

# ENTRE EL DOGMA Y LA DEVOCIÓN. PINTURA, LITERATURA SACRA Y VIDA CONVENTUAL FRANCISCANA

*Juan M. Monterroso Montero*  
Universidade de Santiago de Compostela

## RESUMEN

En ningún lugar de Europa la doble dimensión de la Contrarreforma brilló con tal claridad como en España. La iglesia procedió a una profunda reorganización, principalmente originada en su propio corazón. La piedad cristiana tuvo, en su desarrollo, en la iconografía cristiana y avanzó hacia una praxis especial, hacia un mejor conocimiento, que alimentó de temas a los artistas. Los promotores de la Devotio Moderna habían intentado darle su propia praxis, definida en unas normas claras. En este período se dan las grandes representaciones monumentales, en pintura y escultura, de las devociones franciscanas. El arte gallego es un buen ejemplo de unos creyentes y predicadores que estaban excesivamente saturados por este pensamiento.

Palabras clave: Devoción. Contrarreforma. Iconografía. Alegoría. Devoción Franciscana. Devoción mariana. Literatura sagrada.

## ABSTRACT

Nowhere else in Europe did the double aspect of the Counter Reformation come to light with such a sharp clearness as in Spain. The church underwent a through reorganisation, mainly originating in its own heart. Christian piety has, in its development, always been reflected in christian iconography and the more it proceeded towards a special praxis an a better knowledge, the more definite subjects its could furnish to the artist. The promoters of the Devotio Moderna had already tried to give it its own praxis, defined in a clear order of rules. In this period it is striking what few pains were taken by the executors of the more monumental paintings and sculptures to give an adequate representatios of franciscans devotions. The galician art is a good example of the believers and preachers was excessively saturated by this thoughts.

Keywords: Devotion. Counter Reformation. Iconography. Allegory. Franciscan devotion. Devotion to Maria. Sacred literature.

## I. Introducción

El valor que se le puede atribuir a la imagen artística dentro de la sociedad gallega durante la Edad Moderna, al igual que ocurría en el resto de la sociedad española, trasciende la mera función estética, muchas veces inexistente, para llegar a desempeñar otro papel mucho más activo: el de objeto a través del cual se podía difundir la cultura que, como es lógico, estaba íntima y necesariamente relacionada con la religión. Dicho papel afectaba de un modo especial al campesinado, ámbito sobre el cual la jerarquía eclesíástica había concentrado, incluso antes del Concilio de Trento, su atención con objeto de cristianizar no sólo a los campesinos, sino también con el deseo de impulsar la formación intelectual y moral de los clérigos que

estaban en contacto con ellos<sup>1</sup>. De este modo, la imagen plástica, lo mismo que los medios orales de difusión cultural, se transformó en un instrumento de control ideológico dentro de la sociedad barroca, tanto urbana como rural<sup>2</sup>.

Dicha sociedad, definida por Maravall como conservadora, dirigida y operativa, tendría por objeto actuar sobre los individuos que la componen, respecto a los cuales posee una visión determinada, para conducir sus comportamientos hacia unas actuaciones determinadas que permitirán su autoconservación<sup>3</sup>. Esta afirmación implica que en cualquiera de las actuaciones culturales que en ella se den, ya sean plásticas, literarias, musicales, etc., va existir un fuerte componente pragmático en el cual se hace buena la máxima, de tradición aristotélica

y horaciana, *prodesse, delectare et docere*; en especial esta última puesto que en el Barroco, como en cualquier cultura de masas, el individuo es "víctima" de todos aquellos recursos que, de una forma colectiva, pretenden actuar sobre su voluntad<sup>4</sup>.

No obstante, no se puede pensar que este carácter masivo atribuido al Barroco suponga una vulgarización o popularización de la cultura contrarreformista<sup>5</sup>; por el contrario, ésta mantendrá su carácter elitista por medio de un sutil equilibrio entre la potenciación de los elementos sensoriales, donde se produce una sobrevaloración de lo visual por encima de los demás sentidos, y la multiplicación de los niveles de significación recogidos en cada una de las obras, accesibles de forma diferente a cada uno de sus estamentos sociales<sup>6</sup>.

Dentro de este contexto es donde se debe situar la idea de la pintura como "imagen útil", como narradora de historias, catequizadora del pueblo en las verdades de la fe e historias sagradas y memoria de hechos o sucesos que merecían perpetuarse en el tiempo<sup>7</sup>.

En definitiva, la idea de una pintura que, en el caso de Galicia durante la Edad Moderna, estuvo por entero al servicio de la religión y de una religiosidad que sólo se podrá entender de una forma plena en el momento en el que se devuelva a la imagen plástica el soporte literario del que surge y sobre el que se asienta<sup>8</sup>. En especial, cuando se trata de comunidades cerradas sobre sí mismas, nutridas de una tradición literaria sacra fuertemente consolidada a través de sus bibliotecas y la formación de sus miembros<sup>9</sup>. En los ejemplos que siguen a continuación se podrá comprobar como algunos temas fundamentales dentro de la religiosidad contrarreformista tienen su correspondiente plasmación plástica en la pintura gallega y como esas obras y conjuntos tienen su soporte intelectual en una rica tradición literaria que, al fin y al cabo, es la que sirve como elemento de unificación ideológica y cultural dentro de la iglesia de los siglos XVII y XVIII<sup>10</sup>.

## II. María como suprema intercesora<sup>11</sup>

La antigua sala capitular del convento de Nuestra Señora de la Concepción de Viveiro está situada en su claustro bajo, en el ángulo

sureste del mismo, junto a la escalera de subida a los pisos superiores y al coro de la iglesia. Aunque no sabemos la fecha exacta de su construcción, se suele situar en torno a los últimos años del siglo XVII, ya que en 1696 Pedro Martínez Cuellar, maestro de obras y vecino de Lugo, dio la planta para el nuevo dormitorio de esta casa<sup>12</sup>, y a principios del siglo XVIII, puesto que, en 1705, se hizo una reforma y ampliación del convento como acredita la inscripción grabada en el dintel de la portería -IHS MARIA IOSEPH 1705-<sup>13</sup>.

Uno de los muros de esta sala está presidido por un gran mural de gusto arcaizante que actúa como retablo. Dentro de una estructura arquitectónica pintada que responde a los modos de la segunda mitad del siglo XVII, es decir, un único cuerpo sostenido por columnas jónicas de fuste estriado, frontón curvo y motivos vegetales carnosos en las enjutas y tímpano de aquél, se sitúa una escena en la que María actúa de mediadora ante Cristo y Dios Padre en favor de las Ánimas del Purgatorio<sup>14</sup> (Lám. I).



Lám. I. María como suprema intercesora. Antigua sala capitular. Convento de Nuestra Señora de la Concepción de Viveiro.

La composición se centra en la figura de Cristo, el cual sentado en un trono de nubes adopta una actitud de majestad, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo con la izquierda la cruz<sup>15</sup>. Va cubierto por un manto carmín y su cabeza está rodeada por un gran resplandor dorado en el que se pueden distinguir algunos ángeles. A su lado, en un plano más bajo, se encuentra la Virgen y un niño desnudo, la imagen del alma. Ambos están arrodillados y entre ellos –entre Jesús y su Madre y entre ésta y el alma– se establece un diálogo expresado a través de tres inscripciones que nos permiten interpretar correctamente la escena. De este modo, el alma al dirigirse a María le suplica que actúe como madre –*MOSTRA TE ESSE MATER*–; ésta al interceder ante su Hijo se declara abogada de los pecadores –*EGO ADBOCATA PECCATORUM*– y éste, por último, acepta su petición –*SUMO PER TE PRECES*–.

Como complemento de este episodio principal la parte baja del mural está ocupada por el Purgatorio, de donde las almas de los pecadores son rescatadas por San Miguel que, con un tamaño menor, está situado a la izquierda de Cristo<sup>16</sup>.

Se trata, como ya se ha dicho, de una obra que mantiene toda una serie de fórmulas arcaizantes. Su autor plantea la obra a partir de un dibujo rígido que modela y delimita las superficies de color que, en su momento, debieron poseer cierta intensidad y variedad, con tonalidades rojas, ocre, azules y marrones. Por lo demás, éste es muy duro y seco sorprendiendo la fuerza expresiva del rostro de Cristo muy superior a su cuerpo o a las otras imágenes. Lo mismo ocurre con los paños, cuyos plegados adquieren formas tubulares y redondeadas que poco se diferencian de las que adoptan las nubes.

Junto a ese vocabulario arcaizante, ciertos rasgos como el gesto del arcángel San Miguel o los ángeles que orlan la cabeza de Cristo apuntan hacia una cronología que tendría que situarse dentro de la segunda mitad del siglo XVII, quizás, en el tercer tercio del mismo o en los primeros años de la centuria siguiente.

Desde un punto de vista iconográfico se podría situar este mural en la línea de todos

aquellos que a lo largo del siglo XVI centraron su temática en el Juicio Final. Sin embargo, en este caso, se pretende destacar el papel mediador de la Virgen María más que la figura de Cristo como Juez<sup>17</sup>.

### III. Hagiografía y devoción mariana: Fray Juan Duns Scoto<sup>18</sup>

La comunidad franciscana de Ourense, cuya casa ha sufrido diferentes traslados a lo largo de su historia<sup>19</sup>, cuenta, como única muestra de su patrimonio pictórico, con un cuadro en el que se representa a Fray Juan Duns Scoto<sup>20</sup>.

Este lienzo, como se demostrará más adelante, no es un simple retrato de este venerable franciscano, ni tampoco es la narración de una visión concreta del mismo; en realidad, se trata de una apoteosis, de la exaltación de su figura a través de su obra y del contenido vertido en ella (Lám. II).



Lám. II. Retrato del Venerable Fray Juan Duns Scoto. San Francisco de Ourense.

Su datación parece clara ya que repite modelos acuñados en el siglo XVII y retomados con ligeras variantes en el XVIII, que recuerdan los esquemas de la retratística de la época. Fray Juan aparece en un primer plano organizando la composición, a su lado una mesa con un tintero, una pluma y un birrete aluden a la dignidad que ostentó dicho personaje y, tras él, un amplio cortinaje profundamente quebrado y una estantería con varios libros cierra la composición. A esas citas ya conocidas se deben añadir, la visión de la Inmaculada Concepción que aparece en el ángulo superior izquierdo —un ejemplo modélico de filiación postmurillesca—, la luz que desciende sobre el rostro del fraile, dominada por un sentido tenebrista, produciendo intensos contrastes lumínicos y definiendo volumétricamente la figura, o el suelo ajedrezado que se constituye en un recurso ideal para sugerir profundidad.

Su autoría, dada la semejanza del vocabulario empleado, el modo de plegar los ropajes o la preocupación por la textura de las telas o su gama cromática, en la que llaman la atención los tonos fríos, poco intensos, caracterizados por sus calidades metálicas, debe ponerse en relación con el artista que realizó los óleos pertenecientes al monasterio de San Salvador de Celanova, en la actualidad depositados en el Museo Arqueológico Provincial y en la Diputación Provincial, o los existentes en San Esteban de Ribas de Sil.

Desde un punto de vista iconográfico este lienzo merece una explicación detallada puesto que no se trata de un retrato naturalista sino de lo que, ya en el siglo XIX, se definirá como un "retrato perfecto", si se pudiese recurrir al concepto que Lavater acuña en su *Essai sur la Physiognomie destiné à Faire Cornoitre l'Homme et à la Faire Aimer*. En este sentido, se podría ver que todos los elementos que concurren en este cuadro tienen un sentido apologetico.

En primer lugar, hay una reafirmación de la orden a través de uno de sus hermanos, de ahí su preocupación por reproducir no sólo el hábito de la misma, sino su símbolo más común, el cordón de tres nudos.

En segundo lugar, sobre la mesa se encuentran el birrete, que alude a su carácter de Doctor y el tintero que, lo mismo que el libro y la

pluma que sostiene en sus manos, se refiere a su labor como escritor, de ahí el calificativo de "Dr. Subtil Escoto"<sup>21</sup>.

En tercer lugar, es llamativo que se le presente como un joven imberbe, lo cual recuerda las palabras de Ximenez de Samaniego: "Y al ver el auditorio al alentado joben, fue la admiración general, ver que un Mancebo solo tubiese aliento de entrar en batalla con tan bizarro brío, no con uno, sino con mil Gigantes"<sup>22</sup>.

En cuarto lugar, la aparición de la Virgen Inmaculada cuenta con una doble lectura ya que, al margen de referirse al milagro ocurrido en la universidad de París —en aquella ocasión una imagen pétreo de María inclinó la cabeza ante el franciscano<sup>23</sup>—, se debe entender como la manifestación de la defensa de la pureza original de la Santísima Virgen llevada a cabo por éste. Este último apartado justificaría la frase que corre entre ambos —"Dignare me, laudere te, Virgo Sacrata"— cuyo significado explica Samaniego:

*Larga y dilatadamente se esparce aora, y con particular consejo Divino se derrama la gloria del Doctor Subtil, principalmente en aquel tiempo, en que algunos intentaron poner fechanças a su fama, y obscurer su nombre. Pero assi se haze con aquel, a quien el Rey desea honrrar: que quanto con mayor conato le calumnian otros, tanto con mayor solicitud vuelbe Dios por su honor. A la verdad aquel obsequio, que hizo a la Madre de Dios, no pudo defraudarse de condigno premio: antes en su mismo tiempo el privilegio de la Virgen defendido por Escoto, y el honor de Escoto maravillosamente dilatado reciben glorioso aumento. Honró Escoto a la Madre de Dios, y de ella es honrrado en reciproca correspondencia<sup>24</sup>.*

En quinto lugar, su triunfo sobre los enemigos de la Virgen y el triunfo de su doctrina<sup>25</sup>, está plasmado por medio del dragón alado que sucumbe a sus pies, sin ser capaz de herir su propio talón.

Por último, si observamos los anaqueles que se descubren tras el cortinaje carmín del fondo, podemos comprobar que en ellos se encuentran

las obras publicadas por Duns Scoto. De este modo en el primer estante, en los lomos de los libros, se puede leer *In 1 Sent.*, *In 2 Sent.*, *In 3 Sent.*, mientras que en el segundo anaquel se lee: *In Quodl.* y *In Repert.*; es decir, se trata de tres de los volúmenes de las *Sentencias*, las *Cuestiones Quodlibetales* y del *Repertorio Parisiense*<sup>26</sup>.

En resumen, este cuadro habría que circunscribirlo, dentro del contexto de la orden franciscana, a un momento en que la figura del Venerable Scoto pretende ser recuperada, quizás con pretensiones de santidad, si atendemos a lo que comenta y declara Ximenez de Sanaiego:

*Quam assentada fue en la Orden Seraphica la opinión de la Santidad de Escoto en aquel primer siglo inmediato a su dichosa muerte, consta de un irrefragable testimonio de aquella antigüedad, que trae el R.P.Fr. Matheo de Soffa, Provincial de Santiago en la vida del Doctor Subtil, que imprimio en la Frente de su primer tomo sobre sus Sentencias año de 1629, cuyas palabras por la testificación, que haze, traduciré: "Otro argumento (dize) de la santidad de Escoto mas claro, que los otros, es la pintura de una tabla donde su imagen se señalaba con el título de Santidad. Porque abrà trescientos años que fue fabricado el coro de nuestro Convento de San Francisco de Salamanca; cuyas antiquissimas sillas estaban por arriba a modo de Corona adornados con imagines de todos los Santos, y Beatos de la Orden que asta aquel siglo, y edad auian resplandecido en vida, y milagros en la Iglesia de Dios... En una pues de ellos estaba la imagen de Escoto con este título escrito de antiguos caracteres: Beatus Scotus... , ... y assimismo protesto no es mi intención calificar de Santo, o Beato al Doctor Subtil Escoto, no otra que no lo este por la Iglesia*<sup>27</sup>.

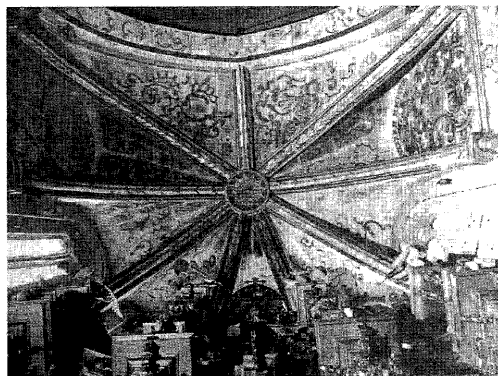
#### IV. Un modelo para la vida conventual<sup>28</sup>

El otro templo ojival pontevedrés, junto a Santo Domingo y San Francisco, es el de Santa

Clara. Éste, erigido sobre un antiguo convento de templarios, responde –aunque con unas dimensiones menores– a las características de una iglesia mendicante de una sola nave, con cubierta de madera y capilla mayor poligonal, "con los paños delanteros paralelos, ... arco de ingreso apuntado doblado... y bóveda de crucería", con florón en la clave y nervios de perfil triangular dispuestos en forma de abanico<sup>29</sup>.

El adorno de este último espacio, el ábside, no se limita a su propio lenguaje tectónico o a los capiteles animados, con monstruos; tanto sus nervaduras como los plementos existentes entre ellas y los dos lienzos que no son rasgados con ventanales, fueron cubiertos por pinturas "... a base de cintas, muy finas en colores dorados dispuestos sobre un fondo que originariamente fue azul pálido. Fruto de este diseño surgen una serie de marcas de factura irregular en las que debió haber dispuesto una serie de motivos quizás de carácter emblemático"<sup>30</sup>. No obstante, su lectura puede dividirse en dos partes: por un lado, la cubierta y, por otro, las dos paredes mencionadas.

La primera cuenta con una interpretación sencilla puesto que, a pesar de su mal estado de conservación, todavía se pueden distinguir, en las zonas próximas a la nave, los símbolos que identifican a Santa Clara. De este modo, aparece un ostensorio –atributo que alude a la "victoria" de la Santa sobre los sarracenos cuando éstos pretendieron ocupar Asís y que, por extensión, sirve para demostrar la virtud divina del Santísimo Sacramento frente a la herejía<sup>31</sup>–,

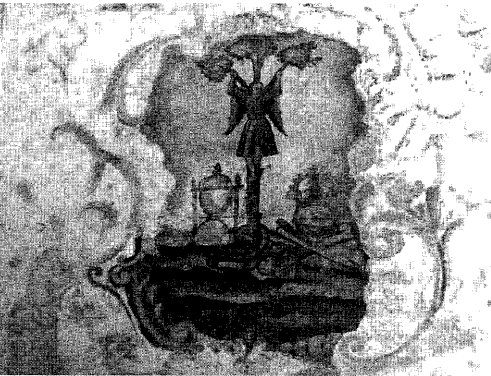


Lám. III. Bóveda. Capilla Mayor de Santa Clara de Pontevedra.

el báculo –prohibido por un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos<sup>32</sup>, la corona de abadesa o la azucena. Por lo tanto, debe verse al menos de forma parcial, como una exaltación de la santidad de la fundadora de la Orden (Lám. III).

Más compleja es la narración que se desarrolla en la parte baja. Ahora, el pintor, continuando con un vocabulario ornamental similar al de la bóveda –a base de motivos vegetales curvilíneos, que se extienden por los haces de tres semicolumnas de cada lado y por los arcos apuntados que llaman la atención por su riqueza cromática a base de rojos, azules y dorados que no habíamos visto hasta el momento– introduce dos temas cuyo valor simbólico supone la clave para desvelar el carácter programático con que cuenta este conjunto.

En el lado del evangelio aparece una escena de difícil lectura. En torno a un árbol en el cual está crucificado un ángel, se acumulan, a nivel del suelo, diferentes objetos: un reloj de arena, una serpiente enrollada al tronco del árbol, una manzana, una calavera coronada y dos tibias. Algunos de estos elementos nos conducen a pensar en un modelo de *vanitas*, así el reloj de arena simboliza el paso vertiginoso de los días,



Lám. IV. Alegoría de la vida conventual. Capilla Mayor. Santa Clara de Pontevedra.

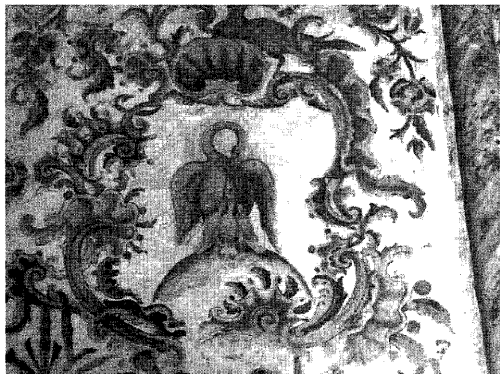
el tiempo<sup>33</sup>; la calavera coronada alude a la muerte<sup>34</sup> como rasero por el cual se igualan todos los valores materiales<sup>35</sup>, de ahí que sea una corona, como referencia a la fugacidad de los honores y riquezas terrenales, el adorno de la misma<sup>36</sup> (Lám. IV).

No obstante, toda una serie de detalles hacen que esta pintura tenga un significado más profundo: la serpiente y la manzana vienen a recordar la serpiente del Paraíso y, por lo tanto, el pecado original; la calavera, por su parte, descansa sobre dos tibias, hecho que sumado a ese ángel crucificado debe ponerse en relación con el Gólgota y con la tradición por la que Jesús fue sacrificado sobre la tumba de Adán, que, de este modo, fue, a un tiempo, bautizado y redimido de su pecado, siendo la sangre del Salvador el rescate y la cruz –identificada con el árbol de la vida<sup>37</sup>– la fuente del sacramento<sup>38</sup>. Por último, el ángel, este personaje alado vestido con una túnica, puede perfectamente asociarse al alma que, a través de los textos de la *Pia Desideria* de Hugo Hermann (1624) y los grabados de Boetius de Bolswert, vio como su culto se extendía paralelamente a la devoción al Niño Jesús<sup>39</sup>.

En resumen, el mensaje de esta obra, que habrá que completar con la escena de enfrente, tiene un claro sentido aleccionador que debe ser entendido dentro del ámbito de la vida de las religiosas de la Casa, “especialistas de la vida cristiana”. Se trata de indicar la vía que el alma debe seguir para alcanzar la santidad, resumida en la figura de Santa Clara cuyas “armas” se encuentran en la bóveda de la capilla. Sería el camino de renuncia al mundo, la superación del pecado original que, desde un punto de vista monástico, se produce por partida doble al ser la reduplicación y formalización de la consagración bautismal<sup>40</sup>, una comunión de muerte y vida en Cristo y en su imitación<sup>41</sup>.

En el lado de la epístola aparece un pelicano que, hiriéndose en el pecho con su pico, alimenta a sus polluelos<sup>42</sup>. Su valor simbólico –más sencillo que en el caso anterior– es igualmente rico puesto que, aparte de asociarse a la Eucaristía<sup>43</sup>, ha sido asimilado a Cristo (Lám. V):

*Así Nuestro Señor Jesucristo, cuyo costado atravesó una lanza, y del que brotó al instante sangre y agua, derramó su sangre sobre sus hijos muertos, esto es, sobre Adán y Eva, y el resto de los profetas y sobre los muertos, e iluminó el universo mundo, y trajo aquéllos a la vida de nuevo mediante los tres días de su sepultura y su*



Lám. V. Sacrosanto Pelicano. Capilla Mayor.  
Santa Clara de Pontevedra.

*resurrección. De ahí que dijera por el Profeta: "Me parezco al pelicano del yermo (Salmo 101.7)"<sup>44</sup>.*

Por lo que se refiere a la calidad de la obra, es evidente que se trata de un artista dotado de una habilidad y preparación suficiente como para interpretar acertadamente, hasta con cierta belleza, las indicaciones iconográficas que a él le debieron hacer llegar las hermanas del convento pues "el simbolismo que nos presenta habla de una formación no muy apropiada" para un pintor<sup>45</sup>.

La datación debe establecerse a mediados del siglo XVIII; aunque no contamos con la documentación que podría certificarlo, es muy probable que su realización coincidiese con las remodelaciones del interior de este templo de las clarisas pontevedresas y de los retablos que hoy lo amueblan<sup>46</sup>.

## V. Un ciclo hagiográfico: la vida de San Francisco<sup>47</sup>

La azarosa historia de esta serie, dedicada a la vida de San Francisco, ha sido estudiada por Barriocanal López, quien ha logrado, no sólo seguir sus pasos tras la Orden Superior de Exclaustración de diciembre de 1835<sup>48</sup>, sino también descubrir su procedencia —el convento de San Francisco de Ourense<sup>49</sup>—, su patrón —el obispo orensano Fray Damián Cornejo<sup>50</sup>—, y su autor —Juan Antonio García de Bouzas<sup>51</sup>—.

Esta está compuesta por un total de seis lienzos, que permiten comprender la enverga-

dura del encargo, mucho más amplio. Dichos episodios, según se deduce de la catalogación realizada por Bonifacio Ruiz y la comparación con otras series dedicadas a la vida de San Francisco<sup>52</sup>, se completarían, entre otros, con el *Árbol Genealógico del Patriarca San Francisco*<sup>53</sup>, *Bautismo de Cristo*<sup>54</sup>, *San Francisco en el Purgatorio*<sup>55</sup>, *San Francisco ante el obispo de Asís*<sup>56</sup>, *El episodio de la redoma de vidrio*<sup>57</sup>, *La impresión de las llagas*<sup>58</sup>, y *San Francisco predicando a los animales*<sup>59</sup>.

En estas circunstancias, es de suponer que los lienzos conservados del claustro de San Francisco fueran realizados por García de Bouzas entre los años 1694 y 1706. Quizás, dichas fechas deban retrasarse hasta la primera década del siglo XVIII, momento en el que Bouzas regresa de Madrid huyendo de la guerra de sucesión, seguramente, con cierto renombre como pintor, lo cual justificaría el encargo de Damián Cornejo<sup>60</sup>.

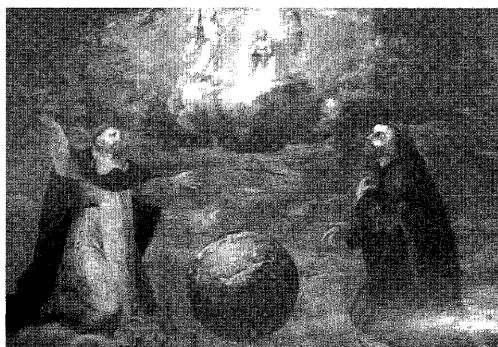
Su estilo denota la presencia de un maestro ya formado. De pincelada rápida, gusta del detalle y de la plasticidad de las figuras. Combina las luces doradas de los rompimientos de gloria con gamas cromáticas frías y ciertos recuerdos tenebristas. Tiende a la monumentalización de los temas y los personajes que interviene en ellos. Procura buscar encuadres escenográficos, en los que se revela como un profundo conocedor del paisaje de tradición flamenca de los siglos XVI y XVII. No olvida los detalles anecdóticos y el pormenor narrativo, el cual le permite descomponer un episodio en varias escenas que clarifican la narración.

Tal y como indican Barriocanal López y Fariña Busto, en esta serie se detecta la firme dirección impuesta por Fray Damián Cornejo, quien mantuvo el carácter de crónica biográfica de la misma, frente al carácter místico y visionario, auspiciado por la Contrarreforma<sup>61</sup>.

*San Francisco en un carro de fuego* (Museo Arqueológico Provincial, 1'59 x 2'28 cm) (Lám. VI). Este es el primero de los episodios conservados. Como es lógico, su interpretación debe ir acompañada de aquellas fuentes inmediatas con las que el pintor pudo haber contado para idearlo. En este caso, con la *Chronica Seraphica* escrita por el propio Fray Damián Cornejo<sup>62</sup> y las biografías tradicionales: Tomás Celano, San



Lám. VI. San Francisco en un carro de fuego.  
(Museo Arqueológico Provincial, 1'59 x 2'28 cm).



Lám. VII. San Francisco y Santo Domingo como intercesores.  
(Gobierno Civil, 1'65 x 2'28 cm).

Buenaventura, el anónimo de Perusa, la leyenda de los tres compañeros...<sup>63</sup>.

La acción transcurre en un paisaje abierto y boscoso, que se pierde en la lejanía, disolviéndose en tonos grisáceos. La escena se ha dividido en dos partes: una terrestre, ocupada por cinco franciscanos, los cuales adoptando actitudes diferentes –de oración, ensimismamiento o asombro–, contemplan la aparición de San Francisco montado sobre un carro de fuego<sup>64</sup>, y otra celeste, el rompimiento de gloria, iluminado por un sol eclipsado, que rodea al Patriarca<sup>65</sup>.

Su composición, resuelta, de un modo esencial, a través de un sencillo esquema de paralelas, sorprende por el dinamismo del conjunto, subrayado por la contraposición de dos líneas de fuerza contrapuestas: una ascendente –la formada por San Francisco y su cuádriga–, y otra descendente –configurada por los discípulos–. Igualmente contrastado es el tratamiento de las figuras, cuya plasticidad en la parte inferior es sustituida por una ejecución rápida y nerviosa en la superior. Su colorido resulta pobre, destacando el contraste entre la calidez de la luz dorada y los tonos fríos –grises, ocre y rosas–.

*San Francisco y Santo Domingo como intercesores* (Gobierno Civil, 1'65 x 2'28 cm) (Lám. VII). Este lienzo, restaurado en 1917 por Jesús Soria, representa uno de estos episodios místicos y simbólicos que terminaron por incorporar-se a la vida del Santo Patriarca.

En la tela se ha situado a Santo Domingo de Guzmán, vestido con el hábito correspondiente de su orden, y a San Francisco de Asís arrodilla-

dos ante Cristo y María. El Hijo blande en su mano tres flechas llameantes, destinadas a castigar tres vicios presentes en la tierra: el orgullo, la avaricia y la lujuria<sup>66</sup>; su Madre intercede ante él presentándole, según las palabras de Mále, "a dos hombres justos... que harán reinar en el mundo las virtudes opuestas: la obediencia, la pobreza y la castidad"<sup>67</sup>. Este episodio fue indistintamente aceptado por dominicos y franciscanos<sup>68</sup>.

García de Bouzas, subrayando el carácter de visión que posee la escena, ha situado a los personajes sobre nubes y ha cerrado el fondo con un celaje. De nuevo, recurre a las luces doradas y, a la pincelada ágil y rápida como recurso plástico contrastado con la solidez y los tonos fríos empleados en la parte inferior del lienzo, lugar en el que, la disposición de los personajes plantea la búsqueda de soluciones espaciales que favorezcan el efecto óptico de tridimensionalidad.

*Aparición de las tres mujeres a San Francisco* (Diputación Provincial, 1'60 x 1'20 cm) (Lám. VIII). Este episodio recoge el encuentro de San Francisco, entre Campillo y San Quirico, con tres mujeres de semblante semejante que simbolizaban la Pobreza, la Obediencia y la Caridad<sup>69</sup>.

Al margen de la pincelada rápida y suelta y, de las coloraciones frías –comunes a todas las obras de García de Bouzas–, esta tela nos permite observar la preocupación del pintor por la creación del espacio dentro de la escena, a través de los personajes que intervienen en ella. Asimismo, es importante apuntar la estrecha relación que une a estas tres mujeres con Santa



Lám. VIII. Aparición de las tres mujeres a San Francisco.  
(Diputación Provincial, 1'60 x 1'20 cm).

Librada y sus ocho hermanas; aspecto éste que permitiría apuntar la misma autoría para esa tabla situada en la capilla de San Telmo de Tui.

*Aprobación de la indulgencia de Porciúncula* (Museo Arqueológico Provincial, 1'70 x 2'34 cm) (Lám. IX). Es difícil relacionar esta tela -de dimensiones semejantes a las anteriores, de composición apaisada, dibujo seco y poco fluido, colorido ajeno al que hemos visto en otras ocasiones y rostros anodinos e inexpresivos-, con la mano de García de Bouzas. Por esta razón es preciso realizar esta atribución con cierta cautela.



Lám. IX. Aprobación de la indulgencia de Porciúncula  
(Museo Arqueológico Provincial, 1'70 x 2'34 cm).

La escena transcurre en un interior. Este se organiza por medio del sitial pontificio —una exedra columnada con bóveda avenerada—, que divide en dos partes la estancia. En un primer término, se describen minuciosamente los objetos depositados sobre un altar; al fondo, se ha situado un grupo de cardenales. San Francisco, arrodillado ante el Papa, recibe de éste la bendición. Como cierre de la composición se aparece un paisaje urbano real y, otro en el que se recoge el episodio previo, ocurrido en la Porciúncula, al descrito en la escena principal.

La interpretación puede ser doble, sin que ello suponga ningún contrasentido. En algún momento, se ha leído como *La aprobación de la orden franciscana por Inocencio III<sup>o</sup>*, que iría acompañada de dos episodios diferentes: la petición de San Francisco a la dignidad sacerdotal y la aparición del ángel indicándole la pureza que requiere el nuevo estado<sup>71</sup>. Otra posible lectura pasaría por considerar que se trata de *La aprobación de la indulgencia de Porciúncula*<sup>72</sup>, con el anuncio del ángel y la aparición de Cristo y María en la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles —imagen que está coronando el frontón clásico del templo<sup>73</sup>—.

*Muerte de San Francisco* (Diputación Provincial) (Lám. X). En esta tela encontramos una nueva faceta de García de Bouzas, en caso de que esta obra pueda ser atribuida a su pincel, la vinculada a la tradición naturalista española de la centuria anterior. Con una vocación claroscuro evidente, que queda subrayada por el niño que al fondo de la estancia aviva un ascua de un leño con la intención de encender un fuego<sup>74</sup>,



Lám. X. Muerte de San Francisco  
(Diputación Provincial, 1,60 x 1,20 m.).

destaca la solidez y plasticidad de los cuerpos, lo amarrado de la pincelada –muy alejada de la libertad vista en otras obras–, la valoración expresiva de los rostros y gestos de los personajes y, la descripción pausada y minuciosa de los objetos presentes en la estancia: la estera con su tejido áspero y duro, la calavera o el calderín con sus brillos metálicos, que sostiene uno de los frailes.

Tanto San Buenaventura como Damián Cornejo describen la escena, de la que se encuentra paralelos lejanos en la obra de Bartolomé Carducho, del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, en el lienzo de Luis Berruco, procedente de la serie de Huaquechula, con detalle:

*Estando yà el Sol para sepultarse en el Ocaso, dixo con voz vigorosa y alentada: A Dios, à Dios, carissimos hijos mios, que os conserve en su temor santo y os dè valor y fortaleza, para que persevereis constantes en las futuras tribulaciones. Yo camino à la Patria presuroso à gozarme con Dios, cuya gracia os asfisia, cuya copiosa bendición os alcance... Dicho esto, mandò a Fr. Leòn le leyesse el capitulo 13 del Evangelio de San Juan, que se canta el Jueves Santo en la Missa... Muriò Sabado, entre nueve y diez de la noche, à quatro dias de Octubre, en el año del Señor mil duscientos y veinte y seis, a los quarenta y cinco de su edad, y à los veinte despues de su primera vocación... Sus*



Lám. XI. *San Francisco cruzando el Ganges* (Museo Arqueológico Provincial, 1'68 x 2'30 cm).

*desconsolados hijos, aviendo desahogado en làgrimas su justo sentimiento, baxaron de la cama el Venerable Cadaver, y le pusieron desnudo sobre la tierra por un largo espacio, cumpliendo en esta humilde demostración la voluntad última de su Santo Maestro. Vistiéronle despues el hàbito, y se le entregaron à Jacoba de Sietefolios, para que le aderece...<sup>75</sup>.*

*San Francisco cruzando el Ganges* (Museo Arqueológico Provincial, 1'68 x 2'30 cm) (Lám. XI). Identificado con este título dentro de la catalogación de Bonifacio Ruiz<sup>76</sup>, no se ha encontrado el episodio al que puede referirse la escena principal; si bien, creemos que en el fondo, como complemento de la escena principal, se muestra la predicación de San Francisco en Egipto<sup>77</sup> y la predicación a los animales<sup>78</sup>.

Quizás la lectura de esta tela se deba hacer desde un punto de vista simbólico, puesto que San Francisco se asimila, al ser transportado por un gigante a través de un río, a Cristo sostenido por San Cristóbal<sup>79</sup>. Haría referencia, en este sentido, al poder del Santo que convirtió a la fe al Sultán de Egipto, lo mismo que Cristo atrajo hacia sí a Offero<sup>80</sup>.

El cuadro sorprende por su concepción del paisaje, de clara inspiración flamenca. Son característicos los múltiples detalles de la vegetación, como el tronco caprichosamente astillado, los pormenores boscosos, los animales exóticos y las figuras humanas. Igual que en aquellos, éste posee un contenido simbólico –quizás casual– que se puede descubrir en el elefante apoyado sobre una palmera, emblema utilizado por Covarrubias como referencia a la constancia y el tesón que debe existir en cualquier gran obra<sup>81</sup>.

Resta insistir, para finalizar, en la importancia que este conjunto de obras tiene dentro la producción de García de Bouzas y, en el conocimiento de su obra; razón por la cual, sería demasiado aventurado adscribirle todas ellas, habiendo visto la disparidad de manos que hay.

## NOTAS

<sup>1</sup> SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P.: *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*. Madrid. 1994. pp. 302-336.

<sup>2</sup> En diferentes estudios se ha puesto de relieve cómo los adornos que cubrían nuestras iglesias eran un paisaje cotidiano para los fieles que, con frecuencia y regularidad, acudían a los oficios religiosos. A través de estos –pinturas, cuadros, esculturas y retablos– el predicador podía fijar la atención de los asistentes y resumir en imágenes muchos de los conceptos que exponía en sus sermones. Cfr. LEDDA, G.: “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del Seicento”, *Studi Ispanici*. VII. (1982). pp. 87-107; DAVILA FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.P.: *Los Sermones y el Arte*. Valladolid. 1980; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía”, en *Introducción al Barroco*. I. Granada. 1988. pp. 295-316.

<sup>3</sup> MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona. 1996. p. 132.

<sup>4</sup> Juan de Salazar afirmaba que “se atraen y granjean los ánimos y voluntades...”, cit. por. MARAVALL, J.A.: *La cultura del...*, op. cit., pp. 174-175.

<sup>5</sup> En diferentes ocasiones se ha planteado que la Contrarreforma –entendida como Reforma Católica, en contraposición a la Reforma Protestante– tiene en común con esta última la lucha de la Iglesia cristiana contra ciertos desórdenes vinculados al paganismo y las fiestas profanas. BURKE, P.: *La cultura popular*. Madrid. 1991. p. 295; MUCHEMBLED, R.: *L’invention de l’homme moderne. Sensibilités, moeurs et comportements collectifs sous l’Ancien Régime*. París. 1988. p. 136; MULLET, M.: *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Barcelona. 1990. p. 174.

En lo relativo al proceso de vulgarización de la cultura renacentista y manierista tras el Concilio de Trento, véase: FRANCASTEL, P.: *La realidad figurativa*. Buenos Aires. 1970. p. 425.

<sup>6</sup> Dicha sobreinformación visual que llega al espectador de los siglos XVII y XVIII está promovida, en una buena parte, por la clase dominante y su impacto trasciende el ámbito de ésta para terminar por “teatralizar” y “masificar” todos los estratos de la sociedad. “La forma de vivir, sentir y expresar la religiosidad las gentes de la época se identifican totalmente –como vemos– con la orientación y sentido de la religiosidad que difundía la Iglesia a través de los libros de meditación y por medio de la predicación, y hasta en el consejo de la confesión. Y con ella, lógicamente, se identificaba el arte, sobre todo la imaginaria, cuya función era precisamente *mover a devoción*, según afirmó antes San Juan de la Cruz”. OROZCO DÍAZ, E.: “Mística y plástica”, en *Mística, plástica y barroco*. Madrid. 1977. pp. 27-60; IDEM: “Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos”, en *Introducción al...* op. cit., pp. 248-249, 261, 266.

<sup>7</sup> Sobre este tema se ha publicado recientemente un interesante estudio: PORTÚS PÉREZ, J.: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid. 1999.

<sup>8</sup> Falta un estudio completo en el que se analice de forma detallada la repercusión que tuvo la contrarreforma en la práctica artística gallega. Entre la bibliografía dedicada a este tema, véase: CAÑEDO ARGÜELLES, C.: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Oviedo. 1982; MAIO, R.: *Pittura e Controriforma a Napoli*. Roma. 1983; MARTÍNEZ MEDIA, F.J.: *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca*. Granada. 1989; ZERI, F.: *Pittura e Controriforma. L’arte senza tempo” di Scipione da Gaeta*. Vicenza. 1997.

<sup>9</sup> Cfr. REY CASTELAO, O.: *Libros y lectura en Galicia. Siglos XVI-XIX*. Santiago de Compostela. 2003.

<sup>10</sup> Cfr. GONZÁLEZ LOPO, D.: *Los comportamientos religiosos en Galicia durante el Barroco*. Santiago de Compostela. 2002.

<sup>11</sup> Autor: Anónimo. Título: María

como suprema intercesora. Cronología: Tercer tercio del siglo XVII. Soporte: Mural. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Abundantes pérdidas de capa pictórica; mal estado del soporte. Medidas: 180 cm. de ancho. Localización: VIVEIRO. Viveiro. Convento de Nuestra Señora de la Concepción. Antigua sala capitular. (Lugo).

<sup>12</sup> PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930. p. 362.

<sup>13</sup> DONAPETRY IRIBARNEGARAY, J.: *Historia de Viveiro y su concejo*. Lugo, 1991, p. 232.

<sup>14</sup> San Pablo en su primera carta a Timoteo dice: “Existe un Dios y un mediador entre Dios y el hombre, hombre también, Cristo Jesús, el cual se entregó para nuestro rescate...” (I Tim. 2.5-6). Mediador, según Carrol, “es aquella persona que, situada en una posición intermedia, es capaz de unir grupos o personas opuestas. Cristo, el Hombre-Dios, fue el mediador perfectísimo entre Dios y el hombre”. CARROL, E.R.: “María en el magisterio de la Iglesia” en CAROL, J.B.: *Mariología*. Madrid, 1964, p. 35.

<sup>15</sup> Sobre su cabeza se encuentra la paloma del Espíritu Santo y la imagen de Dios Padre que sostiene en su mano el pomo.

<sup>16</sup> GALDO, F.: *Pintura y pintores...*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>17</sup> Dicho cambio de orientación debe entenderse en función al contexto conventual en el que nos encontramos –la advocación del convento es La Concepción– y también como consecuencia de una modificación de los presupuestos espirituales del siglo XVII, más preocupados por revalorizar el papel de la Virgen que del significado escatológico del Juicio. En ese sentido se podría interpretar el siguiente texto de fray José de Jesús María quien, entre los argumentos que presenta para demostrar la pureza de la Virgen dice: “La tercera razón, es quanto intervino como medianera con el medianero, intercediendo con Christo en encendidísimos deseos, y aceptándolos Christo, los representava

al Padre juntamente con los suyos; y el Padre los concedía al Hijo, como a medianero principal, y despues à la Madre, como intercessora por la misma causa. Con lo qual tuvo el reparo semejança con la caída, para que como la primera Eva, incitada de la serpiente, intercedio con Adan para el pecado; assí la segunda Eva intercediese con Christo para el reparo del mismo pecado. Por todo lo cual parece, que la salud del mundo, no solo fue concedida por el Padre eterno, à Christo nuestro Señor, sino tambien à la Virgen: a Christo como a causa primera y principal de nuestra redencion, para la qual ofrecio precio condigno; y a la Virgen, como a impetradora de la misma redencion por cierta congruencia, y como cooperadora con Christo. No porque Christo N.S. huviesse menester esta ayuda (cuya sangre era precio infinito, y excedía inmensamente a nuestra deuda) sino porque lo pedia assí la autoridad y dignidad de Madre, para que tambien sus merecimientos, ruegos y deseos se juntassen con los desseos, y merecimientos de Christo para la salud del hombre; de manera que lo que Christo nuestro Señor alcançava para nosotros de condigno, lo alcançasse tambien la Virgen de congruo...". JESUS MARIA, Fr. J. de: *Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen Maria Nuestra Señora*. Madrid, Imprenta Real, 1657. pp. 58-59. Tambien son interesantes las palabras de Pallares y Gaioso, en especial por las constantes referencias a autores que han descrito ese papel de mediadora de la Virgen: "Muchas veces se ha visto à la Reina de los Angeles entrar en Purgatorio, y subir en su compañía animas de sus devotos, en cuja comprobacion escribió varios exemplos Thomas Cantimprotense referido al P. Roa. Y llegó à decir su devoto S. Vicente Ferrer, que por Maria gozan las animas del Purgatorio los sufragios, socorros, y consuelos, solo el oír su nombre los recrea, y mitiga los dolores y Jesus Christo su bendito hijo se lo rebeló a S. Brigida; y S. Bernardino de Sena escribe, que por Maria Sanctissima se libran las animas

de las penas del Purgatorio, y con especialidad las de sus devotos en remuneración de sus servicios y añade Bloisio con sancta Brigida, que en el Purgatorio por los ruegos de Maria Sanctissima todas las horas tienen alivio las animas del Purgatorio. Y el día, que subió al Cielo, baxó al Purgatorio, y sacó las animas, que estaban en el". PALLARES Y GAIOSO, J.: *Argos Divina Sancta Maria de Lugo de los Ojos Grandes. Fundación y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, y Arçobispos que en todos imperios la governaron*. Santiago, Benito Antonio Frayz, 1700. (Ed. facsímil, Alvarellos, 1988, pp. 576-577).

La misma idea es recogida por Dornn en su *Letania* al decir: "Por la Reyna Esther se significa a la Virgen Maria, poderosissima Abogada de los pecadores porque aunque Eterno Padre haya determinado castigar al mundo por sus grandes pecados, si los Pecadores llaman, y buscan à Maria, si Maria muestra sus sacratissimos pechos à su Hijo, y el Hijo sus dolorosas llagas à su Padre, inmediatamente se mitigará la ira del Eterno Padre, cesará prontamente el castigo, y la justicia será vencida por la misericordia". DORNN, F.X.: *Letania Lauretana de ...*, op. cit., p. 13. Sobre el Juicio Final en la pintura gótica y renacentista véase: GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista", *Compostellanum*, XXVI, 1-4, (1981), pp. 135-172.

<sup>18</sup> Autor: Anónimo. Título: Fray Juan Duns Scoto. Cronología: Primera mitad del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de Conservación: Aceptable. Medidas: 92 x 55 cm. Localización: OURENSE. Ourense. Convento de San Francisco. (Ourense). <sup>19</sup> Véase CALONGE, D., (O.F.M.): *Los tres conventos de San Francisco de Orense. (Monografía crítico-indicativa)*. Osera, 1949.

<sup>20</sup> En el *Inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis* se cita un Busto de Nuestra Señora del siglo XVIII, pintado al óleo, el cual no pudo ser localizado en el momento de nuestra

visita. FERNÁNDEZ OTERO, J.C., GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. y GONZÁLEZ PAZ, J.: *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*. Vigo, 1983. p. 197.

<sup>21</sup> Duns Scoto fue discípulo de Alejandro de Hales, Alberto Magno y San Buenaventura. Véase FOREST, A., GANDILLAC, M. de, STEEMBERGHEN, F. van: *El pensamiento medieval*, en FLICHE, A., MARTÍN, V.: *Historia de la Iglesia. De los orígenes a nuestros días*. XIV. Valencia, 1974, pp. 393-448.

<sup>22</sup> XIMÉNEZ SAMANIEGO, J.: *Vida del venerable padre Juan Dunsio Escoto, Doctor Mariano y Subtil*. Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1668, p. 76.

<sup>23</sup> IDEM: *Vida del venerable padre...*, op. cit., pp. 73-86.

<sup>24</sup> Ximénez Samaniego sigue en este texto a Fray Lucas Astriaguí Uvandingo. Así mismo, en las Cuestiones XXVII -De B. Virginis Mariae Sanctificatione- y XXVIII -De Virginitate B. Mariae- defiende este dogma. IDEM: *Vida del venerable padre...*, op. cit., pp. 410-411

<sup>25</sup> El tercer capítulo del libro dedicado a su vida que hemos citado está encabezado por un curioso título: "Aborrecimiento de los Herejes à la doctrina de Escoto", y en él se incluye el texto siguiente: "No es señal menos cierta de la valentía de un guerrero el odio, que le tienen los contrarios, que el amor, con que le pagan los propios; ni menos calificación de su valor la afrenta, que le impone el enemigo, que el elogio, con que le celebra el amigo. Porque como con una mesma hazaña se yere à aquel, y à este se favorece, entreambos la publican". IDEM: *Vida del venerable padre...*, op. cit., p. 194.

<sup>26</sup> El interés de este dato proviene del hecho de que en 1639, en Lion, Wadding editó los doce volúmenes in folio con la obra capital de Duns Scoto -*Dunsii Scoti opera omnia, collecta, recognita, notis, scholiis et commentariis illustrato a Patribus Hibernis Collegii Romani Sancti Isidori*-. Otras ediciones de esta obra son las de Roma de 1754 y de 1900-1903.

<sup>27</sup> IDEM: *Vida del venerable*

padre..., op. cit., p. 404, 435. Mâle comenta que dentro de la orden seráfica coexistieron dos corrientes, una donde lo que primaban eran las enseñanzas de San Francisco -la fe, la caridad, la humildad- y otra en la que se recuperaban aquellos santos que habían destacado por su elocuencia y su saber: San Buenaventura, San Antonio de Padua, San Bernardino de Siena o San Juan de Capistrano. Por otra parte, es muy probable que este cuadro, dada su complejidad, pueda tener su origen en algún grabado procedente del libro de Wadding *Annales Ordinis Minorum*, cuya publicación comenzó en 1628, o de otros como el de Sedulius, *Historia Seraphica*, Amberes, 1613, o el de Mazzara, *Legendario francescano*, Venecia, 1722. Cfr. MÂLE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985. pp. 412-415, nota 236.

<sup>28</sup> Autor: Anónimo. Título: Pinturas ornamentales. Cronología: Mediados del siglo XVIII. Soporte: Mural. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Muy deteriorado. Medidas: 490 x 680 cm. Localización: PONTEVEDRA. Pontevedra. Iglesia Conventual de Santa Clara. Capilla Mayor. (Pontevedra).

<sup>29</sup> Sobre la iglesia de Santa Clara véase VILLAAMIL Y CASTRO, J.: "Pontevedra Monumental (reseña arqueológica)", *Galicia Diplomática*, IV, 1, (1889), pp. 21-24; VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *Iglesias gallegas de la Edad Media*. Madrid, 1904, pp. 193-197; LÓPEZ, A.: "El convento de Santa Clara de Pontevedra", *Estudios Franciscanos*, XII, (1914), pp. 45 y ss.; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962, p. 223; CASTILLO, A. del: *Inventario monumental y artístico de Galicia*. A Coruña, 1987, p. 445; GARCÍA ORO, J. O.F.M.: "La primitiva implantación de las clarisas en Galicia", *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*. Santiago de Compostela, 1990, pp. 109-145; FILGUEIRA VALVERDE, J.: "Pontevedra. Síntesis artística", *Gran Enciclopedia Gallega*, XXV,

pp. 135-140; CUADRADO, M.: "La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra: Estudio artístico". *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), pp. 199-230.

<sup>30</sup> GARCÍA IGLESIAS: *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela, 1989. IV-9. La existencia de estas pinturas la recoge Villaamil y Castro -"también tiene restos de pinturas murales en disposición igual á las de Mondoñedo"- y el Portfolio de Pedro Ferrer -"muros y bóvedas del presbiterio pintadas al fresco..."-, VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *Iglesias gallegas de...*, op. cit., p. 195; *Portfolio Galicia*. Pedro Ferrer, Editor, La Coruña, 1904, p. 177.

<sup>31</sup> MÂLE, E.: *El Barroco...*, op. cit. p. 416.

<sup>32</sup> FERRANDO ROIG, N.: *Iconografía de...*, op. cit. p. 77.

<sup>33</sup> BIALOSTOCKI, J.: "Arte y Vanitas", *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, 1973, p. 193.

<sup>34</sup> Este interés por la muerte y lo macabro está justificado dada la fundación didáctica y ascético-religiosa que ésta desempeña dentro del arte de la contrarreforma y en la piedad de la época, que exhortaba al fiel a meditar sobre lo perecedero de la vida y lo invitaba, como ocurría con San Ignacio, a acompañarse de símbolos cercanos a ella. IDEM: "Arte y Vanitas",... op. cit., p. 201; MARAVALL, J.A.: *La cultura del...*, op. cit., p. 338; BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, 1990, p. 377-379.

<sup>35</sup> Bialostocki recoge un poema que al respecto dice: "Yo soy la muerte, gran princesa, que arroja al vacío la soberbia humana: mi nombre se extiende por todo el mundo. Y cuando suena, la tierra tiembla...". BIALOSTOCKI, J.: "Arte y Vanitas",..., op. cit., p. 188.

<sup>36</sup> Sobre la calavera y el esqueleto como símbolo en el arte español véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "En torno al tema de la muerte en el arte español", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVIII, (1972), pp. 269-272;

SEBASTIÁN, S.: "El triunfo de la muerte", SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1981. pp. 100-104. Este mismo esquema, la superposición de la corona imperial y la calavera, aparece recogido por Juan Francisco Carrión en un lienzo de 1651 -ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Un "Memento Mori" de Juan Francisco Carrión", *Archivo Español de Arte*, XXXII, 126, (1959), pp. 260-261-, en la obra de Sebastián Muñoz "Los funerales de la Reina María Luisa de Orleans", Nueva York, en la cual va acompañado de la siguiente estrofa: "O tu que me estás mirando/mira bien i vivas bien/que no çabes como o cuando/te verás asi tanvien/mira vien con atención/este retrato o figura/todo para en çepultura" -MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español del Arte*, LVIII, (1985), pp. 332-350- y en el *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Iesus de Madrid, á la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, Fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603*. Madrid, por Luis Sánchez, MDCIII. Además esta misma disposición de elementos es parte de la iconografía de San Francisco de Borja -el mejor ejemplo es el lienzo de Alonso Cano sobre el Santo de 1624 del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, WENTHEY, H.E.: *Alonso Cano...*, op. cit., pp. 45-47, lám. 37-. Otros aspectos sobre el mismo tema -el espejo y el libro- han sido estudiados por Jan Bialostocki. V. BIALOSTOCKI, J.: "Books of wisdom and books of vanity", "Man and mirror in painting: reality and transience" en *The message of Images. Studies in the history of art*. Viena, 1988, pp. 42-63, 93-107.

<sup>37</sup> Coincide el árbol con la cruz de la Redención; y en la iconografía cristiana de la cruz está representado muchas veces como árbol de la vida". CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1988, p. 78. "El árbol implica con frecuencia el tema del

árbol de la vida que da o devuelve la inmortalidad; del árbol paradisiaco plantado al principio y esperado al fin de los tiempos. Su expresión última es el árbol divino". CHAMPEAUX, G. de y STERCKX, O.S.B.: *Introducción a los simbolos*. Madrid, 1989, p. 369.

Sobre los diferentes valores del árbol véase: ORANTES LOBON, L. y CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M<sup>a</sup>. J.: "El árbol de la sabiduría a través de una estampa desconocida de Juan de Noort", *Cuadernos de Arte Granada*, XVII, (1985-86), pp. 47-66.

<sup>38</sup> ELIADE, M.: *Tratado de la historia de las religiones*. Madrid, 1954, p. 99; IDEM: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De Gautama Buda al Triunfo del Cristianismo*. II, Madrid, 1978, p. 390.

<sup>39</sup> PRAZ, M.: *Imágenes del barroco*. Madrid, 1989, p. 159.

<sup>40</sup> San Pablo le confiere al bautismo un simbolismo arcaico: muerte y resurrección ritual, nuevo nacimiento de Cristo. ELIADE, M.: *Historia de las creencias...*, op. cit., p. 389.

<sup>41</sup> LLOMPART, G.: "El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid", *Traza y Baza*, 3, (1973), pp. 53-56.

<sup>42</sup> *El Fisiólogo* al hablar de esta ave comenta: "El pellicano sobresale sobre todas las demás aves en el amor a la prole. La hembra se echa en el nido, custodiando a sus polluelos, les da calor y los abraza y llega a herirlos con sus excesivas caricias, hasta el punto de perforar sus costados y morir aquellos. Transcurridos tres días llega el pellicano macho y encuentra muertos a los polluelos; se angustia sobremanera y arrebatado de dolor golpea su propio costado y lo taladra y fluye la sangre que, gota a gota, deja caer sobre las heridas de los polluelos muertos, los cuales, de esta manera, son devueltos a la vida...". SEBASTIÁN, S.: *El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio. Seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, 1986, pp. 53-54.

<sup>43</sup> El Concilio de Trento vino a subrayar, en la sesión 22, los fervores eucarísticos como reacción en contra de los reformistas, que negaban la

presencia real de Cristo en dicho sacramento. SEBASTIÁN, S.: *Contra-reforma y barroco...*, op. cit., p. 186.

<sup>44</sup> SEBASTIÁN, S.: *El Fisiólogo...*, op. cit., pp. 53-54; CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos...*, op. cit., p. 350.

<sup>45</sup> FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago de Compostela. 1991. p. 494.

<sup>46</sup> Dichas reformas apenas afectaron a la cabecera del templo, a no ser por el retablo mayor y las pinturas murales que cubren los escudos de D. Lope de Mendoza y de los Monterrey, colocados en la pared del presbiterio, sobre y bajo la línea de imposta respectivamente. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>.: *Contribución al estudio de...*, op. cit., p. 225, nota 26.

<sup>47</sup> Autor: GARCÍA DE BOUZAS, Juan Antonio. Título: Vida de San Francisco de Asís. Cronología: Primer tercio del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Aceptable, si bien algunas de las telas presentan rastros de humedad, pérdidas de pigmento y algún roto. Localización: OURENSE. Ourense. Convento San Francisco. (Ourense).

<sup>48</sup> El 10 de abril de 1874 se dispuso entregar el edificio de la Real Hacienda al Ayuntamiento. Por Real Decreto de 14 de diciembre de 1836, los cuadros se trasladaron a los depósitos del futuro Museo Provincial, constituido en 1845 en el Colegio de los Ex-jesuitas de San Fernando e inaugurado el 20 de junio de 1847. De ahí, tras la desaparición del museo, fueron a parar a diferentes instituciones orensanas: el Gobierno Civil, la Diputación Provincial y el Museo Arqueológico Provincial. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: "Serie de lienzos procedentes del convento de San Francisco de Orense del pintor Juan Antonio García de Bouzas", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIX, 104, (1991), pp. 209-214.

<sup>49</sup> "Tiene el Convento dos claustros y en el principal está pintada la vida de nuestro P. San Francisco en cuadros de cuerpo entero, de pincel muy primoroso que dieron de limosna los señores

Prebendados Cornejos en atención a su cordial afecto y en dulce memoria de su tío el Ilmo. Fray Damián Cornejo, Obispo de esta Santa Iglesia y varón digno de eterna alabanza". CALONGE, D.: *Los tres conventos de San Francisco de Orense*. Orense, 1949, p. 258.

<sup>50</sup> Dicho prelado ingresó en la Orden Tercera en 1644, a los 15 años de edad. Destaca tanto por su designación como obispo como por su condición de cronista de la Orden y autor de la *Chronica Seraphica* o mecenas de las artes, al decorar el coro y paredes del convento de San Diego de Alcalá con pinturas. PAZOS, M.R.: *Episcopado gallego*. II. Madrid, 1949, p. 449.

<sup>51</sup> Este en su testamento declara: "aver pintado la vida de nro p<sup>e</sup> San Fran<sup>co</sup> para el convento del mismo santo de la ciudad de O<sup>e</sup> la que se alla puesta en los claustros de el, cuia obra hize de horden y con mandado del Illm<sup>o</sup>. s<sup>or</sup>. D<sup>n</sup> Fr. Damian Cornejo obpo que fue de dha ciudad de Orense...". ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO (A.H.U.S.). *Protocolo de Juan García Vaamonde*. 1755. Leg. 5161. Barriocanal López lo reproduce íntegramente. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: "Serie de lienzos ...", op. cit., pp. 220-225.

<sup>52</sup> Sebastián López menciona un buen número de ellas. SEBASTIÁN, S.: *Contra-reforma y barroco...*, op. cit., pp. 286-288, 421.

<sup>53</sup> "N<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup>. Representa tambien este cuadro en lienzo y al olio egecutado, el Arbol Genealogico del Patriarca San Francisco, y consta de 39 bustos cuyos rasgos de dibujo no ideal, hacen creer con fundamento seanla mayor parte Retratos; en el angulo del citado cuadro se vé el Retrato del Cronista de la Orden, el Obispo Cornejo de cuerpo entero, asi como el del Seráfico Sto. que deja ver acostado y asiduo al arbol: tiene un excelente estudio de Cabezas, como tambien otras varias figuras en lontananza; y es enojoso que desluciese la primitiva mano que lo ejecutó (de sugeto desconocido) algunos toques recientemente dados

por un embarrador, aunque se noten estos en lugares accesorios; pertenece a la escuela Española y es su altura de 9 pies pro 7 de anchura. Proced<sup>9</sup>. San Francisco de Orense". FERNÁNDEZ PÉREZ, J.: "El antiguo Museo pictórico de la provincia de Orense. Su historia, con el catálogo de cuadros que a el han pertenecido". Orense, 1914, en BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., FARINA BUSTO, FR.: *El antiguo museo de pintura de Orense (1845-1852)*. Boletín Auriense, anexo 13. Orense, 1989, p. 111. La presencia del retrato de Fray Damián Cornejo ratifica, según Paz y Barriocanal López, la vinculación entre el prelado y el encargo destinado al convento orensano -"en la esquina izquierda inferior se ve el retrato bien ejecutado de Fr. Damián Cronejo, obispo de Orense; y esta circunstancia hace sospechar que el cuadro de autor desconocido, ha sido pintado de su orden". PAZ, J.M.: "Museo de Pinturas de Orense", *Album de El Miño*, (1859), p. 449; BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: "Serie de lienzos ...", op. cit., p. 214.

<sup>54</sup> "Nº. 8º. De la misma mano desconocida que el señalado con el numº. 6º., aparece ejecutado en lienzo al olio, el bautismo de San Francisco, el cual es de bastante merito y consta de 11 figuras principales y accesorias en totalidad; su colorido, dibujo, expresión y acabado, son dignos de elogio, si se prescinde de los determinados contornos; se halla en un mediano estado de conservación, es apaisado, pertenece a la Escuela Española y tiene de alto 6 pies por 8 id. de largo. Procedº. San Francisco de Orense". FERNÁNDEZ PÉREZ, J.: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., pp. 112-113. Con el número 71 del catálogo de Bonifacio Ruiz aparece otro Bautismo de San Francisco: "Representa este mal retocado lienzo, pintado al olio, bastante aniquilado i de la mano de D. Gaspar Becerra, el bautismo de S. Francisco apenas nacido, á quien sirve de padrino un angel alado con trage de peregrino; consta el cuadro de nueve figuras de tamaño natural, perfectamente agrupadas, su

correo dibujo, bello colorido i acertada composición producen un magico efecto, con especialidad la anciana nodriza que aparece asiendo con ambas manos las dos puntas del pañal en que venia envuelto el niño: su natural impaciencia, llama notablemente la atención del espectador, apesar de la intachable egecucion i verdad de las demas figuras, procede del convento de San Francisco de esta ciudad, pertenece a la escuela valenciana i tiene 5 pies 11 pulgadas de alto por 8 id. con 2 id. de ancho". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., p. 122.

<sup>55</sup> "Nº. 73. Este lienzo apaisado al olio, de iguales dimensiones i autor que el señalado con el nº. 71 retocado por la misma desdichada mano i en bastante mal estado, representa a S. Francisco en el purgatorio arrodillado en una nube en la parte superior del cuadro, i echando su cordon al cual estan asidas dos animas para ascender al lugar de los justos, i alude a un pasage de la vida del santo; consta el cuadro de 22 figuras desnudas, i divinamente desempeñadas, sus actitudes, dibujo estudio anatómico, i acertada colocacion, hacen sumamente apreciable este lienzo; empero no estuvo tan feliz su autor en el juego, pues no hace ninguna ilusion; está retocado por la misma infeliz mano que el señalado con el nº. 71, procede del convento de S. Francisco de esta ciudad, i pertenece a la escuela española". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., pp. 123-124.

<sup>56</sup> "Nº. 74. Habiendo sido reconvenido S. Francisco por su padre ante el obispo de Asis, a causa de su excesiva prodigalidad con los pobres, se desnudó de todas sus vestiduras, i entregandolas, con mas el poco dinero que tenia á aquel, le dijo: "renunciaba a los bienes terrenos con el derecho de hijo suio, pues asi podria decir libremente solo Dios, pater noster qui es in celis". He aquí el pasage que representa con la maior precision, este precioso lienzo apaisado, pintado al olio por el enunciado D. G. Becerra: solo es lastimoso que tambien se atreviera a

retocarlo el mismo ignorante embarrador que deslució el marcado en el nº. 73; es de escuela española, está en mediano estado i tiene 5 pies 11 pulgadas de alto por 8 id. de ancho, tiene la misma procedencia". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., pp. 124.

<sup>57</sup> "Nº. 75. En este casi total deluido lienzo al olio, ejecutado por el mismo autor que el antecedente, se divisa confusamente á S. Francisco arrodillado ante un altar pidiendo al Señor si le palcia ascendiese a la dignidad sacerdotal; en virtud de la cual se le aparecio un angel con una redoma de cristal para significarle la pureza que requeria el nuevo estado á que aspiraba: la egecucion, colorido i estudio de las dos figuras de que se compone este cuadro son mui bueno; es de escuela española, perteneció al convento de S. Francisco de esta ciudad, i tiene 6 pies de alto por 4 id. con 7 pulgadas de ancho". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., p. 124.

<sup>58</sup> "Nº. 88. La impresion de las llagas de S. Francisco, representada en este lienzo al olio, de iguales dimensiones, estilo, autor y procedencia que el anterior, es una obra tan acabada que nada deja que desear, tanto por el buen efecto del paisaje y verdad de las figuras, como por la ilusion que produce, amen de su buene estado de conservacion; no lejos se ve al patriarca, estasiado con la vision del alado Querubi, y en primer termino echado a la sombra de un arbol frondoso, con un libro en la mano, esta un fraile de la orden, en ademan de dudar de la realidad de la vision; a cuio fin tene a fuer de visera, puesta con la mayor naturalidad una mano ante sus ojos, es de tamaño natural, y su merito tal que parece se desprende del lienzo: algunas aves, y cuadrupedos completan los objetos del cuadro". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., p. 126.

<sup>59</sup> "Nº. 89. De la misma mano, escuela, dimensiones, estado de conservacion, procedencia, ejecutado al olio y en lienzo, es el cuadro apaisado

que representa a S. Francisco, que arrebatado de un santo celo y con el crucifijo en la izquierda mano, predica a una multitud de aves, peces, bestias feroces y domésticas, que parece estar atentas a sus palabras; tiene no poco trabajo, pero apesar de estar bastante bien ejecutado dista mucho de tener el merito que el anterior cuadro". IDEM: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., pp. 126-127.

<sup>60</sup> Es preciso señalar que esa datación, entre 1700 y 1706, concuerda perfectamente con la periodización que López Vázquez ha realizado de la obra de Bouzas, al situar, ya en Santiago de Compostela, en 1707, el final de su etapa formativa. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco", en *Gran Enciclopedia Temática. Arte. VI.* Barcelona, 1988, p. 111.

<sup>61</sup> Este planteamiento coincide con el razonamiento que ofrecen Vargas Lugo y Díaz al comentar: "Bello y lucido adorno de los claustros fueron las series de lienzos que representaban vidas sagradas. Todos los conventos y muchas iglesias optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la historia sagrada. Entrado el siglo XVII, estas series pintadas en telas de diversos tamaños -según las dimensiones de cada edificio- sustituyeron la ornamentación mural con que se engalanaron los monasterios a lo largo del siglo XVI. Los talleres de pintura al óleo cubrieron esa demanda de manera cumplida y suntuosa, a entera satisfacción del gusto barroco. No sólo los claustros conventuales de frailes y monjas poseyeron series sobre vidas de santos, sino también otro tipo de instituciones tales como colegios y hospitales y hasta la portería de algún monasterio importante...". VARGAS LUGO, E., DÍAZ, M.: "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, (1974), p. 59.

<sup>62</sup> CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica. Vida del Glorioso Patriarca San Francisco y sus primeros discípulos.* I.

Madrid, Imprenta de la Vda. de Juan García Infanzón, 1721.

<sup>63</sup> Para no citar todos los escritos en los que se refieren los mismos acontecimientos, se tomará como única referencia la *Leyenda Mayor* escrita por San Buenaventura. La correspondencia de dichas referencias con las existentes en los otros textos no citados puede seguirse a través de las tablas de concordancias incluidas en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época.* Madrid, 1993, pp. 983-1024.

<sup>64</sup> En la forma del carro, construido como una sucesión de curvas asimétricas, podríamos observar su semejanza con los carros triunfales empleados en las procesiones españolas del siglo XVII y XVIII. Véase PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia.* Valencia, 1982, pp. 241-330. Por otro lado, el tipo de los caballos que forman el tiro de escasa alzada y cinchera gruesa guardan cierta relación con los empleados por Velázquez en sus retratos ecuestres.

<sup>65</sup> Esta escena ha sido identificada en alguna ocasión con la ascensión de San Francisco tras su muerte. Sin embargo, el tema hace referencia a la leyenda del profeta Elías. REAU, L.: *Iconographie de L'Art Chrétien.* París, 1952-1959. III.1, p. 525. "Hizo Dios al humilde paramo de Rigortto teatro de sus maravillas... En este sitio, y por este tiempo sucedió aquel estupendo prodigio de aparecerse S. Francisco ausente, à sus hijos, en una carroza de fuego, y fue en esta forma. Un Sabado en la tarde se despido de los suyos, partiendo à la Ciudad de Assis, en cuya Iglesia Catedral avia de predicar el Domingo por la mañana. Tenia señalado por hospicio una casilla, que estava en un pequeño huerto muy cercano à la Iglesia, para recreacion de los Canònigos. Recogióse el Santo à la Oracion aquella noche, en cuyo exercicio enardecido, inflamado su enamorado coraçon, fuè por ministerio de Àngeles arrebatado en una carroza de flamante fuego, à quien coronava un globo de luzes, cuyo admirable resplandor en nada inferior al que comu-

nica el Sol en lomas ardiente de su curso, desaparecia todo el horror, y sombras de la noche. En esta forma suspenso en el ayre se apareció en el desierto de Rigortto, à tiempo, que parte de los Discipulos estavan en Oracion velando, y parte rendidos al sueño. Despertaron estos despaavoridos, quedaron aquellos admirados, y todos juntos confusos en la novedad, y embargado con el pasmo el aliento, y el uso de los sentidos, miravan como de las crespas llamas se formava una triunfante Carroza à su Maestro...". CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 109; SAN BUENAVENTURA: *Leyenda Mayor*, 4.4 en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época.* Madrid, 1993. p. 400.

<sup>66</sup> En el globo terráqueo situado entre Santo Domingo y San Francisco se pueden observar algunas escenas que hacen alusión a estos vicios.

<sup>67</sup> MÀLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 383.

<sup>68</sup> Cornejo la incorporó a su relato de la vida de San Francisco con los siguientes términos: "En esta ocasión fuè quando viò aquella visión tan repentina, y tan celebrada, de la qual se infiere la obligación grande en que està el mundo a estos dos Santos Patriarcas, Domingo y Francisco, que fueron los que detuvieron las iras de Dios, que corrian impetuosas à la vengança de las ofensas, que la ingratitud de los hombres hazia à la Magestad suprema suya con sus muchos pecados. Viò pues Santo Domingo al Hijo de Dios con aspecto severíssimo vibrando tres lanças, para assolar, y destruir al mundo, y que la Madre de las Misericordias, MARIA Santíssima detenia el poderoso impulso de su brazo, con los imperios dulces de su ruego. Tened, dezia la piadosa Madre, Hijo dulcíssimo mio, el impulso de vuestro poderoso brazo: no deshaga de un golpe el rigor de vuestra justicia aquella imagen, que a costa de tantos trabajos, y dolores, reformò la fineza de vuestro inefable amor. Justísimos son, Señor, vuestras iras contra los hombres, que poseidos de torpe

ingratitud olvidan beneficios, y repiten agravios. Yo, Señor, os ofrezco por fiadores de todos los ingratos à dos hombres, siervos tan fieles, y tan amantes vuestros, que daràn satisfacciòn à vuestras ofensas, y templaràn vuestros enojos; y veia el Glorioso Santo, ser èl uno de aquellos dos, que ofrecia MARIA Santissima para despique de las ofensas de Dios: y otro, que no conocia, pero con ansias de conocerle, observaba con cuydado sus señas. Diòse por vencido el Hijo à los ruegos de la Madre, aceptando las finezas en los siervos suyos. O què grande, y opulento debiò ser el caudal de virtudes, y merecimientos, que se aceptò para fiador de deudas tan crecidas. Esta misma visiòn tuvo el Glorioso San Francisco, como fuera de alguno de nuestros, refieren San Vicente Ferrer, y cree piadosamente el illustre chronista de la Orden de Predicadores Fray Fernando del Castillo". CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 247-248.

<sup>69</sup> "Deseoso de dar principio à su Mission, saliò el Santo de Roma, y antes de llegar à la Ciudad de Sena, por donde determinaba hazer su viage, en una gran llanura, que ay entre Campilio, y San Quirino, le salieron al encuentro tres hermosissimas doncellas, en pobre, y humilde trage, y en la belleza tam parecidas, que no pudiera registrarlas como distintas la vista mas atenta. Quando llegaron à su presencia, todas tres à un tiempo le saludaron, diciendo: Sea bien venida la señora Santa Pobreza; y dicho esto, se desaparecieron, dexando de sis deseos y admiraciones. Quedò el Santo con tan estraña salutaciòn, y visita, en un excesivo jùbilo de su espíritu, enagenado del uso de los sentidos, y todo absorto. Los compañeros, que tuvieron tambien la buena suerte de vèr aquellas hermosuras, estaban atònitos, y venerando misterios, que no alcançaban, tuvieron en suspension sus juyzios. Deseosos de saber de la confusion en que les avia puesto tan rara novedad, quando vieron al Santo mas desembarazado de la abstracciòn suya, le rogaron les descifrasse aquel

enigma. Respondiò el Santo con ingenuidad. Lo que se me ha dado à entender en estas tres doncellas, es la hermosura de la perfeccion Evangelica, repartida con igualdad misteriosa en las tres virtudes esenciales, de Obediencia, Castidad, y Pobreza, que con el estrecho vinculo de los votos une para el agrado de Dios el Estado Religioso; pero todas esta vez cedieron en el obsequio, ò consolacion, que venian à darme, à la virtud de la santa pobreza, que ha de ser el blason mas illustre, y el timbre mas glorioso de nuestra Orden. No debiò estrañar, que siendo distintas virtudes, pareciesen tan unas, assi en el exceso de la belleza, como en el desprecio del trage, porque cada qual en su linea, simboliza tanto con la pobreza, que copia de ella su principal calidad para ser perfecta...". CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 252-253; SAN BUENAVENTURA: *Leyenda Mayor*, 7.6 en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís...*, op. cit., pp. 423-424.

<sup>70</sup> "Estava el Sumo Pontifice Inocencio Tercero muy deseoso de dà a buen cobro la pretension de Francisco; tal era el subido concepto, que avia hecho de sus virtudes; y tales eran las instancias de su interior movido a divinos impulsos. Podia por si solo determinar la materia, y no quiso tomar resoluciòn sin conferencia solemne de los Cardenales; para que con mas exacciòn, y madurèz se determinasse punto de tanta monta, y consecuencia. Quiso, tambièn, que el siervo de Dios se hallasse presente en la Junta, para que si necesario fuesse, con su informe se hiziesen mas capaces de la materia. Empezòse la conferencia y pareciòle à la mayor parte de la Junta cosa impracticable la pobreza en comun, y particular en una Familia, que podia ser muy copiosa, aunque al presente era corta y limitada... Aprobò la Regla, no por Bula, sino *vivæ vocis oraculo*, dandole con la confirmaciòn otras gracias...". CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 99-102.

<sup>71</sup> BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., FARIÑA BUSTO, FR.: *El antiguo museo*

*de pintura de...*, op. cit., p. 48.

<sup>72</sup> "Gustabase mucho Dios de vèr forcejear el zelo de un hombre miserable, hasta tocar en la raya de los imposibles; y en prueba de que le eran agradables sus ansias, le concediò en esta ocasiòn la celebrada Indulgencia de Porciuncula. Sucediò esta concesion el año de mil duscientos y veinte y uno, por el mes de Octubre. El ardiente zelo de la Salvacion de las almas, y el conocimiento de la ceguedad de los hombres, que desempeñados corren à su perdicion por el derrumbadero de los vicios, tenian una noche afligido, y congoxado el coraçon de San Francisco, estando en Oracion en su retiro de Porciuncula, clamaba al Señor de lo intimo de su alma... Estos deseos... fueron à su Magestad de mucho agrado. Despachò un Angel embajador suyo, que en forma visible le apareciò, y dixo, que baxasse del Monte à la Iglesia, donde le esperaban Christo Señor nuestro, y su Purissima Madre, con numerosa comitiva de Celestes Espiritus. Entrò en la Iglesia... y atònitto, y reverente se postrò en tierra, no pudiendo atener al golpe de luzes tan soberanas. Hablòle la Magestad de Christo diziendo: Francisco, puesto que son tan ardientes los deseos de salvaciòn de las almas, y à mi tan agradables, te doy permiso, para que pidas por ella para consuelo de los Fieles, y exaltacion de mi nombre. El temor reverencial tuvo al Santo algo suspenso; pero bolviendo sobre si, con los alimentos, que le daba la dignacion inefable de la Magestad de Christo, le dixo: ...Concededme dulcissimo Señor mio, que todos los Fieles, que entraren en vuestra casa, verdaderamente contritos y confessados, ganen Indulgencia plenaria, y total remission de todas sus culpas, y queden libres de las penas debidas para la satisfacion y reducidas al estado feliz en que las puso la primera gracia, que recibieron en el Bautismo. Y vos Virgen Purissima, y Madre de mi Señor, pues Vuestra piedad os ha ganado el glorioso atributo de Abogada de los pecadores, sed medianera, para que vuestra

intercession haga lo que no puede merecer este indigno esclavo vuestro, criatura inutil, y pecador miserable... Respondió el Señor. Francisco, mucho has pedido, pero con medio tan eficaz, como los ruegos de mi Madre, aun à mayores empresas puede anhelar tu zelo; yo te concedo la Indulgencia plenaria que me pides, pero quiero que vayas à mi Vicario, à quien dexè en la tierra plena potestad de atar... La mañana siguiente eligió por compañero suyo à Fray Mateo, y se partió à Perosa, donde a la sazón se hallaba el Sumo Pontífice. Negoció la audiencia y... suplicò, pues à su Santidad, humildemente, que à honor suyo, y à la mayor honra, y gloria de su Santissimo Hijo, y bien de las almas, que redimió con el precio de su Sangre,...conceda Indulgencia plenaria, y remisión de todos los pecados... Dificultó la Concessión, por la circunstancia de pedir Indulgencia plenaria, sin pensión de limosna... Esta palabras hizieron tal impressión en el coraçon del Sumo Pontífice, que movido de impulso divino dixo tres vezes, soy contento, y te concedo la gracia que pides. Los Cardenales, que se hallaron presentes, estrañaron mucho esta resolucìon, y intentaron disuadirle de ella con estas razones... Respondió el Pontífice: La concession ya està hecha, y ha de quedar firme; lo que podemos hazer, es, modificarla, y limitar la Indulgencia a un dia natural y determinado cada año...". CORNEJO, D.: *Chronica*

*Seraphica...*, op. cit., pp. 361-364.

<sup>73</sup> Este es uno de los datos que invita a pensar en una fecha tardía, dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, para la ejecución de esta obra.

<sup>74</sup> Este tema, el de un joven soplando sobre un ascua, ha sido relacionado, dentro del lenguaje alegórico y simbólico, con vanidad y mortalidad. BIALOSTOCKI, J.: "Arte y vanitas", op. cit., pp. 185-226.

<sup>75</sup> CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 526-527; SAN BUENAVENTURA: *Leyenda Mayor*, 14 en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís...*, op. cit., pp. 468-471.

<sup>76</sup> "Nº. 87. Representa este lienzo al olio de igual tamaño, autor, escuela, y estado que el anterior a S. Francisco cabalgando sobre los hombros de un herculeo moro que le pasa a la orilla opuesta del caudaloso Ganges. El hermoso paisaje y figuras accesorias, alusivas al pasaje que representa, estan desempeñadas, en lontananza con mucha maestria, la vegetacion es lozana y el sitio asaz pintoresco, en penultimo termino se ve el santo, predicando a los infieles, algunos cuadrupedos, aves y una ciudad, a lo lejos completan los objetos de este lindo cuadro, cuya procedencia es igual al anterior. FERNÁNDEZ PÉREZ, J.: "El antiguo Museo pictórico de...", op. cit., p. 126.

<sup>77</sup> Repite, a modo de tema de encuadre, el mismo esquema compositivo empleado para representar la predicación de San Francisco Javier.

CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., pp. 311-321; SAN BUENAVENTURA: *Leyenda Mayor*, 9.8 en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís...*, op. cit., pp. 440-441.

<sup>78</sup> SAN BUENAVENTURA: *Leyenda Mayor*, 8 en GUERRA, J.A.: *San Francisco de Asís...*, op. cit., pp. 427-435.

<sup>79</sup> Intentar descubrir en esta imagen un reflejo de San Francisco como *Alter Christus*, parece poco probable, debido a que el único tema vinculable directamente con el Santo de Asís es el del Cristo sufriente y no el de Cristo soberano. FRANCASTEL, P.: "El arte italiano y el papel personal de San Francisco" en *La realidad figurativa. El objeto figurativo y su testimonio en la historia*. II. Barcelona, 1988, pp.405-430.

<sup>80</sup> En este sentido Cornejo comenta: "Quiso el Señor, que su siervo fuese en todo su semejante y participole sus poderes para convertir almas...". CORNEJO, D.: *Chronica Seraphica...*, op. cit., p. 96.

<sup>81</sup> *Nil edere magnum, spectandum-que solet, longo nisi tempore adultum*. COVARRUBIAS, S. de: *Emblemas morales*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978. (Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 145, cent. II, emblema 45). Sobre la iconografía del paisaje véase SEBASTIÁN, S.: "La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática", *Goya*, 220, (1991), pp. 194-201.