de México. Eso era típico para los pintores de la época del Virreinato. Igual que Francisco Martínez, los demás pintores que trabajaron para los franciscanos de San Luis Potosí, trabajaron en los talleres en su lugar de residencia. Sólo al comienzo del trabajo quizás visitaron el espacio final de la obra para conocerlo, y saber en cual

²¹⁰ <<http://www.enice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/iconogra/icon-la.htm>>, página consultada el 14 de noviembre de 2005.

ambiente estaría. Esto era importante y necesario para el pintor porque tenía que tener una imagen del lugar, también en relación con las otras obras. Ya, cuando el artista terminaba su obra, la mandaba a la sacristía franciscana de San Luis Potosí.

Las pinturas que utilizó Francisco Martínez fueron fabricadas en otro lugar. Muchas de ellas eran pinturas que aplicaban los pintores extranjeros, por tanto importadas de Europa.

f) referencia al tamaño:

Para poder referenciar la obra de Francisco Martínez a un tamaño es necesario ir al lugar o ver unas fotografías del espacio (de la sacristía), porque sólo mediante tales el observador puede comparar el lienzo con otras obras. Además se puede notar las dimensiones de los muros en comparación con las obras artísticas, tanto las pinturas como las esculturas que se encuentran en la sacristía del convento franciscano.

Así se puede notar la extraordinaria dimensión (4.20 x 5.60 metros) del óleo presente de Francisco Martínez. El pintor trabajó dos lienzos del mismo tamaño para los franciscanos de San Luis Potosí. *La pureza de San Francisco de Asís* es uno de ellos. Además es una de las dos obras más grandes que están en la sacristía.

g) referencia a la identidad de la pintura:

La iconografía ayuda a encontrar los signos que identifican el tema de la pintura. En el caso de la pintura presente, la iconografía lo identifica de la siguiente forma:

El lienzo *La pureza de San Francisco de Asís* es una escena de la vida del Santo. A San Francisco se le puede identificar por algunos atributos que son únicos y típicos para este personaje en la pintura religiosa del Virreinato. Como le describe Juan Ferrando Roig en su obra importante *Iconografía de los santos*²¹¹, San Francisco se viste el hábito de la orden con escapulario y capuchón largo del mismo color, y cordón nudoso. Es un joven con poca barba y ancha tonsura monacal. El suyo particular e

²¹¹ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Oemga, 1950

inconfundible son las cinco llagas impresas en sus manos, pies y costado, hecho históricamente cierto y el más preferido por los artistas²¹². Además un crucifijo en la mano, un cráneo, un cordero y el libro de la Regla, o un lobo junto a él son atributos suyos.

Según esta descripción del Santo por el autor ya mencionado, se puede identificar a San Francisco. En esta pintura, con seguridad es él porque lleva las cinco llagas impresas. En este lienzo el artista sólo pintó una llaga en su dorso de la mano izquierda como atributo identificado. Además la tonsura y el hábito son típicos para San Francisco. Aunque normalmente el hábito es de color marrón, este color azul-grisáceo de la pintura no es insólito en el arte mexicano porque los frailes llevaron puesto este color cuando el hábito viejo ya se desechó, pero la tela nueva todavía no había llegado desde Europa. Entonces muchos franciscanos de la Nueva España tenían un hábito de color azul-grisáceo. Junto con este hábito tiene su cordón con los tres nudos, símbolo de los tres votos: pobreza, castidad y obediencia²¹³.

Otros atributos que le identifican son el cráneo, el cordero y el libro de la Regla que están a su lado.

El personaje que está al lado izquierdo de la pintura se puede identificar como Fray León. También era un fraile menor, así que está vestido del hábito de los franciscanos y tiene una tonsura sacerdotal. En los últimos años de San Francisco, Fray León le acompañó siempre como guía porque San Francisco estaba casi ciego.

Al hombre anciano se puede identificar como el Padre Celestial, porque está pintado como un hombre de sabiduría con la barba larga. El vestido de color amarillo oro es el típico color de Dios y significa luz. Otro rasgo son las ocho cabecitas de niño con alas y el niño con (cuerpo y) alas. Entonces, el Padre Celestial está rodeado por ocho querubines. Los querubines son de la primera jerarquía de los seres angélicos, y casi siempre se representan como cabecitas con dos o cuatro alas. Están al servicio e inmediato de Dios²¹⁴. Su nombre proviene de la palabra

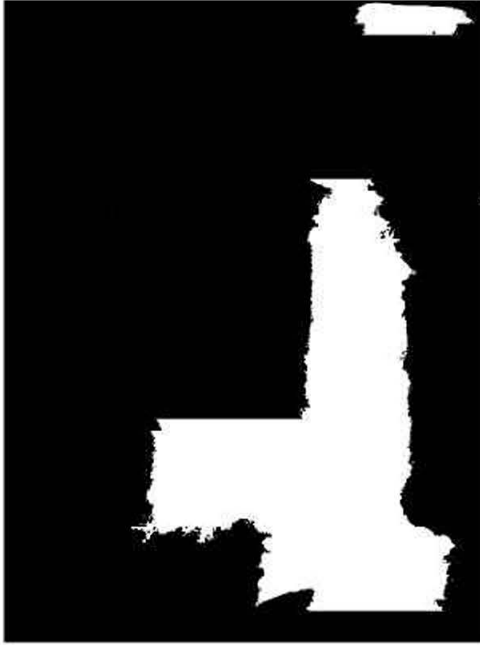
²¹² *Ibidem*, pp 113- 114

²¹³ Ignacio Cabral Perez, *Los simbolos cristianos*, Mexico, Trillas, 1995, p 281

²¹⁴ Santiago de la Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, Tomo 2,1987, p 623

“carroza”²¹⁵. El único angelito con cuerpo completo y alas es un ángel del noveno coro. Ellos pueden ser niños o jóvenes alados.

El personaje vestido de manto ocre y túnica roja también es un ángel. Se puede identificarlo como uno por sus alas blancas. Es un ángel del noveno coro, un joven alado. Popularmente a los ángeles de la tercera jerarquía se conoce como ángeles de la guardia. Estos ángeles custodian a los seres humanos de manera individual²¹⁶.



El sol, como otro elemento importante de la pintura, significa Jesús Cristo. La cartela arriba del sol dice: “Lumen De Lumine. Sol Justitia.” “Lumen de Lumine” es latín y significa “Luz de las luces”, y “Sol Justitia” expresa “sol de justicia”.

La cartela debajo de la nube del ángel que está en frente de San Francisco dice: “A devoción de don José de Erreparaz nuestro hermano síndico general y

particular de este

Fig. 121: Francisco Martínez, Detalle

convento”.

La casita que está al lado derecho del lienzo es una capilla mexicana típica de la época del Virreinal.

El lugar de la escena es el monte Albornia. Eso se puede decir con seguridad porque después de la estigmatización en 1224, San Francisco vivía en el monte solito y aislado. Su único compañero era Fray León que funcionó como guía para él. Aunque el monte está ubicado en el norte de Italia, el paisaje que pintó Francisco Martínez no es europeo, sino mexicano.

²¹⁵ Ignacio Cabral Pérez, *ob.cit.*, p. 202.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 202.

Con este estudio iconográfico se pueden identificar los personajes, el paisaje, la composición, etcétera, y finalmente por la escena descrita se deja identificar el tema del lienzo de Francisco Martínez.

2) La función emotiva

La orden franciscana y sustituto por ella el hermano síndico don José de Erreparaz fue el emisor directo de la obra *La pureza de San Francisco de Asís* del pintor Francisco Martínez. Los frailes menores pretendían transmitir mensajes a través de la obra, como los principios y la Regla de San Francisco de Asís. Querían que los monjes del convento, que eran el receptor, siempre se recordaran de la vida en pobreza, castidad y obediencia, del juramento que hicieron adelante de Dios.

El artista mexicano Francisco Martínez era el emisor indirecto de la pintura, porque sólo ejecutó la orden de los frailes menores que le explicaban qué y cómo deseaban la obra. Aunque Francisco Martínez era el emisor indirecto, la pintura muestra su personalidad porque contiene su propio estilo y su técnica especial. Estos son elementos que identifican al artista, el cual diseñó la composición y usó colores que hablan por sí mismos.

No obstante, la obra presente personifica las ideas y los conceptos de la orden franciscana, y así el observador, el destinatario, que en el siglo XVIII fueron los monjes del convento, porque ellos eran las únicas personas que tenían acceso a la sacristía, tenía la posibilidad de ver la pintura y entender los mensajes de los hermanos franciscanos. No obstante, la obra también contenía la influencia propia del artista.

3) La función conativa

El óleo *La pureza de San Francisco de Asís* en el tiempo de su nacimiento tenía como receptor un público especializado. Eran los frailes menores del convento franciscano de San Luis Potosí que eran las únicas personas con acceso a la sacristía. La sacristía era un lugar de oración y tranquilidad. Los franciscanos se unían allí para rezar, pensar y

meditar, fuera de la vida cotidiana. Además era un lugar de preparación para celebrar misa, de ablución u otros actos de culto. Seguramente gozaban la educación y el conocimiento suficiente para entender la obra de Francisco Martínez. Además a través de tal educación religiosa podían identificar los personajes, sus atributos, el paisaje, etcétera. También la biografía del Santo de Asís les ayudó a reconocer la escena que pintó el artista de la vida de San Francisco. Así se puede declarar que era un público con conocimiento que interpretó la obra al modo adecuado y así podía entenderla. No obstante, era un receptor no participativo.

Además, la pintura presente de la sacristía tiene una intención estética, informativa, religiosa y educativa, y al mismo tiempo puede provocar reacciones y acciones religiosas, emocionales, educativas o estéticas.

Los frailes por ejemplo, al momento de entender la obra, se acordaron de lo que habían grabado en su memoria, y siguieron intentando de imitar la vida ejemplar de su fundador. Con esta reacción, el emisor logró realizar la intención de transmitir el mensaje.

4) La función fática

En este caso de la pintura religiosa *La pureza de San Francisco de Asís*, el canal físico es visual. El proceso de la comunicación empieza al momento de observar la obra. Durante la observación, la iluminación de la pintura es muy importante, porque con poca luz ni se pueden ver detalles significativos, ni observar bien las partes sombradas. Además barniz puede oscurecer el lienzo. Así, existe la posibilidad de que tal barniz tapa detalles que podrían ser importantes para el entendimiento de la pintura.

La conexión psicológica que existe entre la orden franciscana (emisor) y los frailes menores del convento potosino (receptor) es muy estable. Los dos tienen la misma meta: ayudar entre los hermanos a que lleven una vida más apegada a los Evangelios y la imitación de la vida de San Francisco para así poder salvarse con mayor facilidad. La pintura presente apoya este proceso educativo y emocional, así que la relación

entre emisor y receptor de ninguna manera está perturbada, y la comunicación se puede mantener.

5) La función poética

La obra *La pureza de San Francisco de Asís* de Francisco Martínez puede ser un objeto de estética por sus colores, composiciones y su técnica, pero para los franciscanos del siglo XVIII del convento potosino era una pintura que apoyaba la vida diaria como fraile menor, y que transmitió los mensajes ya mencionados.

6) La función metalingüística

Si se observa la obra de Francisco Martínez como texto en su contexto del siglo XVIII y en el conjunto de la sacristía, existe una lengua metalingüística.

A través de la comparación de la pintura con las otras obras del mismo lugar surge un mensaje diferente al que surgiría por la pura interpretación de *La pureza de San Francisco de Asís*. Es la coincidencia de todas las pinturas de la sacristía que contiene el mensaje principal y final de las obras.

Al observar el conjunto se nota que las pinturas cuentan la vida de San Francisco y también describen varias personas que imitaban su forma de vivir, como por ejemplo Santa Clara o San Buenaventura. Así, este conjunto tiene la intención de transmitir la Regla de San Francisco y pretende comunicar a los frailes menores que la imitación de la vida ejemplar del primer cristiano, como se dice a San Francisco, es el camino correcto para llegar a la eternidad al lado del Altísimo.

Conclusión

Finalmente se puede decir que con el estudio semiótico de la aplicación del modelo semiótico del ruso Román Jakobson se puede descifrar el mensaje del lienzo y lograr la comunicación. Así, se puede comprobar que este modelo no sólo se puede aplicar en un análisis semiótico de lenguajes verbales, sino también en lenguajes no verbales, como la pintura.

A través del estudio de las diferentes seis funciones del lenguaje, como son la referencial, emotiva, conativa, fática, poética y metalingüística, se obtiene un profundo análisis de la pintura.

Como mensaje principal de la obra *La pureza de San Francisco de Asís* de Francisco Martínez se puede declarar la invitación a los franciscanos del convento de San Luis Potosí de seguir el ejemplo de la vida que mostró San Francisco a sus hermanos. Viviendo y mostrando al pueblo las reglas que propuso el primer fraile menor del siglo XIII, se les lleva a la eternidad en el mundo celestial, junto con Dios y su hijo. En el mundo terrestre, esta vida ayuda a conservar los principios que Jesucristo transmitió cuando vivió como hombre en el mundo profano.

Se puede considerar a San Francisco como el único hombre que siguió viviendo estrictamente la vida de Jesucristo. Es por eso que se declara a él como el primer cristiano.

Como conclusión se puede comentar que la pintura con el título *La pureza de San Francisco de Asís* significa que con una vida similar a la de San Francisco y así también a la vida de Jesucristo, todos tienen la posibilidad de conocer la pureza que obtuvo el fraile menor de Asís.

ANEXO 4

TEXTO ORIGINAL DE LA REGAL DE SAN FRANCISCO DE ASÍS (EN ESPAÑOL)

Regula Sancti Francisci Assisiensis²¹⁷

Texto original de la misma Regla de San Francisco antes reseñada. En español.

REGLA BULADA [Rb=1r]

[Forma A]

[Capítulo I]

¡En el nombre del Señor! Comienza la vida de los Hermanos Menores:

¹La regla y vida de los Hermanos Menores es ésta, a saber, guardar el santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo, viviendo en obediencia, sin propio y en castidad. ²El hermano Francisco promete obediencia y reverencia al señor papa Honorio y a sus sucesores canónicamente elegidos y a la Iglesia Romana. ³Y los otros hermanos estén obligados a obedecer al hermano Francisco y a sus sucesores.

[Capítulo II]

De aquellos que quieren tomar esta vida,
y cómo deben ser recibidos.

¹Si algunos quisieran tomar esta vida y vinieran a nuestros hermanos, envíenlos a sus ministros provinciales, a los cuales solamente y no a otros se conceda la licencia de recibir hermanos. ²Y los ministros

²¹⁷ <<http://www.franciscanos.org/esfa/regb-a.html>>, página consultada el 27 de septiembre de 2006

examínenlos diligentemente de la fe católica y de los sacramentos de la Iglesia. ³Y si creen todo esto y quieren confesarlo fielmente y guardarlo firmemente hasta el fin, ⁴y no tienen mujer o, si la tienen, también la mujer ha entrado ya en un monasterio o, emitido ya por ella el voto de continencia, les ha dado licencia con la autorización del obispo diocesano, y siendo de una tal edad la mujer, que de ella no pueda originarse sospecha, ⁵díganles la palabra del santo Evangelio (cf. Mt 19,21, y paralelos), que vayan y vendan todas sus cosas y se apliquen con empeño a distribuir las a los pobres. ⁶Si esto no pudieran hacerlo, les basta la buena voluntad. ⁷Y guárdense los hermanos y sus ministros de preocuparse de sus cosas temporales, para que libremente hagan de sus cosas lo que el Señor les inspire. ⁸Con todo, si buscan consejo, que los ministros puedan enviarlos a algunas personas temerosas de Dios, con cuyo consejo sus bienes se distribuyan a los pobres. ⁹Después concédanles las ropas del tiempo de probación, a saber, dos túnicas sin capilla, y cordón y paños menores y caparón hasta el cordón, ¹⁰a no ser que a los mismos ministros alguna vez les parezca otra cosa según Dios. ¹¹Y finalizado el año de la probación, sean recibidos a la obediencia, prometiendo guardar siempre esta vida y Regla. ¹²Y de ningún modo les será lícito salir de esta religión, conforme al mandato del señor Papa, ¹³porque, según el santo Evangelio, *nadie que pone la mano al arado y mira atrás, es apto para el reino de Dios* (Lc 9,62). ¹⁴Y los que ya prometieron obediencia, tengan una túnica con capilla, y otra sin capilla los que quieran tenerla. ¹⁵Y quienes se ven obligados por la necesidad, puedan llevar calzado. ¹⁶Y todos los hermanos vístase de ropas viles, y puedan reforzarlas de sayal y otros retazos con la bendición de Dios. ¹⁷A los cuales amonesto y exhorto que no desprecien ni juzguen a los hombres que ven vestidos de telas suaves y de colores, usar manjares y bebidas delicadas, sino más bien que cada uno se juzgue y desprecie a sí mismo.

[Capítulo III]

Del oficio divino y del ayuno,
y cómo los hermanos deben ir por el mundo.

¹Los clérigos recen el oficio divino según la ordenación de la santa Iglesia Romana, excepto el salterio, ²por lo que podrán tener breviarios. ³Y los laicos digan veinticuatro *Padrenuestros* por maitines; por laudes, cinco; por prima, tercia, sexta y nona, por cada una de estas horas, siete; por vísperas, doce; por completas, siete; ⁴y oren por los difuntos. ⁵Y ayunen desde la fiesta de Todos los Santos hasta la Natividad del Señor. ⁶Mas la santa cuaresma que comienza en la Epifanía y dura cuarenta días continuos, la cual consagró el Señor con su santo ayuno (cf. Mt 4,2), los que voluntariamente la ayunan, benditos sean del Señor, y los que no quieren, no estén obligados. ⁷Pero ayunen la otra, hasta la Resurrección del Señor. ⁸Y en los otros tiempos no estén obligados a ayunar, sino el viernes. ⁹Pero en tiempo de manifiesta necesidad no estén obligados los hermanos al ayuno corporal. ¹⁰Aconsejo de veras, amonesto y exhorto a mis hermanos en el Señor Jesucristo que, cuando van por el mundo, no litiguen ni contiendan con palabras (cf. 2 Tim 2,14), ni juzguen a los otros; ¹¹sino sean apacibles, pacíficos y moderados, mansos y humildes, hablando a todos honestamente, como conviene. ¹²Y no deben cabalgar, a no ser que se vean obligados por una manifiesta necesidad o enfermedad. ¹³*En cualquier casa* en que entren, *primero* digan: *Paz a esta casa* (cf. Lc 10,5). ¹⁴Y, según el santo Evangelio, séales lícito comer de todos los manjares que les ofrezcan (cf. Lc 10,8).

[Capítulo IV]

Que los hermanos no reciban dinero.

¹Mando firmemente a todos los hermanos que de ningún modo reciban dinero o pecunia por sí o por interpuesta persona. ²Sin embargo, para las necesidades de los enfermos y para vestir a los otros hermanos, los ministros solamente y los custodios, por medio de amigos espirituales,

tengan solícito cuidado, según los lugares y tiempos y frías regiones, como vean que conviene a la necesidad; ³esto siempre salvo que, como se ha dicho, no reciban dinero o pecunia.

[Capítulo V]

Del modo de trabajar.

¹Los hermanos a quienes el Señor ha dado la gracia de trabajar, trabajen fiel y devotamente, ²de tal suerte que, desechando la ociosidad, enemiga del alma, no apaguen el espíritu de la santa oración y devoción, al cual las demás cosas temporales deben servir. ³Y como pago del trabajo, reciban para sí y sus hermanos las cosas necesarias al cuerpo, excepto dinero o pecunia, ⁴y esto humildemente, como conviene a siervos de Dios y seguidores de la santísima pobreza.

[Capítulo VI]

Que nada se apropien los hermanos, y del pedir limosna y de los hermanos enfermos.

¹Los hermanos nada se apropien, ni casa, ni lugar, ni cosa alguna. ²Y como peregrinos y forasteros (cf. 1 Pe 2,11) en este siglo, sirviendo al Señor en pobreza y humildad, vayan por limosna confiadamente, ³y no deben avergonzarse, porque el Señor se hizo pobre por nosotros en este mundo (cf. 2 Cor 8,9). ⁴Esta es aquella eminencia de la altísima pobreza, que a vosotros, carísimos hermanos míos, os ha constituido herederos y reyes del reino de los cielos, os ha hecho pobres de cosas, os ha sublimado en virtudes (cf. Sant 2,5). ⁵Esta sea vuestra *porción*, que conduce a la tierra de los vivientes (cf. Sal 141,6). ⁶Adhiriéndoos totalmente a ella, amadísimos hermanos, por el nombre de nuestro Señor Jesucristo, ninguna otra cosa jamás queráis tener debajo del cielo. ⁷Y, dondequiera que estén y se encuentren los hermanos, muéstrense familiares mutuamente entre sí. ⁸Y confiadamente manifieste el uno al

otro su necesidad, porque, si la madre cuida y ama a su hijo (cf. 1 Tes 2,7) carnal, ¿cuánto más amorosamente debe cada uno amar y cuidar a su hermano espiritual? ⁹Y, si alguno de ellos cayera en enfermedad, los otros hermanos le deben servir, como querrían ellos ser servidos (cf. Mt 7,12).

[Capítulo VII]

De la penitencia que se ha de imponer
a los hermanos que pecan.

¹Si algunos de los hermanos, por instigación del enemigo, pecaran mortalmente, para aquellos pecados acerca de los cuales estuviera ordenado entre los hermanos que se recurra a solos los ministros provinciales, estén obligados dichos hermanos a recurrir a ellos cuanto antes puedan, sin tardanza. ²Y los ministros mismos, si son presbíteros, con misericordia impónganles penitencia; y si no son presbíteros, hagan que se les imponga por otros sacerdotes de la orden, como mejor les parezca que conviene según Dios. ³Y deben guardarse de airarse y conturbarse por el pecado de alguno, porque la ira y la conturbación impiden en sí mismos y en los otros la caridad.

[Capítulo VIII]

De la elección del ministro general de esta fraternidad
y del capítulo de Pentecostés.

¹Todos los hermanos estén obligados a tener siempre por ministro general y siervo de toda la fraternidad a uno de los hermanos de esta religión, y estén firmemente obligados a obedecerle. ²En falleciendo el cual, hágase la elección del sucesor por los ministros provinciales y custodios en el capítulo de Pentecostés, al que los ministros provinciales estén siempre obligados a concurrir juntamente, dondequiera que fuese establecido por el ministro general; ³y esto una vez cada tres años o en

otro plazo mayor o menor, según fuere ordenado por dicho ministro. ⁴Y si en algún tiempo apareciera a la generalidad de los ministros provinciales y custodios que el dicho ministro no es suficiente para el servicio y utilidad común de los hermanos, estén obligados los dichos hermanos, a quienes está confiada la elección, a elegirse en el nombre del Señor otro para custodio. ⁵Y después del capítulo de Pentecostés, que los ministros y custodios puedan, cada uno, si quisieran y les pareciera que conviene, convocar a sus hermanos a capítulo una vez ese mismo año en sus custodias.

[Capítulo IX]

De los predicadores.

¹Los hermanos no prediquen en la diócesis de un obispo, cuando éste se lo haya denegado. ²Y ninguno de los hermanos se atreva en absoluto a predicar al pueblo, a no ser que haya sido examinado y aprobado por el ministro general de esta fraternidad, y por él le haya sido concedido el oficio de la predicación. ³Amonesto también y exhorto a los mismos hermanos a que, en la predicación que hacen, su *lenguaje* sea *ponderado* y *sincero* (cf. Sal 11,7; 17,31), para provecho y edificación del pueblo, ⁴anunciándoles los vicios y las virtudes, la pena y la gloria con brevedad de sermón; *porque palabra* abreviada hizo *el Señor sobre la tierra* (cf. Rom 9,28).

[Capítulo X]

De la amonestación y corrección de los hermanos.

¹Los hermanos que son ministros y siervos de los otros hermanos, visiten y amonesten a sus hermanos, y corríjanlos humilde y caritativamente, no mandándoles nada que sea contrario a su alma y a nuestra Regla. ²Mas los hermanos que son súbditos recuerden que, por Dios, negaron sus propias voluntades. ³Por lo que firmemente les mando que obedezcan a

sus ministros en todo lo que al Señor prometieron guardar y no es contrario al alma y a nuestra Regla. ⁴Y dondequiera haya hermanos que sepan y conozcan que no pueden guardar espiritualmente la Regla, a sus ministros puedan y deban recurrir. ⁵Y los ministros recíbanlos caritativa y benignamente, y tengan tanta familiaridad para con ellos, que los hermanos puedan hablar y obrar con ellos como los señores con sus siervos; ⁶pues así debe ser, que los ministros sean siervos de todos los hermanos. ⁷Amonesto de veras y exhorto en el Señor Jesucristo que se guarden los hermanos *de toda* soberbia, vanagloria, envidia, *avaricia* (cf. Lc 12,15), cuidado y solicitud de este siglo (cf. Mt 13,22), detracción y murmuración, y los que no saben letras, no se cuiden de aprenderlas; ⁸sino que atiendan a que sobre todas las cosas deben desear tener el Espíritu del Señor y su santa operación, ⁹orar siempre a él con puro corazón y tener humildad, paciencia en la persecución y en la enfermedad, ¹⁰y amar a esos que nos persiguen, nos reprenden y nos acusan, porque dice el Señor: *Amad a vuestros enemigos y orad por los que os persiguen y os calumnian* (cf. Mt 5,44). ¹¹*Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos* (Mt 5,10). ¹²*Mas el que perseverare hasta el fin, éste será salvo* (Mt 10,22).

[Capítulo XI]

Que los hermanos no entren en los monasterios de monjas.

¹Mando firmemente a todos los hermanos que no tengan sospechosas relaciones o consejos con mujeres, ²y que no entren en los monasterios de monjas, fuera de aquellos a quienes les ha sido concedida una licencia especial por la Sede Apostólica; ³y no se hagan padrinos de hombres o mujeres, para que, con esta ocasión, no se origine escándalo entre los hermanos o respecto a los hermanos.

[Capítulo XII]

De los que van entre los sarracenos y otros infieles.

¹Cualesquiera hermanos que, por divina inspiración, quieran ir entre los sarracenos y otros infieles, pidan la correspondiente licencia de sus ministros provinciales. ²Pero los ministros a ninguno le concedan la licencia de ir, sino a aquellos que vean que son idóneos para enviar. ³Con miras a todo lo dicho, impongo por obediencia a los ministros que pidan del señor Papa uno de los cardenales de la santa Iglesia Romana, que sea gobernador, protector y corrector de esta fraternidad, ⁴para que, siempre súbditos y sujetos a los pies de la misma santa Iglesia, establemos en la fe católica (cf. Col 1,23), guardemos la pobreza y humildad y el santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo, que firmemente hemos prometido.

ANEXO 5

LOS BIÓGRAFOS DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

1) Tomás de Celano, el biógrafo oficial

Tomás de Celano ingresó en la fraternidad en 1214 o 1215, cuando San Francisco regresó de España, renunciando a su proyectado viaje a Marruecos. *“Dios en su bondad – escribe él mismo al referir el hecho – tuvo a bien acordarse de mí y de muchos otros (...) A poco de la vuelta del santo a la iglesia de Santa María de la Porciúncula, se reunieron a él resueltamente algunos letrados y nobles”*.

Al número de estos letrados, que Francisco recibía con alborozo aun a sabiendas de que en manos de ellos se pondría a prueba la sencillez evangélica inicial, pertenecía Tomás de Celano. No figuraría entre los *compañeros* íntimos del fundador, pero, por su cultura y por la amplia experiencia de la difusión de la Orden, poseería una visión más realista que ellos del ideal común. En 1221 formó parte de la expedición a los países germánicos. En 1223 estaba al frente, la calidad de custodio, del grupo de hermanos de la región renana. En 1224 regresó a Italia. Asistió a la canonización del fundador el 16 de julio de 1228 en Asís, asimismo, a la traslación del cuerpo del santo en 1230. Debió de residir habitualmente en Asís, o al menos aquí trabajó en diferentes tiempos en la composición de la *Vida Segunda*, del *Tratado de los Milagros*, y de la *Leyenda de Santa Clara*. Parece que pasó los últimos años de su vida en su tierra natal, los Abruzos. Murió en Tagliacozzo hacia 1260²¹⁸.

La Vida Primera (1228)

Tomás de Celano se puso a escribir la vida de San Francisco por orden del papa Gregorio IX, quien con fecha 25 de febrero de 1229 daba su aprobación para que fuera difundida.

²¹⁸ Guerra, Jose Antonio, *San Francisco de Asís*, p. 157

Esta conciencia de estar escribiendo la biografía de la canonización como un servicio a la Iglesia, hace que prevalezca, en la manera de narrar y de comentar, la intención de edificar al pueblo cristiano. Era natural que el autor cediera al deseo de enaltecer la figura del papa, primero como cardenal Hugolino, luego como Gregorio IX. También era natural que se dejara llevar de cierta adulación hacia el hermano Elías, ministro general en los últimos años de la vida del santo. Aunque no lo era mientras Celano escribía, todo el mundo le miraba como el hombre en cuyas manos estaba el destino de la obra de Francisco. Pero en 1246- 47, cuando Celano redactaba la *Vida Segunda*, Elías estaba excomulgado y su memoria era denigrada. Por ello, además de evitar nombrarlo ni una sola vez, lo denunciará como tramposo de la última bendición del fundador.

Tomás de Celano indica en el prólogo cuáles fueron sus fuentes de información de que se sirvió. Ante todo, el mismo Francisco de Asís, y otros testigos fieles y serios. No le fue difícil disponer de abundante información de primera mano a los dos años de la muerte del santo. Pudo haberse servido también de las deposiciones recogidas en el proceso de canonización. Y es este valor de información inmediata lo que comunica a la primera biografía el tono característico de sinceridad y de realismo humano, sin el halo de la heroicización posterior. Esta comprobado que tuvo delante modelos clásicos de vidas edificantes, como la de San Martín de Tours, escrita por Sulpicio Severo. Pero aparte de eso ofrece toda la originalidad de la figura de San Francisco y el cuadro vivo y emocionado de la vida de la fraternidad inicial.

La disposición del libro obedece a una expresa intención cronológica en la secesión de los hechos. Divide la materia en tres partes. La primera abarca los hechos de la vida de San Francisco y los pasos de la fraternidad desde el nacimiento hasta la estigmatización (1224). La segunda describe los dos últimos años y la muerte. La tercera, los hechos relacionados con la glorificación de Francisco²¹⁹.

²¹⁹ *Ibidem*, pp 157-158

La Vida Segunda (1246- 47)

A partir de la decisión del capítulo general de 1244, Celano tuvo que asumir de nuevo la tarea de biógrafo oficial de San Francisco. Esta vez por mandato del ministerio general, Crescencio de Jesi. El título dado por el autor era: *Memoriale in desiderio animae de gestis et verbis sanctissimi Patris nostri Francisci*. Un *memoriale*, en la nomenclatura de la época, era algo diferente de una leyenda. En efecto, no se trata de una biografía propiamente dicha, sino de una ejemplificación consistente en refrescar en la memoria de los hermanos las enseñanzas y los hechos de Francisco dignos de imitación. Aquí precisamente consiste la diferencia fundamental con la *Vida Primera*: ésta era una biografía, con una sucesión cronológica bien cuidada, destinada al pueblo fiel; la *Vida Segunda*, por el contrario, es una agrupación ordenada de cuanto interesa saber a un hijo de San Francisco para una mayor fidelidad a su magisterio. No se tiene en cuenta el público de fuera, sino el lector de casa. Es un libro para la fraternidad.

Celano, a veces, no duda en modificar las palabras del fundador para mejor servir a las posiciones de la comunidad en la interpretación de la Regla. El autor, se propone, en primer lugar, completar el relato de la conversión de Francisco con detalles que no constan en la *Vida Primera*, porque no habían llegado al conocimiento del autor. La visión que en esos once capítulos ofrece de la juventud de Francisco difiere bastante de la que dio en 1228. Entonces era el pecador sacado de su triste situación por las gracias de Dios; ahora es el gran predestinado ya desde el nacimiento. La segunda parte, mucho más extensa, trata de poner en claro lo que Francisco quiso para sí y para los suyos, cuál fue su intención santa, agradable y perfecta, su ejemplaridad en el modo de darse a las enseñanzas celestiales y a la más alta perfección.

Sigue un esquema ascético muy bien ideado, dejando de lado divisiones convencionales de escuela. Los temas se agrupan y relacionan en una visión genuinamente franciscana, sobre todo cuando presenta los elementos integrantes de la fraternidad.

Ninguna otra fuente biográfica ofrece tan copiosa información como la *Vida Segunda*. Pero se deberá saber leer más allá de la letra, que tantas

veces refleja posiciones polémicas de los informadores, apreciaciones personales del biógrafo o, quizá, criterios oficiales dictados por Crescencio de Jesi con miras a eliminar el contraste entre los ideales del fundador y la mentalidad evolucionada de la comunidad²²⁰.

2) San Buenaventura, biógrafo e intérprete de San Francisco

Buenaventura de Bagnoregio nació hacia el 1217. A la edad de once o doce años fue curado milagrosamente por intercesión de San Francisco, recién canonizado. Educado por los hermanos menores, debió de iniciar el noviciado a la edad de veintiún años. En 1242 fue enviado al estudio general de París; en el ambiente de aquel centro del saber fue formándose intelectual y espiritualmente hasta obtener el grado de maestro. El capítulo general de 1257 le eligió ministro general. Gobernó la Orden por espacio de diecisiete años, hasta su elevación al cardenalato. Murió durante el segundo concilio de Lyon, el 15 de julio de 1274.

Por su formación y por su talla intelectual, Buenaventura se sitúa en la línea de los que, admirando y venerando a San Francisco y amantes de su ideal evangélico, no recelan de una aceptación serena de la evolución de la Orden. Siendo general, se hizo respetar y amar de todos, aun de los celantes, por sus dotes humanas y por su profunda espiritualidad, no menos que por el prestigio que daba a la Orden²²¹.

La Leyenda Mayor (1262)

Entre los puntos que formaban el programa de gobierno del nuevo general, expuestos por él en el circular de 23 de abril de 1257, uno era el de establecer una observancia común de la Regla. Para ello no bastaban las declaraciones de autoridad obtenidas de la Sede Apostólica. San Francisco continuaba siendo la Regla viva, forma minorum, pero cada cual trataba de tener al fundador por su parte. La *Vida Segunda* de Celano había servido en realidad para avivar el interés por las

²²⁰ *Ibidem*, pp 158-160

²²¹ *Ibidem*, p 393

intenciones del santo, pero no para aproximar los espíritus. Era preciso dar a la orden una interpretación oficial y única de la vida y del pensamiento de Francisco.

A esto se debió el encargo dado a San Buenaventura por el capítulo general de 1260 de reducir a una sola biografía definitiva cuanto se había escrito hasta entonces o se había transmitido por tradición oral sobre el fundador. En 1263 pudo presentar al capítulo el fruto de su trabajo: la *Leyenda Mayor*. El capítulo le dio carácter oficial e impuso por obediencia a todos los religiosos la destrucción de todas las biografías anteriores.

Desde el punto de vista informativo, la *Leyenda Mayor* apenas añade nada nuevo, sigue la trilogía de Celano. Quizás la única novedad son los numerosos milagros que sólo se conoce por Buenaventura. Pero ha sabido ofrecer una elaboración totalmente nueva. Lo que principalmente se propone es trazar en toda su grandeza la personalidad de Francisco como santo predestinado, el *ángel del sexto sello*. Pone de relieve su trayectoria espiritual, su vida de oración, sus ascensiones místicas, y no tanto sus ideales como fundador. En esa dimensión ascensional hay un núcleo particularmente caro a Buenaventura: la configuración con Cristo crucificado. No pierde ocasión de introducir este elemento místico como componente de la vocación personal del santo y de su misión en la Iglesia.

Buenaventura selecciona hechos y expresiones de Francisco, pero no falsea la historia. En lo que refiere es leal.

El libro está estructurado en quince capítulos, cuatro de los cuales narran la conversión de Francisco y los orígenes de la Orden; los ocho siguientes le presentan como modelo en varias virtudes evangélicas, en la experiencia de oración, en el anhelo del martirio, en la penetración del sentido de la Escritura, don de profecía y milagros; los tres últimos describen la estigmatización, la muerte y la canonización. El libro se cierra con un apéndice de milagros²²².

La biografía de Buenaventura se impuso no sólo por la fuerza del decreto capitular, sino aun por su perfección de estilo y de contenido. Además

²²² *Ibidem*, pp 393-395

sirvió de texto al gran artista italiano Giotto para la galería de frescos de la basílica superior de Asís, que relatan la vida de San Francisco.

La *Leyenda Menor* (1263)





Poco después de la composición de la obra principal redactó San Buenaventura la llamada *Leyenda Menor*, un resumen destinado a uso coral, que debía sustituir al que había compuesto, con la misma finalidad, Tomás de Celano a raíz de la canonización. Se leía en el oficio nocturno de maitines durante la octava de la fiesta de San Francisco; por esto consta de siete capítulos, simétricamente distribuidos en nueve párrafos. Es obra maestra de concisión y de densidad histórica y teológica, y aun de belleza de dicción²²³.

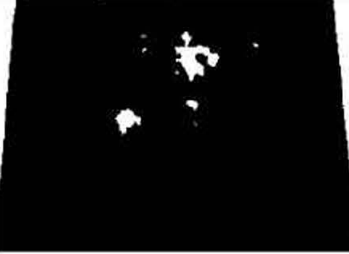

²²³ *Ibidem*, p. 395






ANEXO 6

PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

Tabla 5
El programa iconográfico

	El nacimiento de San Francisco
	El bautismo de San Francisco
	San Francisco ante el Cristo de San Damián
	San Francisco renuncia al mundo material

	<p>Honorio III aprueba la Regla de la orden</p>
	<p>Capítulo de las esteras</p>
	<p>La porciúncula</p>
	<p>San Francisco en el carro de fuego</p>
	<p>San Francisco vence la tentación</p>

	<p>San Francisco recibe al niño en manos de la Virgen</p>
	<p>San Francisco hace su entrada a Arezzo</p>
	<p>Triunfo de San Francisco sobre el anticristo</p>
	<p>La estigmatización</p>
	<p>San Francisco consolado por los ángeles</p>



Muerte de San Francisco



Verificación de las llagas