

Las pinturas murales de la iglesia de Sant Francesc de Tortosa. Un conjunto por descubrir

BEATRIZ GARCÍA SÁNCHEZ

Historiadora del arte

RESUMEN

La iglesia de Sant Francesc de Tortosa conserva una decoración mural del siglo XIX dividida en doce escenas, que entrelaza varios ciclos iconográficos de gran interés. Paradójicamente lo que tendría que ser una obra de referencia para la historiografía local resulta ser una gran desconocida, con un destino incierto y precario. En este artículo se pretende dar a conocer este conjunto en un primer análisis, dejando varias vías de investigación planteadas y abiertas.

Palabras clave: iconografía franciscana, pintura mural, siglo XIX, Tortosa.

ABSTRACT

The church of Sant Francesc de Tortosa preserves a 19th century mural decoration divided into twelve scenes, which interweaves various iconographic cycles of great interest. Paradoxically what should be an absolute work of reference for local historiography proves to be a great unknown, with an uncertain and precarious destiny. This article aims to present this set in a first analysis, leaving several research issues raised and open.

Keywords: Franciscan iconography, mural painting, 19th century, Tortosa.

Introducción

La decoración mural de la iglesia de Sant Francesc de Tortosa podría haberse convertido en una de esas escasas sorpresas de cierta magnitud que en la actualidad el mundo del arte local puede proporcionar. Podría o puede, porque su destino final es aún incierto, y gracias a la intervención de determinadas personas se mantiene la esperanza de que no acaben perdidas para siempre. Ubiquemos primero esta decoración prácticamente desconocida y conservada *in situ*.

La iglesia de Sant Francesc es un edificio iniciado en la segunda mitad del siglo XVII perteneciente a la Tercera Orden franciscana, del que se tiene poca información.¹ La documentación destruida al inicio de la Guerra Civil deja pocos testimonios para establecer una historiografía exhaustiva ni del edificio ni de su interior. De las primeras referencias conservadas las proporciona el canónigo O'Callaghan² que sitúa la terminación de la iglesia en 1673, fecha que también recoge el escritor local Ramon Vergés Paulí, quién proporcionará mas información en su obra *Espurnes de la llar* de 1912.³ Gracias a que la iglesia estaba bajo la supervisión de las cofradías no le afectó la desamortización de 1835 y consiguió evitar su venta, una iglesia peculiar que no aparece recogida en la crónica de Francisco Marca⁴ ni en la obra de Barraquer, uno de los libros de referencia para la arquitectura religiosa, y que de los franciscanos de Tortosa sólo menciona el convento de Jesús.⁵ Ya en el siglo XX el edificio abandonó su función religiosa y se reconvirtió en «Centre Obert», destinado a la atención de la infancia, juventud y a la vida familiar. En algún momento del siglo pasado se interviene en la estructura enmascarando y modificando la volumetría interior. Destaca el forjado intermedio que divide la altura original de la nave en un doble piso, al que se accedía por una escalera interior. Este nivel superior queda definido por la bóveda original y parte de los muros laterales, quedando visible en este piso el extremo superior del altar mayor que ocupa la cabecera y dando un acceso casi directo a la decoración de los muros laterales.

En 2009 se inicia la redacción del proyecto de remodelación de la iglesia incluyéndola en el Pla Integral del Nucli Antic (PINCAT) dentro de la Llei de Barris de Tortosa, iniciándose la obra en 2011 con una previsión

1 Los datos documentales fueron amablemente aportados por el Dr. Jacobo Vidal Franquet en su momento para el apartado histórico del informe de restauración que se realizó en 2010.

2 R. O'Callaghan, *Los conventos de Tortosa*.

3 R. Vergés, *Espurnes de la llar*.

4 F. Marca, *Chronica Seraphica*, p. 237-249, sobre Tortosa se centra en el convento de Jesús de Tortosa.

5 G. Barraquer, *Las Casas de religiosos*, p. 532-534.

temporal inferior a un año. Paradas las obras tras una primera fase, y a pesar de que en diferentes ocasiones el Ayuntamiento ha manifestado públicamente su intención de reanudar el proyecto, las obras siguen paradas y no hay indicios de retomarlas. Desde un principio el estudio de arquitectura encargado del proyecto considera y recoge la conservación y restauración de las pinturas. Y gracias, en gran parte, a esta voluntad personal las pinturas se protegieron provisionalmente y lo que se conserve a día de hoy será gracias a ello. En este punto de precariedad, en medio de una obra paralizada, lo que en numerosas ocasiones es más peligroso para unas pinturas murales que de seguir en edificios no intervenidos, se encuentra el conjunto mural.

Descripción y estado de las pinturas

La decoración pictórica se concentra en la bóveda y en los lunetos de los muros laterales. La técnica utilizada es pintura al temple, que se traduce en la mayoría de los casos en pinturas más delicadas comparadas con otras técnicas. Con una menor resistencia a las agresiones y a las posibles patologías habituales derivadas del soporte, en especial por afectación de humedades y fisuras, acaban presentando serios problemas de adhesión, pulverulencia y aparición de eflorescencias salinas. Uno de los peores panoramas posibles que en el caso de las pinturas de Sant Francesc se confirma de pleno. A ello hay que sumar que al reconvertir el espacio central en un doble piso parte de las escenas quedaron en un acceso directo relativamente fácil, de hecho presentaban distintas zonas de agresiones antropogénicas como incisiones directas, ralladuras y erosiones de distinta naturaleza. Analizando las circunstancias que han rodeado este conjunto, poco favorable era la coyuntura para que se conservara poco o nada hasta nuestro días. Por contra nos topamos, contra todo pronóstico, con una decoración de una extensión inusual. Según datos proporcionados amablemente en su momento por el arquitecto responsable, Ramon Valls i Ortiz, la superficie pintada es de 74,21 m². Se representan en la bóveda cuatro escenas rectangulares en el sistema de *quadri riportati*. Intentando reforzar dicha ilusión las escenas están encuadradas por marcos lisos y dorados, con una sombra azul que da perspectiva. En los lunetos las escenas semicirculares están enmarcadas por un perfil grisáceo blanquinoso. Las dos escenas que tocan la cabecera están mayoritariamente perdidas. La de la izquierda respecto al altar en su práctica totalidad exceptuando una pequeña franja inferior que no permite la identificación de la escena, y la de la derecha conserva el tercio inferior con los suficientes elementos para proponer una posible identificación iconográfica. El fondo para toda la superficie es de un color liso azul claro. En las aristas de los lunetos se han perfilado sendas bandas grises por las dos caras y una azul alternando interior y exterior, cuyo vértice queda escondido en el marco de cada una de las escenas de la bóveda, reforzándose el efecto óptico perspectivo. La separación

de la bóveda con los muros laterales queda resaltada por una cornisa de color gris con una imitación de marmorizado en tonos grisáceos.

Tanto los arcos fajones que separan los tramos como las pilastras en que se convierten al bajar por el muro, están pintados en gris. En los lados presentan bandas azul oscuro con motivos amarillo-dorados que se repiten en el enmarcamiento de algunos elementos de la cornisa, el intradós y en las enjutas o albanegas de los arcos. En lo referente al estado de las pinturas en 2010 era precario. Las patologías propias de una pintura al temple sin unas medidas de conservación adecuadas se dan en su totalidad en el conjunto de Sant Francesc. En su momento lo más preocupante era el estado pulverulento de la capa pictórica. Se tiene constancia de que durante la primera fase de rehabilitación del edificio se realizó una protección temporal, sobre todo por el interés y la voluntad del estudio de arquitectura responsable y algún técnico del Ayuntamiento, en contra de otras opiniones que optaban por la vía rápida. A día de hoy las obras, que comenzaron por una intervención estructural, están paralizadas desde hace varios años, con el enorme riesgo que significa para la integridad del conjunto pictórico. Desconocemos el estado actual. Si se conserva la misma extensión que se recoge en la documentación gráfica anexa o si ya se ha perdido parte del mismo.

La peculiar combinación de ciclos iconográficos en Sant Francesc

El conjunto aúna tres ciclos iconográficos: ciclo mariano, cristológico, y hagiografía del santo titular, San Francisco de Asís.

Muro del lado del Evangelio (lateral izquierdo respecto a los fieles mirando hacia el altar mayor). Lunetos comenzando por el piecero:

- 1.— *Anunciación* (fig. 1)
- 2.— *Visitación* (fig.2)
- 3.— *Natividad* (fig. 3)
- 4.— Pérdida total de la escena (fig.4)

Muro del lado de la Epístola (lateral derecho). Lunetos comenzando por la cabecera:

- 5.— Pérdida parcial (podría ser *Jesús entre los doctores*)⁶ (fig.5)
- 6.— *Resurrección de Jesús* (fig. 6)
- 7.— *Asunción de la Virgen* (fig.7)
- 8.— *San Francisco bendice Asís* (fig.8)

⁶ La pérdida mayoritaria de la escena imposibilita una identificación exacta. Los elementos conservados del tercio inferior permiten proponer este pasaje al reconocerse un personaje de poca estatura con túnica blanca en medio de un corrillo de personas sentadas. Una figura en primer término sostiene un rollo de pergamino.

Bóveda. Lectura de las escenas desde el piecero:

- 1.— *Oración ante el crucifijo de San Damián* (fig.9)
- 2.— *Entrega de la regla a San Francisco* (fig.10)
- 3.— *Visión de las tres lanzas* o *Visión de San Francisco y Santo Domingo* (fig.11)
- 4.— *Entrega de la Indulgencia de la Porciúncula* (fig.12)

El conjunto interrelaciona la vida de los tres protagonistas. Se inicia con escenas de la vida de María y de Jesús niño, pasando en el lateral de la epístola a la culminación de los tres personajes: resurrección de Jesús, Asunción de la Virgen y escena previa a la muerte de San Francisco con la bendición de Asís.



Figura 1.
Anunciación,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 2.
Visitación,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 3.
Natividad,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 4.
Escena parcialmente
perdida,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 5.
Escena parcialmente
perdida, pintura
al temple, s. XIX,
Iglesia de Sant
Francesc, Tortosa.

La lectura de las escenas perimetrales es correlativa y lineal, empezando por el piecero izquierdo y siguiendo por el cabecero derecho, para acabar en el piecero derecho con la escena de la bendición con una direccionalidad clara de la escena hacia la puerta principal, en definitiva podríamos interpretar que hacia la ciudad. En la bóveda culmina el recorrido lateral reuniendo en las dos escenas finales a los tres protagonistas.

Pasemos a un análisis más concreto de las escenas con elementos iconográficos relevantes. Haciendo un repaso desde el inicio del recorrido, la *Anunciación* y la *Visitación* iconográficamente siguen las pautas tradicionales. En cambio la *Natividad* destaca por varios motivos. Lo primero que sorprende es la importancia espacial que se le da al grupo de la derecha formado por los tres ángeles, que ocupa el mismo espacio que María y San José situados a la izquierda. Aún más llamativa es la postura del Niño Jesús. La mano derecha cerrada en un puño y ostensiblemente apoyada en la sien. Postura poco o nada tradicional que quizá se deba a alguna interpretación teológica que no hemos localizado o a la copia de algún referente visual que no se ha identificado. En la búsqueda de posibles referentes compositivos se han detectado similitudes con alguna figura de imaginería del Niño Jesús sentado o dormido, y en especial con la iconografía del Niño Jesús triunfador sobre la muerte, muy poco representada y propia de la escultura. Por lo que quedaría la opción de que el artista se inspirara en una pieza escultórica, y al pasar la representación a un medio bidimensional no lo resolviera de la forma más verosímil.

La siguiente escena que sobresale iconográficamente por ubicación y por temática es la última de las escenas perimetrales, *San Francisco bendiciendo la ciudad de Asís*.⁷ Sorprende que tras las escenas del ciclo mariano y cristológico se cierre la serie de los lunetos directamente con un único pasaje del santo en los muros laterales. Las escenas más habituales de los últimos meses de la vida de San Francisco son la muerte o el Tránsito del Santo, y no este episodio con menos carga dramática y que es de los menos representados. La escena recoge fielmente la explicación de las fuentes.⁸ El santo sintiéndose enfermo quiso trasladarse a la Porciúncula en septiembre de 1226 para morir allí. Su débil estado obligó a que fuera transportado en camilla, y al acercarse a Asís se detuvo para bendecir la ciudad por última vez, momento exacto que recoge la pintura.

Antes de analizar las escenas de la bóveda dedicadas en su totalidad al santo, hay que tener presente que San Francisco es uno de los santos más populares y con una de las hagiografías más extensas. Entre las numerosas fuentes existentes destacan como referente

7 Las fuentes se han consultado en la recopilación de J. A. Guerra, *San Francisco de Asís*.

8 Se utilizan los acrónimos establecidos en el Congreso de 5 julio de 2004 del Definitorio general para la *Vida de Celano* y la *Leyenda de Perusa*. Ordo Fratrum Minorum: Abreviaturas [en línea], 16 de julio de 2015. Disponible a: <http://www.ofm.org/ofm/?page_id=503&lang=es>. Para el resto se utilizan las presentes en La Enciclopedia Franciscana [en línea], 16 de julio de 2015. Disponible a: <<http://www.franciscanos.org/>>, *Leyenda de Perusa* (LP 5).



Figura 6.
Resurrección,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 7.
Asunción,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.



Figura 8.
Bendición de Asís,
pintura al temple,
s. XIX, Iglesia de
Sant Francesc,
Tortosa.

iconográfico en el siglo XIII las dos vidas de Celano, la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura y *La leyenda de los tres compañeros*, y en el siguiente siglo las *Floreillas* y el *Speculum perfectionis*. Posteriormente abundaron las obras que recopilaban parte de las fuentes originales. Sílvia Canalda apunta la Crónica Franciscana del portugués fra Marcos de Lisboa como uno de los referentes básicos para conocer la vida del santo en los conventos catalanes.⁹ Esta cantidad de textos, muchos de ellos basados en anteriores modificando o aportando cierta información nueva, conlleva que una misma escena de la vida de San Francisco tenga denominaciones distintas o parecidos pasajes se titulen de semejante forma, lo que será aplicable en alguna de las escenas de la iglesia tortosina. En gran parte de los ciclos se enaltece la idea de San Francisco como «Alter Christus» por lo que suele ser común la presencia del santo ante Jesús resucitado o la Virgen con el Niño, paralelismo que se establece desde San Buenaventura en la *Leyenda Mayor* y que se irá transmitiendo en posteriores fuentes como *Las Floreillas* o *De conformitate Christi* de Fra Bartolomeo de Pisa.¹⁰

En la bóveda de la iglesia tortosina la primera escena desde la entrada es la *Oración ante el Crucifijo de San Damián*, pasaje explicado por varios de los primeros biógrafos.¹¹ Es un episodio importante en el inicio de la conversión de san Francisco. Al entrar en la iglesia de San Damián buscando consuelo a sus dudas, y mientras oraba ante el crucifijo, oyó la voz de Cristo que le encomendaba restaurar su iglesia que amenazaba ruina. Los diferentes biógrafos interpretaron este encargo, además de en su forma literal: restauración física de la iglesia de San Damián como edificio, misión que inició el santo, también en su vertiente simbólica, con la restauración de la Iglesia como comunidad cristiana.¹² El artista representa al santo ataviado con ropas de caballero e incluye la espada y el sombrero para remarcar su condición social anterior a la conversión. Dramatiza la voz divina y la representa como un haz de luz que va del Cristo al santo. Este pasaje es considerado por algunas fuentes como preludeo a las llagas que posteriormente recibirá en la estigmatización del monte Alvernia, dándole una gran importancia simbólica.¹³ Aunque no ha sido una de las escenas más populares sí que aparece en los primeros ciclos pictóricos sobre la vida del santo, como la decoración de la Basílica superior de Asís por Giotto, definiendo una iconografía que se repetirá: el santo orando ante un gran crucifijo, en una arquitectura abierta, para evidenciar su mal estado estructural. Lo que es una rareza iconográfica es el haz de luz. En algunas obras aparece una filacteria escrita, pero no se ha localizado ninguna con el haz de luz como tal

9 S. Canalda, «La vida de Sant Francesc d'Assís a les rajoles del claustre de Terrassa», p. 112.

10 S. Sebastian, «La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montorio», p. 9-20.

11 En la primera *Vida* de Celano no se narra la conversación entre el crucifijo y el santo. Aparece en la *Vida segunda* (2 C, 6, 10), en San Buenaventura en su *Leyenda Mayor* (LM, 2,1) y en la *Leyenda de los tres Compañeros* (TC 13).

12 (LM 2, 1).

13 (2C 6, 11).

sin texto.¹⁴ Más extraña es la presencia de un ángel precisamente en esta escena.¹⁵ La figura del joven Francisco tampoco es la habitual. No aparece orando, al contrario, la mano izquierda apoyada sobre el pecho y la derecha separada del cuerpo, en una postura que se asemeja a la representación de los santos en éxtasis, y en la que sí suelen aparecer acompañados de uno o varios ángeles, que en muchos casos sostienen el cuerpo arrebatado del santo en cuestión. Cabe suponer que esta innovación iconográfica buscaba recalcar la comunicación directa del santo con la divinidad desde un inicio.

En la siguiente escena Cristo Resucitado hace entrega al santo arrodillado, ya como franciscano, de un texto que debe identificarse como la Regla de la Orden que ayudan a sujetar dos ángeles mientras un tercero aguanta la cruz de Cristo. Es más común que se represente a Cristo dictándole la regla al santo mientras éste la escribe. La primera Regla fue aprobada oralmente en 1209 por Inocencio III, no es hasta 1221 que se redacta la Regla I (de hecho la segunda) pero que carecía de la aprobación papal. Finalmente el santo se retira para ayunar y orar junto a fray Bonicio de Bolonia y su secretario fray León a Fonte Colombo, con la intención de redactar una nueva regla más resumida que la anterior y obtener la aprobación papal, como así fue con Honorio III. La importancia de esta regla es que consigue el sello papal, y da una tregua entre los dos sectores que ya se habían perfilado en el seno de la orden, los espirituales estrictos de las normas encabezados por San Francisco y un sector más moderado que pretendía relajar los preceptos más rigurosos. El propio santo en su testamento dice: «El Altísimo mismo me reveló que debía vivir según la forma del santo Evangelio. Y yo lo hice escribir en pocas palabras y sencillamente, y el señor papa me lo confirmó».¹⁶

San Buenaventura aclara que el santo explicaba que no había escrito nada por iniciativa propia, sino lo que le había sido revelado.¹⁷ Pero esta inspiración divina tan explícita en especial de la Regla II aparece en fuentes tardías como *La Leyenda de Perusa* que comenta: «(...) se había perdido la primera dictada por Cristo (...)»¹⁸ Y también en *Espejo de Perfección* que precisamente se inicia siendo muy conciso

14 La representación de la filacteria aparece en diferentes obras. Destaca por su difusión y su influencia el grabado de este pasaje de Phillip Galle ilustrando la serie *D. Seraphici Francisci Totius Evangelicae Perfectionis Exemplaris, Admiranda Historia*, con una primera edición de 1557. Esta influencia directa se recoge en varias obras españolas como la sillería del coro de Tarazona, estudiada en R. Carretero, «San Francisco de Asís en la sillería coral de su convento de Tarazona», p. 69-71, y en los plafones cerámicos del claustro del convento de Terrassa, ampliamente estudiados por S. Canalda, «Ecos de un nuevo Francisco de Asís», p. 359-379.

15 En algunas escenas de la vida del santo ya iniciada su vida religiosa los ángeles llegan a ser coprotagonistas, como en *San Francisco reconfortado por ángel músico o El tránsito de San Francisco*, pero en concreto en este pasaje inicial no se ha localizado ninguna obra que se asemeje.

16 *Testamento* de San Francisco (Test 14-15).

17 (LM 4, 11).

18 (LP, 17).



Figura 9.
Oración ante el
crucifijo de San
Damián, pintura
al temple, s. XIX,
Iglesia de Sant
Francesc, Tortosa.

y claro: «Después que se perdió la segunda Regla compuesta por el bienaventurado Francisco, subió éste a un monte con el hermano León de Asís y con el hermano Bonizio de Bolonia para redactar otra Regla. La hizo escribir según Cristo se lo iba mostrando».¹⁹

De nuevo nos encontramos ante una de las escenas menos populares a lo largo de la historia, prefiriéndose para representar la aprobación papal de la Regla la audiencia del santo con el pontífice.

La tercera escena es más confusa de identificar. Hay dos escenas visionarias en que coinciden San Francisco y Santo Domingo. Una de ellas trata sobre el sueño que compartieron con Inocencio III. El papa vio en sueños a dos monjes sosteniendo la iglesia de san Juan de Letrán y los identificó con los dos santos presentes en Roma, y gracias al sueño aprobó oralmente sendas órdenes. Una segunda historia, muy poco representada en la hagiografía seráfica, sigue una antigua leyenda recogida por el dominico Gerardo de Frachet en el siglo XIII y que difundió la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine,²⁰ en la que

19 *Espejo de Perfección* (EP, 1).

20 Gerardo de Frachet recibió el encargo del Maestro General de la Orden de la redacción de una vida oficial de Santo Domingo de Guzmán, *Vitae Fratrum*, aprobada en 1259. La visión de las tres lanzas la recogerá años más tarde Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* de 1280, que supuso la difusión de la misma.



Figura 10.
Entrega de la Regla a San Francisco, pintura al temple, s. XIX, Iglesia de Sant Francesc, Tortosa.

se explica la visión de Santo Domingo. El santo ve en el cielo a Cristo con tres lanzas, dispuesto a acabar con la humanidad cuando la Virgen intercede por los hombres y lo aplaca mostrándole a dos siervos que recuperarán su iglesia, precisamente Santo Domingo y San Francisco. En esta escena parecen fundirse las dos historias. Se representa en segundo término una iglesia que haría referencia al sueño de Inocencio III pero la presencia de la Virgen en su actitud solicitante y suplicante, con el rostro girado hacia Cristo resucitado que repite la asistencia de un ángel sosteniéndole la cruz, junto a la representación del Orbe a los pies de los santos, simbolizando la tierra y a toda la humanidad, hace suponer una combinación de los dos pasajes, que buscara reforzar el papel intercesor tanto de la Virgen como de los santos, en lo que sería una combinación iconográfica única.²¹ La escena de la intercesión de la Virgen aparece titulada de distintas formas: *El abrazo de la paz*, *Encuentro entre San Francisco y Santo Domingo* (aunque el mismo título haga referencia también al abrazo tras la misa de los dos santos), *Intercesión de María por el Mundo a través de San Francisco y Santo Domingo* o como *La fortaleza de la Iglesia sostenida por Santo Domingo y San Francisco delante de Cristo y la Virgen*.²²

La última escena presenta a Cristo Resucitado, esta vez sosteniendo él mismo la cruz, con la Virgen entre nubes, sobre una estructura arquitectónica con una cruz en la parte frontal y al santo arrodillado recibiendo un texto de manos de la propia Virgen. Parece clara la identificación de la escena como la concesión de la indulgencia de la Porciúncula o también conocido como el *Perdón de Asís*. Cristo y la Virgen están sobre el altar que se supone el de la propia iglesia. La

21 En la *Visión de Santo Domingo de Guzmán* de Zacarías González Velázquez, un boceto de 1787 conservado en el Museo Lázaro Galdiano, perteneciente a una serie encargada al artista para la iglesia de San Francisco de Madrid, se recoge una postura semejante para la Virgen y una misma actitud de súplica en los dos santos.

22 Son los diferentes títulos localizados de obras con una composición e iconografía semejantes.

aprobación de la indulgencia no está recogida en la documentación oficial del siglo XIII ni el pasaje es explicado por sus primeros biógrafos, y no aparece escrito hasta 1310 con la recopilación de fray Teobaldo, obispo de Asís, que legitimó la indulgencia y acabó con parte de las controversias sobre ella. Hay que destacar la importancia de esta indulgencia. En su momento sólo se obtenía por escasas vías, una de ellas participando en las Cruzadas, y fueron muchas voces las que se negaron a su concesión y dudaron de su autenticidad.²³ Especialmente durante el siglo XVII la indulgencia se fue ampliando y entre el 1 y 2 de agosto se podía adquirir no sólo acudiendo a Santa María de los Ángeles de Porciúncula sino a cualquier iglesia franciscana, inclusive las de la Tercera Orden y las conventuales. La concesión de una indulgencia plenaria para todos aquellos que entraran confesos y contritos en todas las iglesias franciscanas y la supuesta voluntad divina en su concesión hicieron que esta escena tuviera un gran valor simbólico ya que demostraba el papel mediador de la Orden para congraciarse con Dios. Desde antiguo se estableció una iconografía tipo: Cristo y la Virgen sobre un altar con el santo arrodillado frente a ellos, que se repetirá desde las primeras representaciones, como la parte superior del retablo de Hilario de Viterbo de 1393, conservado en la misma Porciúncula, con pocas variaciones de base como lo demuestra el propio exterior de la capilla de 1829 pintada por F. Overbeck.

Resumiendo, las escenas escogidas para la bóveda no son las más populares ni llamativas de la vida del santo. La selección misma dentro del amplio abanico que proporciona su hagiografía ha de ser objeto de reflexión y entender que la representación y glorificación de un aspecto u otro suele ser motivado por una intencionalidad comunicativa concreta.

La fuerza del carlismo en Tortosa, posible condicionante en la concepción del conjunto pictórico

Como se ha indicado anteriormente, ante la peculiaridad y variedad del ciclo hagiográfico de San Francisco, cabe interpretar que las escenas representadas fueron escogidas de forma muy meditada y con una intencionalidad clara. Teoría que se refuerza si se tiene presente que la iconografía sobre el santo se diversificó tras el Concilio de Trento y según la rama de los frailes se recalcaba un papel u otro de San Francisco. Práctica muy habitual en los conventos franciscanos, se reitera una faceta u otra del santo en función de la propia historia de la comunidad comitente o de la rama a la que pertenezcan.²⁴ La disparidad de criterios y posturas dentro de la misma orden, a veces hasta contrapuestas, favorece esa pluralidad de perspectivas en la plasmación plástica de la

23 O. Englebert, *Vida de San Francisco de Asís*, p. 234-244. L. de Sarasola, *San Francisco de Asís*, p. 248-251 y 576-580.

24 S. Canalda, «La vida de Sant Francesc d'Assís», p. 113.



Figura 11.
Visión de Santo Domingo y San Francisco o Visión de las tres lanzas, pintura al temple, s. XIX, Iglesia de Sant Francesc, Tortosa.



Figura 12.
Entrega de la indulgencia de la Porciúncula, pintura al temple, s. XIX, Iglesia de Sant Francesc, Tortosa.

vida y obra del santo. No se representa escena alguna de los milagros del santo, sino que se seleccionan las que recalcan el papel de la comunicación directa entre la divinidad y San Francisco y, por extensión, de la orden que fundó, reiterando una legitimación máxima al ser la propia divinidad la que transmite su voluntad al santo, que destaca a su vez por su papel de defensor de la Iglesia, de escogido para salvaguardar la Fe y la Iglesia y de su papel mediador entre el hombre y Dios, a la sombra de la intercesión de María. Se puede resumir esa deferencia de la divinidad al santo como persona física en el mensaje del Crucifijo de San Damián, «ve y repara mi casa», en la escena con Santo Domingo, salvadores de la humanidad y pilares de la Iglesia, y esa atención especial extrapolada a la orden en general con la entrega de la Regla por el propio Cristo, y el gran beneficio de la indulgencia concedida al santo para la iglesia fundacional de la orden. ¿Qué coyuntura motivaría la necesidad de recalcar precisamente estos aspectos?

Cuando se intenta buscar una explicación iconológica a la elección concreta de estas determinadas escenas se ha de analizar la situación presente y anterior a la realización de las pinturas. La zona de Tortosa vivió intensamente las guerras carlistas, muchos soldados procedían de la propia ciudad y sus alrededores, formando tres batallones de 1.000 soldados, y uno de los principales líderes, Ramón Cabrera, era tortosino.²⁵ Desde el inicio de las tres guerras se consideró a Tortosa como uno de los centros políticos carlistas y durante la primera guerra el obispo Sáez fue denunciado reiteradas veces por realista y carlista.²⁶

Parece que el sentir popular fue mayoritariamente de simpatía hacia el grupo contrario a Isabel II. De forma generalizada el clero tendió, notoriamente o de forma velada, a posicionarse al lado del bando carlista por su defensa de la Iglesia frente al progresivo anticlericalismo iniciado en el siglo XIX y que los liberales no frenaron de forma contundente.²⁷ Las matanzas de frailes de 1834 en Madrid, y un año después en Cataluña, con una tibia o nula respuesta de las autoridades locales, la desamortización de Mendizábal y el ambiente de crispación y belicismo existente, motivaron el ingreso activo de numerosos frailes en las filas carlistas.²⁸ La presión que vivió el clero se cebó en mayor medida con las órdenes más urbanas, entre ellas los franciscanos.²⁹ De hecho en la matanza de 1854 de los 73 frailes asesinados más de la mitad pertenecía a la orden. Con el Concordato de 1851 se establece una tregua y se aproximan posturas entre Estado e Iglesia, recuperando el clero parte de su poder e influencia. Esta situación religiosa más tranquila favoreció un auge del franciscanismo seglar, que vivió un gran

25 M. Santirso, *Revolución liberal y guerra civil en Cataluña (1833-1840)*, p. 78.

26 J. R. Vinaixa, *Tortosa en la guerra dels Set Anys (1833-1840)*, p. 27.

27 J. Caro Baroja, *Historia del anticlericalismo español*, p. 20-21; J. Álvarez Junco, «El anticlericalismo en el movimiento obrero», p. 284-285.

28 J. R. Vinaixa Miró, *Tortosa en la guerra*, p. 128, 132, 251.

29 J. Caro Baroja, *Historia del anticlericalismo español*, p. 20-21.

impulso con la aprobación de la nueva regla de la Orden Tercera en 1884 por León XIII, que la modernizaba y simplificaba. En este contexto muy peculiar de la orden deberíamos interpretar la elección de las escenas, más teniendo presente que se sabe que la iglesia no fue confiscada durante la Desamortización por estar en manos de las cofradías y que precisamente en origen pertenecía a la Tercera Orden. Si se analiza desde la teoría de la percepción y el horizonte de expectativas del potencial receptor de la decoración mural estaría perfectamente preparado para captar plenamente el mensaje de las pinturas. Se podría interpretar con gran margen de verosimilitud, que la decoración de la iglesia de Sant Francesc fue concebida para recordar a los feligreses que el mensaje de esperanza y resurrección que proporcionaba la religión era más propicio a través de la intervención e intercesión de los franciscanos, una orden castigada, perseguida y cuestionada pero sobre la que la divinidad tenía una especial consideración, como recuerdan las escenas, y recuperando el papel fundamental del santo y de su orden en la defensa de la iglesia. Este carácter protector se concentra en el sentido de la última escena de los lunetos laterales, la bendición de Asís, dirigida hacia la puerta, los franciscanos salvaguardando a la propia Tortosa. Para entender todo el contenido de este pasaje hay que conocer las palabras del santo recogidas en la *Leyenda de Perusa*: «Señor, creo que esta ciudad fue en tiempos antiguos morada y refugio de hombres malos e injustos, mal vistos en todas estas provincias; pero veo que, por tu misericordia sobreaabundante, cuando tú has querido, le has manifestado las riquezas de tu amor, para que ella sea estancia y habitación de quienes te conozcan, den gloria a tu nombre y difundan en todo el pueblo cristiano el perfume de una vida pura, de una doctrina ortodoxa y de una buena reputación. Te pido, por tanto, Señor Jesucristo, Padre de las misericordias, que no tengas en cuenta nuestra ingratitud, sino que recuerdes siempre la abundante misericordia que has mostrado en esta ciudad, para que ella sea siempre morada y estancia de quienes te conozcan y glorifiquen tu nombre bendito y glorioso en los siglos de los siglos. Amén».³⁰

San Francisco enaltece la ciudad, señala la misericordia que ha merecido a pesar de sus errores, y recalca su papel de baluarte religioso, pidiéndole a Dios que lo tenga presente y recuerde su benevolencia para con Asís, la ciudad originaria del santo y a la que siempre considero cuna de la Orden. La elección de esta escena y la direccionalidad de la bendición podría ser la traducción plástica de una voluntad de transmitir a los fieles un mensaje a la vez de esperanza y de redención, recordándoles la piedad divina hacia la ciudad de la que surge la orden franciscana y por extensión hacia la misma orden. El buen cristiano obtendrá la recompensa al final de una vida pía, la promesa de resurrección y victoria sobre la muerte a semejanza de Jesús y la Virgen, y en este camino cuenta con la ayuda y apoyo de los franciscanos.

30 (LP 5)

Autoria, estilo y referentes formales

Dejando planteadas distintas propuestas de investigación, pasemos a repasar la información conservada sobre la autoría. Es un repaso breve porque escasas referencias han llegado hasta hoy. Se comentó al principio que Ramon Vergés Paulí recogió documentación perdida en 1936, y por él sabemos que a partir de 1827 la iglesia vive un impulso artístico con la renovación de las estaciones del Calvario y la realización de varios retablos. Treinta años después vuelven a hacerse nuevos altares. No se conserva una fecha concreta para las pinturas pero a falta de documentación todo parece apuntar que se debieron realizar a partir de los 60', durante este segundo periodo de actividad artística y quizá en relación a la aprobación de la nueva orden Tercera en 1884, lo que requeriría una investigación en profundidad. En concreto sobre los artistas Vergés comenta: «Les pintures al fresch de la bóveda y capelles laterals son de don Manuel Marquès y de don Pepe Dolz».³¹

En Tortosa hay dos artistas, padre e hijo, llamados José Dolz. El primero natural de la Jana contrajo matrimonio con Rita Mateu antes de 1821 y se trasladan a Tortosa en 1828. Es autor de la *Presentación en el templo* y la *Epifanía*, dos lienzos de los muros laterales de la Capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa. Su hijo José Dolz Mateu, conocido también como Pepe Dolcet, nació en Vinaròs en 1821 y llegó a la ciudad con siete años. Muy considerado por la clientela tortosina Jover dice de él que en casi todas las iglesias y numerosas casas particulares contaban con obra de Dolz Mateu. En 1870 se traslada a vivir a Barcelona y consta que realizó varias decoraciones murales en iglesias. Tuvo como ayudante a Manuel Marquès i Carles, el segundo autor que considera Vergés para las pinturas. Marquès nace hacia 1840, fue un reputado paisajista y pintor decorativo. Estableció un importante taller en la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX, por el que pasaron figuras de la categoría de Francesc Gimeno Arasa y de su propio hijo Josep Maria Marquès Garcia.

Sería necesaria una comparativa de las pinturas conservadas de los dos artistas para la atribución correcta de cada parte de la decoración. A falta de documentación que avale una atribución justificada queda un análisis estilístico para discernir si se reconocen varias manos tal y como menciona Vergés.

Efectivamente se evidencia una doble autoría como mínimo. Las escenas perimetrales poco o nada tienen que ver con la distinta factura de las cuatro escenas de la bóveda. Estas últimas son de menor calidad. Los escorzos no están bien resueltos y las anatomías en algunos casos son desproporcionadas. Presentan un mayor cromatismo que la mayoría de las escenas de los lunetos, en especial la *Conversación con el Cristo de San Damián*, pero es un colorido menos limpio, de trazo

31 R. Vergés, Ramon, *Espurnes de la Il·lar*. La apreciación de Vergés sobre la técnica de las pinturas fue incorrecta, no son pinturas al fresco sino al seco.

corto y nervioso. Por el contrario las escenas de los lunetos, excepto la *Resurrección* y la *Asunción*, son claramente de una paleta mas contenida, incluso los mantos anaranjados y rojos de la *Visitación* no son de una alta cromaticidad, dando unas escenas más sobrias. Las anatomías y los ropajes de estas escenas demuestran un mayor dominio y una factura en conjunto de una calidad objetivamente mucho mayor que las escenas de la bóveda. La comparativa de personajes que se repiten en los dos grupos de escenas evidencia aún más la pluralidad de artistas. Si contrastamos la figura de Cristo Resucitado de la bóveda vemos que la imagen que aparece repetida en tres escenas mantiene un mismo tipo, con el manto rojizo envolviendo la cintura y subiendo por el hombro izquierdo, quedando la punta ondeando por detrás y la melena larga castaña. En cambio en la *Resurrección*, aunque repite el mismo esquema, la resolución plástica es muy distinta. El autor opta por colocar el manto a la inversa, cubriendo el brazo derecho y la parte que ondea es la inferior pero de la cintura. Repite tipo de cabello y barba. En las cuatro escenas distintas partes del cuerpo están en escorzo y comparándolas se evidencia un resultado mucho más ilusionista y efectista en la escena del luneto. Lo mismo ocurre confrontando las figuras de la Virgen, en especial la de la *Visitación* con las representadas en la bóveda. Esta diferente calidad se repite al comparar objetos metálicos como el casco del soldado romano de la *Resurrección* con la espada de la *Oración en San Damián*, con una nula semejanza en la captación de texturas y materiales. Dentro de las escenas de los lunetos también hay cierta diferencia entre ellas. Precisamente las más austeras cromáticamente tienen la mejor factura: La *Anunciación*, *Visitación*, y la *Bendición de Asís*. Las figuras son más clásicas tanto en posturas como en rostros y son las de mayor calidad técnica.

Para la mayoría de las escenas se ha identificado algún referente formal, y en algunos casos la obra o el modelo literal. Siguiendo el orden de lectura, para la *Anunciación* se han encontrado paralelismos en composición y posturas con la obra homóloga de El Greco de 1576, actualmente en el Museo Thyssen. Comparten la ubicación de los personajes en una estancia cerrada con un cortinaje en un lateral, la Virgen arrodillada ante un atril, y el arcángel en una postura muy similar. Para la *Visitación* se han localizado claramente dos referentes formales. Se trata de la *Visitación* de Pierre Mignard de 1660 (fig. 13). Mignard discípulo de Boucher acaba su formación en Roma donde conoció a Poussin, consiguiendo gran popularidad y reconocimiento por sus obras de Madonnas que llegaron a llamarse con el término de «mignard». El artista de Sant Francesc coge como referente compositivo la obra clasicista del francés, las dos protagonistas femeninas están copiadas exactamente, variando ligeramente las posturas de San José y Zacarías pero en una misma ubicación y con un mismo escenario arquitectónico. Pero en el luneto el clasicismo de la escena sube un grado más, y las figuras aún tomando las mismas posturas y composición de ropajes de Mignard



Figura 13.
Pierre Mignard,
Visitación, 1660,
Convento della
Visitazione, Caen.



Figura 14.
Juan Martín
Cabezalero,
*Asunción de la
Virgen*, ca. 1650,
Museo del Prado,
Madrid.



Figura 15.
François-Léon
Benouville,
Bendición de Asís,
1853, Musée
d'Orsay, París.

adquieran un mayor clasicismo al estilo de Poussin, que recuerdan a otro francés formado en Roma, Louis-Jean-François Lagrenée, que en una obra homóloga conservada en el Museo del Prado parece estar más próximo como referente en cuanto a colorido y sobriedad. Los dos artistas son franceses ligados al clasicismo romano a pesar del siglo que les separa. Para la *Natividad* no se ha identificado referente alguno, excepto la posible inspiración en una pieza escultórica para la postura de la mano del Niño Jesús, como se comentó en el apartado anterior. Destaca una imagen por la similitud de la mano cerrada en un puño y apoyada, el *Niño Triunfador sobre la muerte, el demonio y la carne* del siglo XVII conservado en la parroquia tinerfeña de Santa Ursula, también cierto eco en el *Niño del Coro* del Convento de las trinitarias de Alcalá la Real; y varias piezas de marfil del *Niño Jesús dormido* de la escuela hispano-filipina de los siglos XVII y XVIII.

Siguen las dos escenas parcialmente perdidas, y llegamos a la escena de la *Resurrección* que recuerda en varios elementos a la obra de otro pintor francés ligado al clasicismo, Noel Coypel, que pintó un cuadro de la misma temática en 1700, con un Cristo en semejante postura, el ángel sobre la lápida abierta y gran similitud entre los cascos de los soldados romanos. La *Asunción* es una copia casi exacta de la obra de Juan Martín Cabezalero, de hacia 1670 (fig.14), conservada en el Museo del Prado, anteriormente atribuida a Mateo Cerezo. En la tortosina se eliminan parte de los angelotes y se reduce el número de apóstoles, variando ligeramente alguna de las posturas. La escena que cierra el ciclo de los lunetos, la bendición de Asís, es una copia del cuadro homólogo de François-León Bénouville de 1853 (fig.15). Es exactamente la misma composición, sólo se ha modificado la posición del fraile que queda a la izquierda del santo que en el de Bénouville aparece arrodillado y en la escena tortosina está más retirado y de pie, lo que da aún mayor protagonismo a la mano bendiciendo del santo al quedar la zona circundante más despejada. El artista tortosino adecua los rostros a su estilo, similares al de Zacarías en la Visitación. Hasta los pequeños detalles son fieles al referente, como la camilla y su disposición. En este caso además de la identificación exacta del modelo es importante la línea temporal. La obra de Bénouville es de 1853 y fue presentada al público en el Salón del mismo año en París, e inmediatamente adquirida por la Maison de L'Empereur con destino al Museo de Luxembourg. A los dos años fue escogida para participar en la Exposición Universal de París de 1855, que incorporaba, a diferencia de la londinense, un pabellón exclusivo dedicado a las Bellas Artes y en el que se reunieron más de 5000 piezas. El cuadro repitió su presencia en la Exposición Universal de 1862, de nuevo en Londres. Sólo de unos años posteriores es la datación aproximada de las pinturas tortosinas. Caben varias posibilidades, que el artista viera la obra *in situ* durante la exposición del 55 o del 62, o que llegaran a él fotografías de la obra o grabados. Este cuadro adquirió un importante reconocimiento y el mismo autor realizó varias réplicas. En

el Louvre se conserva un dibujo preparatorio de la camilla, ya casi con la misma disposición de la almohada y la tela. La escasez de obras sobre el tema y el éxito de la composición lo convirtieron en referente clave para obras posteriores como la tortosina y ya en el siglo XX Segrelles en 1927 se inspira también en la obra de Bénouville, pero en su caso invirtiendo la composición.

Paradójicamente las escenas de la bóveda de menor calidad técnica son aparentemente de mayor creatividad compositiva. Aunque también son de mayor simplicidad. No se han identificado referentes y modelos claros para las composiciones. En el caso de la *Oración en San Damián* sólo se ha detectado una obra de Zacarías González Velázquez de finales del siglo XVIII conservada en el Museo Lázaro Galdiano, que tienen en común el tamaño del Cristo, muy lejano de la representación de obras góticas o renacentistas, como la de Giotto en que se presenta el Cristo a semejanza del auténtico de la iglesia de San Damián. Pocos ejemplos se han encontrado en que se traduce plásticamente la voz divina, ya se han mencionado la sillería de Tarazona y los plafones cerámicos de Sant Francesc de Terrassa, del siglo XVII. Lo mismo ocurre con las tres restantes escenas. No parece haber un referente claro, aunque no dejan de ser composiciones sencillas en escenarios lo más neutro que permite el pasaje.

Conclusión

La decoración de la iglesia de Sant Francesc de Tortosa tras un análisis estilístico e iconográfico presenta un ciclo decorativo de un enorme interés iconológico. Creemos que la elección de las escenas está claramente ligada a la situación socio política de la época y que de nuevo se utilizó el medio plástico para transmitir un mensaje que en su momento debió de ser claro para sus receptores. Un conjunto testimonio y parte viva de la historia de la ciudad. Realizado por dos artistas, uno de ellos de mayor calidad y formación, recurrente a modelos de muy distinta índole, y conocedor de las últimas novedades y tendencias artísticas como demuestra el modelo para la Bendición de Asís. Y un segundo artista de menor calidad técnica, pero ejecutor de novedades y peculiaridades iconográficas de gran interés.

Este artículo no pretende más que ser una primera aproximación a este ciclo pictórico, que deja abiertas numerosas vías de investigación e interpretaciones que deben documentarse y avalarse.

La incertidumbre que existe sobre su actual estado, su futuro y, lo que es más grave, su integridad, debería hacernos reflexionar sobre la capacidad de algunas instituciones para llevar a término su cometido: preservar el patrimonio y la memoria. Una obra cuya recuperación debería ser motivo de orgullo de instituciones locales y superiores, se convierte en la vergüenza de la política cultural de este país.

Una historia más para sumar a la falta de respeto y conciencia sobre el patrimonio local que debería ser prioritario, y que nos genera enormes interrogantes sobre el seguimiento, control y preservación de los instituciones pertinentes y de organismos superiores, aunque estos últimos parecen focalizar su atención y celo en obras de estilo, cronología y ubicación más acordes con un determinado perfil artístico que aparentemente no debe coincidir en nada con el gran ciclo franciscano de Tortosa.

Data de recepció de l'article: maig de 2015.

Data d'acceptació i revisió final: juliol de 2015.

Bibliografía citada

- Álvarez Junco, José, «El anticlericalismo en el movimiento obrero», *Octubre 1934. Cincuenta años para la reflexión*, Madrid, Siglo XXI, p. 284-285.
- Barraquer i Roviralta, Gaietà, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, Imprenta Francisco J. Altés y Alabart, 1906.
- Canalda, Sílvia, «La vida de Sant Francesc d'Assís a les rajoles del claustre de Terrassa (1673): un exemple de recolliment, humilitat i asceti», *Terme*, 19 (2004), p. 105-123.
- «Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrareformista del Santo», *Imagen y cultura*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, p. 359-379.
- Caro Baroja, Julio, *Historia del anticlericalismo español*, Madrid, Caro Raggio, 2008.
- Carretero Calvo, Rebeca, «San Francisco de Asís en la sillería coral de su convento de Tarazona», *Tvriaso*, XVII (2003-04), p. 63-93
- Englebert, Omer, *Vida de San Francisco de Asís*, Santiago de Chile, Cefepal, 1973.
- Guerra, José Antonio, *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.
- Marca, Francisco, *Chronica Seraphica de la Santa Provincia de Cataluña, de la Regular Observancia de Nuestro Padre S. Francisco, parte segunda. Contiene desde los años 1400-1759*, Barcelona, Imprenta de los Padres Carmelitas Descalzos, 1764.
- O'Callaghan, Ramón, *Los conventos de Tortosa y las ermitas de su término*, Tortosa, Imprenta de Salvador Isuar, 1910.
- Santirso Rodríguez, Manuel, *Revolución liberal y guerra civil en Cataluña (1833-1840)*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- Sarasola, Luis de, *San Francisco de Asís*, Madrid, Ed. Cisneros, 1960.
- Sebastián, Santiago, «La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montorio», *Ars Longa*, 5 (1994), p. 9-20.
- Vergés Paulí, Ramon, *Espurnes de la llar: costums i tradicions tortosines*, II, Tortosa, Impremta Querol, 1912.
- Vinaixa Miró, Joan Ramon, *Tortosa en la guerra dels Set Anys (1833-1840)*, Valls, Cossetània Edicions, 2006.