

FUENTES HISTÓRICOS-ESPIRITUALES DE LOS SIERVOS DE MARIA II

Del 1349 al 1495



Provincia Mexicana OSM

**Traducción de fray Ángel M. Camarillo osm,
Revisada en 2018**

FUENTES ICONOGRÁFICOS

A cargo de Franco A. Dal Pino y Ermes M. Ronchi

INTRODUCCIÓN

En pleno Trecentos y la grande peste (1347-1351), la piedad resiente un descanso creativo y una inevitable decadencia en la inquieta realidad que se había creado, pero se confirman también impulsos nuevos, progresivamente, cargados de nostalgia aún en formas desvinculadas de las grandes fuentes patrísticas y de los codificados ritmos litúrgicos.

Ya se han extendido los *exempla* (o “milagros”) de la Virgen, de origen monástica anterior, pero ampliados en las *leyendas* de las Órdenes Mendicantes y como quiera, de máxima divulgación entre el laicado devoto. Un patrimonio, que espera nuevas profundizaciones y una síntesis exhaustiva. Un testimonio claro es la iconografía del Tres/Cuatrocientos, así generalmente fiel, en toda Europa, en la nueva devoción, además del crecimiento en el mismo periodo (antes de la invención de la imprenta) de los llamados *Libros de las horas*, a menudo soberbiamente ilustrados.

Recuperación integral de la feminidad de Santa María

El punto álgido del Medioevo había sido también el triunfo máximo de la percepción de Santa María, como vértice de la Iglesia, en el reconocimiento de su ascensión real. Ella se había convertido en la *Domina*, la *Señora nuestra* (en vulgar: *Notre Dame*, *Nuestra Señora*, *Madonna*). A ella desde el siglo XI-XII, se habían dedicado muchas nuevas catedrales, en la fachada de las cuales (en el interior, especialmente en las grandes ventanas de vidrio a colores) destacaba su imagen gloriosa: reina y también del románico, y después, el gótico. Con el Trecentos se abre una nueva fase de comprensión de la Virgen: se pasa rápidamente, a una recuperación integral de su “feminidad ferial”. Desde el punto de vista artístico es la definitiva rotura con las propuestas paleocristianas y bizantinas.

El occidente –aunque sí con mucho riesgo- se libera del pasado e intenta nuevos caminos de acercamiento al misterio. La piedad mariana se desdobra, casi, como en dos registros: el bíblico, patrístico, litúrgico (que no es, obviamente, rechazado sino que permanece siempre como fondo); y el *apócrifo* (según los antiguos textos, que habían influenciado la piedad bizantina; y según los nuevos textos de los *exempla*). El paso es hacia la recuperación de la vida de María como mujer, en su contexto familiar, ya anteriormente investigado por autores monásticos, como Aelredo de Rievaulx (m. 1167) y otros.

Se desactiva fuera de cualquier control clerical, un proceso de intensa humanización. Es el mundo cotidiano de los devotos, con sus luces y sombras, que se refleja en el de Santa María, que lo involucra y lo resalta, según módulos desconocidos por la antigüedad cristiana y del alto Medioevo (oriental y occidental). Así, de una iconografía solemne y de culto, en la cual se desarrollan las liturgias canónicas, se contraponen –como expresión más popular- una nueva escenografía, con tono familiar.

En esta, y en los textos de oración análoga, se oyen claramente también los ecos de las vicisitudes dramáticas a través de las cuales pasa la sociedad del tiempo.

Este hilo conductor de la recuperación de la plena humanidad conlleva una serie de apócrifas y simpáticas iniciaciones e innovaciones antes solo en la iconografía, que evidencia todo el cambio de la devoción. He aquí algunos principales cambios:

a) la *Theotókos* no es solo el trono humano del Verbo encarnado sino es presentada a menudo con el gesto (de larga ascendencia, aún oriental) de amamantar con verdadera ternura materna, aún, ya con el motivo de la mujer “en cinta”: signo de la espera antes del parto;

b) se empieza a situar la persona de la Virgen (antes y después de la anunciación del ángel) en una casa, entre sus cosas de cada día;

c) la Mujer junto a la cruz (representada desde el siglo XI también como sufriente) se convierte también en aquella que acoge Cristo depuesto en sus rodillas, o sea se pasa devotamente y culturalmente del *Planctus sanctae Mariae* (existente antes del final del Doscientos) a la forma original de la Piedad;

d) la Asunción no es solamente hacia el cielo sino vive todavía en la cercanía de los devotos particulares y es reconocida expresadamente como *Mater misericordiae* con el motivo del manto protector (aún de ciudades enteras)...

Los nuevos resultados devocionales y culturales

La liturgia –en el otoño del Medioevo- pierde su centralidad tradicional, dejando siempre más al lugar a las devociones privadas, de particulares o de grupos (a menudo, las varias “confraternidades”). Después las catedrales (urbanas) y los monasterios (extra-urbanos), dedicados ampliamente a santa María, con el Trescientos nacen y se multiplican nuevos “santuarios” en Italia y en Europa sobre todo, como *exvoto* por algún *milagro* o por alguna aparición (verdadera o supuesta).

El ciclo alto medieval de las fiestas marianas (Natividad, Purificación, Anunciación y Asunción) se amplía –desde el segundo Trescientos- con otras memorias (de origen apócrifa y/o evangélica): *la presentación* de María al templo (1372; extensión en occidente de la fiesta oriental, de origen en Jerusalén); *la visitación* de María a Isabel (1389); la *Compassio Virginis* (1423, en Colonia); la *Concepción de María* (1477, en Roma).

En un clima de fervor popular, nace y se difunde –a partir del final del Trescientos- una nueva práctica de devoción, que abraza toda la vida de María: el *Rosario*, de la cual los primeros promotores fueron los monjes Cartujos y los frailes Predicadores, en Alemania y en Francia. Gran divulgación tuvo la recitación del *Angelus*, en la tarde; después también en la mañana y al mediodía (inicialmente, solo el viernes; en 1456, el papa Calixto III la extiende para todos los días de la semana).

El uso del *Ave Maria*, cada vez más divulgado (y traducido, por el pueblo, aún en los nuevos idiomas del final del Medioevo), mantiene un vínculo esencial con las fuentes evangélicas sobre santa María. La escena de la *Anunciación* se convierte, con el Trescientos, el motivo predilecto de la iconografía, con las más diferentes innovaciones en posturas y actitudes.

Aquí se desactiva el motivo del *libro*, en la mano de la virgen, que pasará también en la nueva iconografía de la Virgen “en cinta”. Muchísimos fueron las re propuestas del *Ave Maria* (y de todas la escena de la *Anunciación*) en los sermones de los grandes predicadores (itinerarios o menos) de las varias Órdenes mendicantes, Siervos incluidos (sobre todo recuérdese a fray Ambrosio Spiera - m. 1455-, amigo de san Bernardino de Siena)¹.

1. ICONOGRAFIA MARIANA DE LOS SIERVOS

Las nuevas Órdenes religiosas, Franciscanos, Dominicos, Siervos de María, Agustinos, Carmelitas y otros grupos, promueven a lo largo de todo el siglo XIV, una espiritualidad fuertemente afectiva, que se pueden encontrar antes en algunos grandes personajes monásticos del siglo XI, como san Bernardo de Claraval. Se trata de una lectura del Evangelio que da nuevo espacio a la humanidad de Cristo, invitando a una identificación emotiva, a la “conformación” del Señor.

El arte, con su capacidad de involucrar las emociones, forma parte de la misión de las Órdenes mendicantes. Los frailes, ellos mismos “artistas” de la predicación, comunican la fe también a través

¹ Cf. D.M. MONTAGNA, *La “presenza” della Vergine nell’Europa cristiana fra ‘300 e ‘500*, en *La Madonna nell’attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del ‘300 e ‘400*, libri Scheiviller, Milano 2000, pp. 23-26.

de las imágenes: grandes ciclos de frescos que permiten a todos, aún los analfabetas, leer las historias de Cristo, de María, de los santos.

En favorecer una iconografía mariana entre los Siervos, desde los orígenes, es la dedicación de la Orden, articulada históricamente y topográficamente en la dedicación aún litúrgica de los lugares particulares, conventos e iglesias de los frailes. En cada oratorio de los Siervos una imagen de la *Domina nostra* resaltaba en el altar (después capilla) mayor. Otras imágenes de la Virgen han sido introducidas, tal vez sin sustituir las precedentes, con el desenvolverse en las expresiones devocionales a partir sobre todo desde la segunda mitad del Trecentos, cuando también la arquitectura de la Orden alcanza, siempre dentro del cauce de la tradición cultural y cultural mendicante, objetivos mayores.

Los laicos se apropian del espacio de las iglesias con la fundación de capillas laterales menores, favoreciendo así la proliferación de ejemplares clásicos pero también tipologías nuevas de la iconografía mariana. En estas condiciones cambiantes, la delegante, siempre bajo el control de los frailes, se convierte desde entonces en la más variada.

María es venerada no solo como persona histórica, la joven de Nazaret que dio a la luz Jesús, sino como figura simbólica, icono o figura de la Iglesia y de la comunidad conventual que escucha, cree, está llena de gracia y lleva Cristo al mundo.

El acento puesto en la humanidad de Cristo, el énfasis en el misterio de la encarnación y empatía con el sufrimiento físico del Señor, dan una nueva dignidad a la vida física y psicológica del creyente, y el cuerpo, que durante todo el Medioevo, había sido tratado de una manera abstracta y casi simbólica, ahora regresa a dominar la imaginación cristiana en un lenguaje pictórico serenamente narrativo.

Frente a la frescura del cristianismo “encarnado” de los frailes, la elegante abstracción formal del arte bizantino parece ya vieja y la exigencia de involucrar las emociones lleva a un cambio de estilo que, confirmándose antes en el arte toscano y romano, se difundirá en otras regiones de Italia y Europa, lanzando las bases del “renacimiento” cuatro y quinientos.

De todo esto, un ejemplo típicamente religioso, menor sólo por las dimensiones, es el célebre “Armario de las platas” comisionado por los Siervos al Beato Angélico (residente, entonces, en el muy cercano convento dominico de san Marcos) para el local anexo a la capilla del cuatrocientos de la Anunciación de Florencia. Una asombrosa *Lectio divina* visualización, en la cual el evento de la santa Virgen, esta entrelazada con la vida de Jesucristo. Por el sentido del volumen, de los espacios, de la luz y por la inspiración profundamente espiritual el pintor angélico alcanza y revela un ardor místico ejemplar. Sus Madonas se iluminan en la apología del claustro y oración.

Una ulterior fuente iconográfica mayor son los corales minados, algunos de los cuales –como los 17 códices de la Santísima Anunciación de Florencia, todavía conservados en el archivo del convento– forman un complejo monumental en la cual las artes figurativas se asocian a la música y al texto y transmiten muy bien la particular impostación teológica y devocional de los Siervos. La escultura, última expresión en confirmarse en las iglesias de los Siervos, es todavía prácticamente para ser estudiada completamente por la edad pre-tridentina, aunque algunos nombres importantes, como los Civitali (en Luca) o los De la Robbia (la Citta’ di Castello), han ya surgido.

La *Via pulchritudinis* –concentrada en la figura de santa María– ha sido sin duda, desde los orígenes de la Orden, una característica sobresaliente de la espiritualidad y de la cultura de los Siervos, afortunadamente hoy redescubierta.

El siglo XIV, después de los grandes cambios de épocas y antropológicas inducidas por la grande peste europea, es denso de novedades iconográficas, en particular en el ambiente toscano.

1. Explotación de la forma italiana en representar la plena humanidad de *María que amamanta al Niño* y en breve se extiende la *Madonna en Majestad*, heredada del siglo XIII (Perusia, San Fiorenzo; Agnolo Gaddi, Galleria de la Academia, proveniente de la Santísima Anunciación; Casal mayor, Madonna de la Fontana; Altichiero, Verona. Santa María de la Scala, etc). La imagen paleocristiana de la *Virgo lactans*, que en la representación del gesto materno por excelencia evidenciaba el misterio

de la encarnación del Creador en una criatura, fue recuperada en el siglo XII² -y tuvo enorme éxito a partir del siglo XIII, en coincidencia con la difusión promovida por las cruzadas de los iconos de cretas de la *Galaktotrophóusa*, que estimuló una floreciente producción de imágenes devocionales, como la figura completa o entera, o a medio busto, sea en la pintura como en la estatuaria.

2. Nace el modelo de la *Madonna de la humildad*: María no está más sentada en un trono, se arrodilla en un prado o bien se sienta en un simple cojín, depone el Niño en la hierba o en el borde del manto. María se convierte en hermana de humanidad: la belleza del eterno no compite con el hombre aunque si exalta la menos estética de las virtudes: la humildad, sola capaz, precisamente porque es receptiva del último abandono al Otro (Rovato, Santísima Anunciación; Nápoles, San Pedro en Mayela; Padua, iglesia de los Siervos, Virgen de la Humildad y de la Misericordia juntos, etc.).

Los orígenes del modelo hay que buscarlos en el docto ambiente curial de Aviñón de los años veinte-cuarenta del Trecentos.

La elaboración del tipo, inspirada en los escritos devocionales de Agustín Triunfo (1243-1328), aparece en la producción tardía de Simón Martini. En esa la Virgen, que sostiene el Niño en posición aparte, está sentada en la tierra, y por eso *humilis* en el sentido etimológico del término. La *Virgen de la Humildad* revistió además un rol importante en la génesis de la iconografía del cuatrocientos del *Hortus conclusus*, en la cual la tierra donde está sentada María se ha convertido en un prado florecido: otra alusión al jardín del Edén del cual la humanidad fue expulsada por causa del pecado de Eva.

3. Si difunde el modelo de la *Virgen de la Misericordia*, o *del Manto*, con el amplio manto protector bajo las alas acoge, como “águila grande” (así canta la alabanza de los Siervos *Ave Novella Femina*) sus hijos nuevos (Bernabé de Módena, Génova; Juan de Paolo, Siena; Florencia, convento de la Santísima Anunciación; Pistoia, claustro del convento de la Santísima Anunciación; Padua, Museos cívicos, antes de los Siervos; Vicenza, santa María de Montebérico, escultura; Verona, Santa María de la Scala, bajo relieve; Venecia, de los Siervos, bajo relieve; Padua, de los Siervos, bajo relieve).

Antes del final del Medioevo, María era considerada Madre Nuestra y es representada como *Virgen con el manto* o *Madre de la Misericordia*, iconografía derivada de una leyenda cisterciense, transmitida por Cesáreo de Heisterbach. Tiernamente, la Madre protege bajo su manto ampliamente abierto a todos los que son humildes de confiar en ella.

Los más antiguos testimonios representativos, que se pueden localizar en ambientes franciscanos, se refieren a un prototipo perdido, tal vez elaborado en un ambiente de las cruzadas, en la cual la Virgen sentada con el Niño en brazos tiende un borde del manto para cubrir uno o más personajes de rodillas. En el primer cuarto del Trecentos dicho modelo es abandonado por una composición simétrica y estática, sin el Niño, tal vez derivada de la Iconografía de la *Virgen orante Blachernitissa*, difundida en occidente por los iconos más sobresalientes del siglo XII³.

Aunque sea difícil localizar y fechar con certidumbre el origen de ambos tipos, una larga tradición textual esclarece las referencias culturales implicados en el gesto de María: símbolo de concordia y de unión, pero también signo de protección usado en el ritual latino medieval de la adopción de los hijos huérfanos o nacidos de mujeres no casadas, como la misma María, que antes en la mística cisterciense del siglo XII era invocada como madre adoptiva de los cristianos.

El espíritu corporativo de las primeras imágenes de la *Mater misericordiae*, que hospedaba bajo su manto los habituales miembros de la confraternidad, no tardó en abrirse a los demás miembros de la comunidad ciudadana: laicos, religiosos, mujeres, niños. Así ella se transformó en *Mater omnium*, presencia de concordia y de unidad social.

² Una de los más antiguos testimonios está en el leccionario de Citeaux de 1115-1125, Dijon, Bibl. Mun., 641, c. 40v.

³ Cf. sobre el tema del estudio de E. Ronchi, *Iconografia della Madonna del parto*, en *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, libri Scheiwiller, Milano 2000, 27-33, y M.C. Visentin, *Mater misericordiae*, en *Regina Martyrum*, n. 7, Torino 2000, 43-50.

4. En Alemania empezó y se difundió el modelo de la *Madonna en pietà*, o *Vesperbild*, con nueva atención al dolor padecido con el Hijo (Clusón, Santa María del Paraíso; Jacopo de Montagnana, Padua, Santa María de los Siervos; Bartolomeo Montagna, Vicenza, santa María de Monte Berico; Pedro Vannucci, llamado el Perusino, Galería de la Academia, antes en la Santísima Anunciación; Vincenzo Civerchio, Brescia, Iglesia de San Alejandro; etc.)

5. Invención del siglo XIV y después el modelo de la *Virgen del parto*. La virgen preñada del Verbo de la vida, cambia a madre del verbo silencioso, es una gloriosa señal de vida erguida precisamente en el momento en el cual la muerte celebraba su más grande fiesta. En el tiempo de la peste negra.

Con este rescate inteligente de la existencia histórica de María, estamos ya lejos de las propuestas iconográficas oriental y de las primitivas iconografías italianas (Vitale de Bolonia, Bolonia, Santa María de los Siervos; Bautista de Vicenza, Santa María de Monte Berico; Sansepulcro, Santa María de los Siervos; Pedro de Cósimo, Florencia, Galería de los Oficios, antes en la Santísima Anunciación; etc.).

6. *La Anunciación* es tal vez el sujeto más representado en los Siervos, que desde el siglo XV dedican a santa María Anunciación casi todas las nuevas fundaciones y muchísimos conventos de la Observancia. No por lo tanto, la celebración de glorias o privilegios de María, sino su elección, su sí convertido en paradigma de vida y devoción.

De la *Domina gloriosa* a la *Virgo oboediens* de la Anunciación (Jacopo Bellini, Brescia, San Alejandro; Tomás de Módena, Treviso, Santa Catalina; Juan de Bartolomeo Cristiani, Pistoia, Santísima Anunciación; Pesenti Andrea y Galeazzo, Casalmayor, Virgen de la Fontana; Nicolás de Liberatore, llamado el Alumno, Perugia, Galería Nacional de Umbría, antes en Santa María Nova; Antonio y Bartolomeo Vivarini, Varese, Villa Gazzada, antes en la Santísima Anunciación de Rovato; Marco Palmesano, Forlì, Pinacoteca, antes en la iglesia de San Peregrino; Lázaro Bastiani, Venecia, colección privada; Mateo de Giovanni, Sansepulcro, Santa María de los Siervos; Cósimo Rosselli, Florencia, Santísima Anunciación; adornos del *Mare Mágnum*, Florencia, Santísima Anunciación; Códice Rustico, Florencia; etc.).

7. Entre los módulos iconográficos que alcanzan su máxima difusión, mientras persiste el de la *Virgen de la Majestad* a través de muchos frescos sobre todo votivas, aunque con particular importancia logra en absoluto pero más sencillo, la *Virgen con el Niño*, a menudo con la actitud de ternura. Como repertorio del *Calendario de los Iconos de los Siervos*, bajo la dirección de Fiorenzo M. Gobbo, con decenas y decenas de ejemplares, ello encanala la más directa e inmediata piedad y devoción de muchos frailes (Bolonia, Santa María de los Siervos; Ferrara, Santa María de la Consolación; Todi, Iglesia de San Felipe; San Ángel en Vado, catedral, antes en Santa María de los Siervos; Nicolás Solimano y Liberale de Verona, Rovato, Santísima Anunciación; Gentile de Fabriano, Ancona, Santa María de los Siervos, antes en Pesaro, Virgen de las Gracias; Mateo de Giovanni, Siena, Pinacoteca Nacional, antes de los Siervos; Fiorenzo de Lorenzo, Perugia, Galería Nacional de Umbría, antes en Santa María Nova; Jacopo Bellini, Milán, Pinacoteca de Brera, antes en Santa María de los Siervos de Casalfiumanese; Cósimo Rosselli, Florencia, Santísima Anunciación; etc.).

8. el esquema de composición que parece prevalecer sobre todos, al menos cuantitativamente, es el de la Virgen con el Niño y santos, la *Sagrada Conversación*. En ella se enlaza el sueño de la ciudad de Dios con la historia de hombres y mujeres concretos; en ella la Virgen María es vista como la Morada de Dios entre los hombres, en ella y el Hijo convergen todas las líneas, las miradas, las esperas.

En las *Sagradas Conversaciones* se condensa la necesidad de contemplación y de escucha, relación con el infinito del hombre religioso que ha elegido el convento, y junto el modelo, la referencia

concreta a lo finito, a la medicación histórica, a la regla de vida de personas que han ido adelante y han indicado el camino. La elección de los santos, además de la historia de la Orden o de la fundación, permanece en todo caso vinculada de una manera eminente a devociones particulares y a su función ‘apotropaico’ de protección por específicos males (Maestro del Episcopado, S. Ángel en Vado, catedral; Tomás de Módena, Treviso, convento de S. Catalina; Escuela de Marcos Zoppo, Budrio, Pinacoteca comunal; Lorenzo Mónaco, Santuario de la Virgen del Sasso; Andrés Orcagna, Florencia, Galería de la Academia; Lippo de Dalmasio, Bolonia, Santa María de los Siervos; Anónimo de Siena del 1346, Todi, San Francisco; Anónimo de los inicios del siglo XV, Padua, Museos Cívicos, antes en Santa María de los Siervos; Anónimo alemán del siglo XV, San Marino, Valdragone; Escuela florentina de los siglos XIV-XV, Monte senario, Florencia).

ILUSTRACIONES

1. ANÓNIMO DEL SIGLO XIV

María amamanta al Niño Jesús

Fresco, Perugia, iglesia de San Fiorenzo de los Siervos.

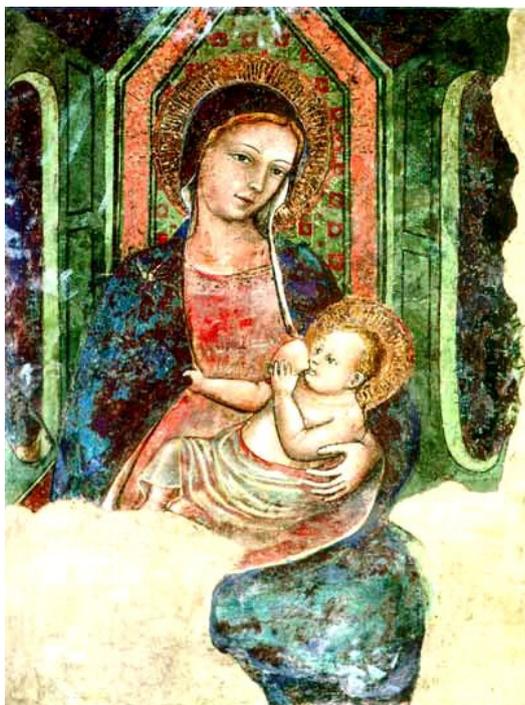
Muchos textos litúrgicos, teológicos y hagiográficos del Medioevo, revelan como la religiosidad mariana ha estado ligada también a las dimensiones corpóreas. Un idioma que se servía de metáforas corpóreas no suscitaba escándalo ni incomodidad.

Los lectores de hoy se pudieran asombrar de la audacia de la mística amorosa y de las repetidas metáforas ligadas al seno que llenan narraciones y representaciones iconográficas de acontecimientos milagrosos. ¿No vale la pena en cambio, interrogarse sobre las razones profundas de los milagros de la leche de María narrados por la literatura hagiográfica, por los textos recopilados en los conventos y por el arte del siglo XIV?

El intento de los teólogos medievales es de poner la simbología inherente en la naturaleza humana al servicio de la revelación cristiana, pero en todo caso no va entendido en sentido restrictivo. Ciertamente la leche era un alimento fundamental. La simbología a ello vinculada buscaba, pues, expresar la acción de María como fuerza vital. Nacía de una religiosidad que no separaba interno y externo, alma y cuerpo, espíritu y sentidos.

Para los poetas y escritores del medioevo renunciar a las figuras de la poesía amorosa para expresar el amor religioso habría llevado una mutilación insensata. El lenguaje corpóreo de los amantes es así traducido en imágenes de edificación religiosa. “Leche de María”: para el hombre del medioevo es algo natural y sobrenatural por un tiempo; anuncia la maternidad, y promete socorro. En todo caso es objeto de veneración y piedad. Los senos de María revelaban la esencia: su solicitud de madre, su fuerza dispensadora de vida y salvación.

En este fresco de la mitad del siglo XIV una madre muy joven y dulce, sentada en un taburete de madera, ofrece el seno al niño Jesús. Al mismo tiempo ella ofrece al orante el bendito fruto de su seno, con una mirada grávida de esperanza y gracia. Despojada de decoraciones áureas y vestiduras suntuosas, presagia ya al tipo de la *Virgen de la Humildad* que amamanta al niño sentada en la tierra.



3.1. BERNABÉ DE MODENA (notable 1346-1383)

Virgen de la Misericordia

Temple en madera, 1363, Génova, iglesia de Santa María de los Siervos.

En la ilustración pintada por la confraternidad de la Misericordia que había tenido la sede en la iglesia de los Siervos, la figura alta de María con el manto extendido es dirigida a defender de la ira del cielo –las flechas lanzadas por los ángeles– la comunidad ciudadana compuesta por hombres y mujeres de diferente clase social, guiada por un obispo dominico y por un fraile de los Siervos.

El manto de María se convierte una frontera, pero también en un ábside que recoge en oración. Sobre todo aparece como un escudo: las lanzas, los dardos, las jabalinas lanzadas desde lo alto se doblan antes de golpear y cuando lo alcanzan, rebotan o se rompen. Hay como “una ira que domina” según la expresión de Bautista (cf. *Mateo 3, 7*), están muy vivas todavía las obsesiones de la grande peste. Bernabé de Módena ejerció notable influencia con pinturas caracterizadas por minucias descriptivas, composiciones agolpadas, suntuosas otorgadas por el uso abundante de oro que acompaña contornos de ondulada elegancia gótica.



3.2. JUAN DE PAOLO (1403-1482)

Virgen del Manto

Temple en madera, 1480, Siena, San Clemente de los Siervos

La ilustración que Juan de Paolo pintó para la iglesia de los Siervos de Siena muestra a la madre de Dios, con actitud majestuosa, vestida de una rica túnica de púrpura sobre la cual faja decorativa, en forma de cruz, está pintado el rostro adulto de Cristo y una serie de santos y profetas. El velo que la enmarca el rostro, la corona, los cuatro ángeles que se asoman detrás del manto, el fondo en oro hacen pensar que la pequeña muchedumbre de fieles recogida a sus pies no busque refugio y protección en la tierra, no existen en efecto, signo de peligro, sino ya goza de la alegría celestial junto a dos santos de la Orden que son San Felipe y Juliana.

La función de María no es pues, presentada como presidio y defensa, sino tal vez se ha intentado ilustrar visualmente, colocándolas entre el tiempo y eterno, las palabras de la *Salve Regina*, donde precisamente es invocada como madre de misericordia: dirige esos tus ojos misericordiosos y después de este exilio muéstranos a Jesús fruto bendito de tu vientre.

La Virgen de la misericordia nace también como evolución del módulo de la Virgen del parto. En muchas representaciones entre el tres y Cuatrocientos la Virgen del manto es a menudo representada con las características de la Virgen grávida: el vientre enarqueado, la cintura alta, los pliegues de la túnica subrayan la redondez del vientre, el Niño representado simbólicamente en un broche puesto en el seno de María.

Los pintores han mostrado como una transferencia de maternidad: la Virgen no más grávida del hijo sino esta ahora grávida de todos sus hijos, de la Iglesia entera que están en ella la madre. Arte y oración forman parte de la misma espiritualidad.



4. BARTOLOMEO MONTAGNA (1449-1507)

Piedad

Templa en madera, capilla primitiva, Monte Berico, Vicenza

El término “Piedad” hace alusión a una escultura o pintura en la cual María tiene en el vientre al Hijo depuesto de la cruz, o bien está presente con otros personajes que forman un “Compianto” frente al cuerpo de Cristo muerto.

La iconografía de la *Piedad* se confirma en el curso del siglo XIV, como evolución de las representaciones figurativas del Calvario que, sobre todo en el siglo XIII, recalcan con eficacia el drama narrado al vivo por las alabanzas y por el teatro sagrado popular. Cuando el sentido de responsabilidad colectiva iba declinando con el cambio de situaciones históricas y sociales e iba acentuándose el peso del pecado individual, entonces también María permanecerá sola, al tu por tu con el fiel el cual ofrecerá el cuerpo exangüe del hijo.

La tipología de la *Mater dolorosa* aparte y no incluida en una escena de la pasión, nace, se desarrolla y es profundamente considerada en periodos históricos de particular tensión y aflicción. En occidente la devoción a la dolorosa, antes de encontrar su codificación litúrgica en los oficios de *compassione* (del siglo XIV) o en las misas (desde los inicios del siglo XV), ha encontrado terreno fértil en la religiosidad popular que desde siempre ha tenido epicentro y ápice en los días de la semana santa. Con la revolución espiritual de las Órdenes mendicantes sucede después un hecho capital: se incluye “deber amar a la humanidad de Cristo para poder amar su divinidad” Heidewich).

Esta actitud espiritual, centrada primeramente en el misterio de la encarnación, encontrará expresión altísima en el misterio de la pasión y muerte, involucrando en la meditación y en la contemplación también de la Madre del Señor.

En el fresco de Montagna, el cuerpo de Cristo, designado con tintes tenues, casi sin peso, está sujeto por una madre majestuosa y fuerte, como si él fuese tornado a ser niño, a dormirlo en el seno. La mirada de María se hace invocación silenciosa y estremecimiento de esperanza. Luz y color definen el espacio, mientras el panorama apenas bosquejado determina atmósferas meditativas de gran dulzura y armonía.



5. BAUTISTA DE VICENZA (1375-1438)

Virgen del parto o virgen del Magnificat

Fresco, sacristía de la basílica de Santa María, Monteberico, Vicenza

Reaparecida solamente en 1932, después d haber estado por siglos oculto en la pared meridional, único lado superviviente del primitivo pequeño santuario gótico de Monteberico erigido en 1428, la obra mezcla una solidez de tamaño todavía románica en la composición y un refinado lineamento propio del gótico internacional. La Virgen esta sentada en una preciosa silla de mármol, adornado con decoraciones en pastas vítreas; la cortina roja del dorsal transforma la silla en trono y sustituye el trapo sostenido pro los ángeles que, hasta todo el 300's es signo de regalidad. La Virgen sentada en una pose frontal, en una actitud que excluye toda posible relación con algún personaje puesto al lado (por ejemplo un ángel anunciante).

Tiene la cabeza ligeramente inclinada de lado, con un énfasis de humanísima dulzura o tal vez de cansancio, y las bellas manos alargadas sostienen un libro abierto puesto sobre las rodillas, sobre las cuales páginas resaltan las palabras: *magnificat anima mea domunm et exultavit*. El título de *Virgen del Magnificat* inmediatamente atribuido al fresco, se identifica por eso con el sujeto representado. Ello no es sino una Virgen del parto, mandada hacerla fresco por alguna embarazada, para pedir la asistencia de la Virgen en el momento tan temido del parto.

Precisamente la presencia del texto evangélico que lleva esta imagen además del ambiente puramente apotropaico, la presente como “altísimo ejemplo de criatura orante”, icono de la silenciosa vida de adoración de los frailes y fieles. Trazando idealmente las dos diagonales de la composición se constata que su punto de intersección, en otras palabras el centro de la pintura, coincide con el libro abierto, pero con el vientre grávido; el eje es el Verbo que se encarna, el punto de conjunción, el centro de todo significado.



6. ANÓNIMO TOSCANO DE LA MITAD DEL SIGLO XIV

Anunciación

Florenxia, Santísima Anunciación

El testimonio de archivo de la imagen de Cafaggio esta atestiguada hacia la mitad del 1300; y la leyenda de la pintura hecha por la mano de un ángel –trasmitida hasta nosotros con pocas variaciones- aparece por primera vez en el *Dialogus fratris Pauli florentini de Origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae* (1465 ca.) del humanista Pablo Attavanti. “Cuéntame, te lo ruego” dice Pedro de Cósimo de Médici a su interlocutor fray Mariano de los Siervos, “de qué manera haya crecido en todo el mundo la devoción a la Anunciación, por cual motivo o razón es tenido tanta fama”.

La leyenda es semejante a la de las demás imágenes llamadas “acheropite”, no hechas por manos de hombre. Un pintor de vida santa, un cierto Bartolomeo, recibe de los frailes el encargo de pintar, en 1252, la *Anunciación* para el oratorio de Cafaggio. Trabajando en el fresco, Bartolomeo siente la gran dificultad de representar dignamente la Virgen, y multiplica oraciones y ayunos para pedir luz y guía en su pincel. Una mañana, finalmente, encuentra la imagen de la Virgen ya pintada “*per Angelorum manus*”.

De esto se puede sacar las conclusiones de carácter histórico: en 1287 una imagen de la Anunciación se encontraba seguramente en Santa María de Cafaggio –de otra manera no se explicaría la “representaciones escénicas” (sagra) ciudadana en este lugar el 25 de marzo-; es seguro por las característica en el estilo, que el actual fresco es el mismo del cual habla en los documentos del siglo XIV; y nos parece también lógico que la leyenda transmitida por Attavanti tenga orígenes mucho más remotas de la tradición escrita.

Nuestra *Anunciación*, en las líneas de composición, es del siglo XIV, aunque si el rostro de la Virgen –después de la última restauración- se confirma una intervención antes de la mitad del siglo XV. Pero es también verosímil que bajo el estuco del actual fresco se escondan los restos de una pintura del siglo XIII, cuanto más que en el pasado, no se tenían escrúpulos en decidir de “actualizar” al gusto común la imagen taumatúrgica; para la Anunciación, estas actualizaciones han sido documentadas al menos por cuatro siglos.



7. JACOPO BELLINI (Venecia 1396-1470)

Virgen con el Niño

En madera, Milán, Pinacoteca de Brera, proveniente de la iglesia de los Siervos de Riviera de Casalfiumanese, Bolonia

En la estructura frontal de la Madre que ofrece el Niño que bendice, la mirada absorta y pensativa meditación, el rostro luminoso adornado por un velo ligero y precioso, y en la dulce entonación de los coros, Jacopo Bellini lleva a un sentido de sosegada dulzura y majestuosa grandiosidad. Sus ojos frágiles pero sin equivocación con el intento de dar naturaleza a las imágenes que se traducen, en este caso, en la simplicidad de los contornos, en el claro oscuro suave que envuelve las figuras y las separan del fondo, en el escozo de las piernas del Niño que permite medir sea aproximadamente la profundidad espacial. La solemne hierática, sin embargo, aún rígida con los recuerdos góticos de los adornos, es moderada desde el gesto humano de la madre que hace ilustrar al hijo el gesto de la bendición. La tela esta firmada y fechada en 1448.

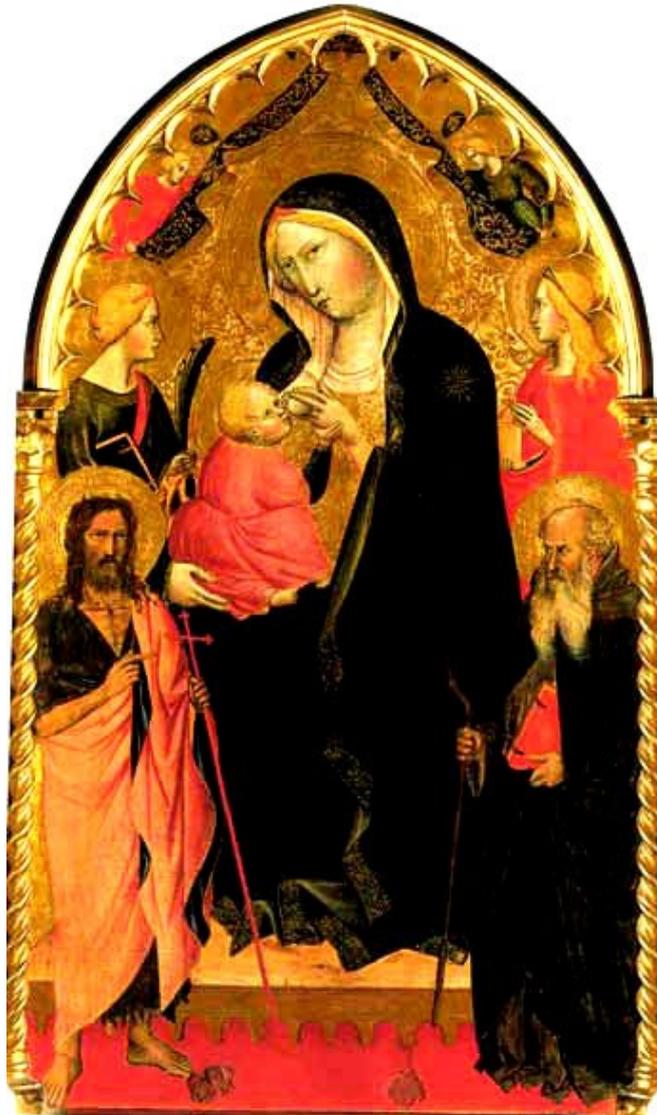


8. AGNOLO GADDI (1369-1396)

Sagrada Conversación: la Virgen que amamanta entre los santos Juan Bautista, Antonio abad, Catalina y María Magdalena.

Florencia, Galería de la Academia, proveniente de la Santísima Anunciación

Esta madera en temple parece subrayar un momento de re-pensamiento, tal vez de crisis, de Agnolo Gaddi respecto a los modelos de Giotto. Esta Virgen en trono busca recalcar Giotto, pero logra solamente exteriormente, y la evidente referencia a la estructura de la Virgen de Todos santos es traída aquí en un plano puramente decorativo, casi más arcaico del modelo al cual se inspira: la abundancia del oro y la variedad del color corresponden en efecto a un espíritu ya gótico, a la búsqueda de un clima lujoso y refinado. Las figuras alargadas y dotadas de una profunda abstracción se recortan irreales contra el fondo de oro, en un aislamiento sin medida y cargado de melancolía, no obstante el tácito diálogo de las miradas. También el color, riquísimo, tiene una función eminentemente decorativa, así como los vestidos adornados y decorados, las flores luminosas y enriquecidas.



BIBLIOGRAFÍA

- P. AMATO (bajo la dirección), *Imago Mariae. Tesoro d'arte della civiltà cristiana*, Roma 1988.
- P. AMATO, *Arte/Iconologia*, en *Nuovo Dizionario di Mariologia* (bajo la dirección de S. De Fiores e S. Meo), Paoline, Milano 1986, p. 138-154.
- E. CASALINI, *Da una casupola nella Firenze del secolo XIII*, Firenze 1990.
- G. HEIN-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, IPL, Milano 1982.
- F.M. GOBBO (bajo la dirección), *Icone dei Servi*, Calendari dal 1983 al 2002.
- J. LAARHOVEN (van), *Storia dell'arte cristiana*, Milano 1999.
- A. VAUCHEZ, *Maria*, en *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, II, Parigi-Roma-Cambridge, 1998, 1136-1139.
- D.M. MONTAGNA, *Le antiche icone mariane dei Servi (secoli XIII-XVI): verso una riscoperta*, en "Moniales ordinis Servorum" 13-15 (1982-84), p. 13-20.
- E. RONCHI (bajo la dirección), *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Libri Scheiwiller, Milano 2000.
- K. SCHREINER, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Donzelli, Roma 1995.
- M.C. VISENTIN, *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, NED, Milano 1995.

2.

ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS Y BEATOS OSM

La iconografía relativa a hombres y mujeres de los Siervos “gloriosos” por santidad de vida, hechos en seguido o siendo inmediatamente objetos de veneración, puede ser relativo a lo que ellos vivieron en el primer siglo de historia de la Orden, entre la mitad del Doscientos y mitad del Trescientos, que los del Cuatrocientos incluidos en los años tomados aquí en examen. Entre los primeros gozan de algún testimonio iconográfico, signo irreprochable de culto: los Siete Fundadores, el último de los cuales, Alejo, muerto entre el 1303 y 1310 (canonización 1888); Felipe Benicio de Florencia (†1285, canonizado en 1681), el más solícito, Peregrino Laziosi de Forlì (†1345 ca., canonizado en 1526) o Juana de Florencia (†1318?, aprobación del culto en 1828), y además Joaquín (†1305, aprobación del culto en 1609) y Francisco (†1328, aprobación del culto en 1743), ambos de Siena, Andrés de Borgo Sansepulcro (†1315, aprobación del culto en 1806) y Tomás de Orvieto (†1343, aprobación del culto en 1768). Para aquellos que murieron predominantemente en la segunda mitad del Cuatrocientos, con un intervalo desde los primeros con más de un siglo, disponemos representaciones limitadamente para Isabel Picenardi de Mantua (†1468, aprobación del culto en 1804) y abundantemente para Santiago Felipe Bertoni de Faenza (†1483, aprobación del culto en 1761), mientras faltan además de Buenaventura de Forlì (†1491, aprobación del culto en 1911), del cual tenemos solamente la descripción de un contemporáneo que delinea incisivamente las líneas sobresalientes. Existen, juntamente al uno u otro de los anteriores, imágenes de beatos de los cuales no se ha tenido una aprobación oficial del culto, o en algunos casos trazos del escudo de la Orden.

Para los Siete Fundadores no se conocen representaciones antes de 1333, y lo que se tiene se le debe a Tadeo Gaddi, del cual es solo una descripción del siglo XVIII, colocada en la tarima de madera para el altar mayor de la iglesia de los Siervos de Florencia que sintetiza el origen de los Siervos, con la Virgen vestida con un manto negro de viudez en el centro, a un lado dos santos Pedro mártir y Agustín y en los pies se encuentran, parecen sin signo de aureola o rayos en torno a la cabeza, tres frailes en cada uno de los lados que la miran con devoción mientras otro es cubierto con el manto de la Virgen, signo de protección. Al menos que no se quiera reconocer en uno de los dos grupos de frailes que aparecen en la Virgen de la misericordia de la mitad del siglo XV, descubierta en una pared del convento de la Anunciación de Florencia, que tiene precisamente bajo el mano, de rodillas a sin algún signo particular en torno a la cabeza, a derecha siete frailes y seis a la izquierda (¿por qué no el mismo número en ambos lados?), que podrían representar, en el contexto de un “descubrimiento” y renacimiento de Monte Senario desde el inicio del siglo y el surgir de la Observancia confirmándose por algunos años aún en Florencia, los Siete Fundadores y los seis primeros frailes que salieron de Monte Senario en 1404 o inmediatamente después.

También individualmente tres solamente de los primeros Padres de la Orden aparecen, sin que se digan lineamientos de los Fundadores, en la serie de beatos en efigie en los ocho adornos que decoran los ángulos de la preciosa portada del *Mare magnum* de Inocencio VIII de 1487 conservado en el convento de Florencia y aparecen expresiones del ambiente cercano al general Antonio Alabanti, representados en el *recto*, en torno a la imagen de la Anunciación, los beatos y las beatas: “peregrino de Forlú” que tiene en la derecha un crucifijo, “bonfilio de Florencia” que lee en un libro sostenido abierto entre las manos, “Santiago Felipe de Faenza” con una cruz entre las manos, “Ricadonna de Cremona” (importante en los *Triumph* de Borro y en los *Catálogos* contemporáneos de los beatos, pero no conocida en otros lugares) con una corona en la mano y en el centro del vestido un sol radiante; en el *verso*, en torno al escudo de la Orden (M y S enlazados, solapados por una corona y atravesados por un vástago de lirio que emerge en tres flores más allá de la corona misma al cual sobresale las palabras *Ave Maria*), otros beatos y beatas: “Francisco de Siena” con un corazón en el cual está escrito *Ave* en la derecha y un libro en la izquierda, “Maneto de Florencia” con una calavera en la mano signo del apartarse para la meditación, “Felipe de Benicio” con un lirio en la derecha y un libro en la izquierda, “Juliana de Florencia” con los mismos signos de Felipe en las manos. Entre

ellos sólo Bonfilio y Manetto dan referencia a los orígenes y se encuentran con fray Alejo de Florencia, después Felipe, en los llamados *Catálogos*, mientras en la primera lista conocida de los Siete que nos da el *De origine Ordinis* de Attavanti del 1465 ca., aparecen de estos solo tres solo Bonfilio y Alejo.

Las diferentes series de figuras del periodo en examen comprenden en cambio otros beatos, primero siempre entre todo Felipe Benicio. Se trata de nueve círculos con figuras de frailes, tal vez beatos pero sin nombre, reaparecidas en un arco de la capilla afrescada por Vitale de Bolonia en 1350-1359 en Santa María de los Siervos de la misma ciudad, una de las cuales, con aureola en torno a la cabeza y un libro abierto en la mano, parece identificarse como Felipe. Después, los demás ocho círculos de la capilla de San José antes Spinelli de la iglesia de los Siervos de Siena al final del Trescientos, con escrito el nombre de los varios beatos: Felipe de Florencia, Joaquín de Siena, Tomás de “Massa” (Massa Trabaria o de Orvieto o de San Ángel en Vado), Juan de Sajonia (da la noticia pero es importante en los *Catálogos* y autores del final del Cuatrocientos), Andrés de Borgo y Peregrino de Forlì. Se puede también considerar como una ulterior serie de beatos la oferta por las miniaturas que adornan las letras iniciales del manuscrito de 1484 de las *Quinquae vital* de beatos de la Orden escritas en 1483 por el de Siena Nicolás Borghese (1432-1500), conservado en el Archivo General OSM, que en las hojas 5, 10v, 15, 24 y 31 describe, todos con aureola, Felipe con libro en la mano derecha y un lirio con tres flores en la izquierda, los dos beatos de Siena: Joaquín de rodillas y con las manos juntos a los pies de la Virgen con Niño y Francisco con lirio triforme en la izquierda, Peregrino de Forlì, con una calavera en la derecha, Santiago Felipe de Faenza de rodillas frente al Crucifijo; se trata, para los primeros cuatro, beatos de los cuales se disponía biografías más antiguas y del “nuevo” beato de Faenza muerto en mayo de 1483 por el cual Borghese había obtenido “in loco” informaciones orales en parte por el padre del beato.

Presente en todas estas series, Felipe Benicio será eminentemente, como la figura más representativa de los Siervos, en toda la iconografía del momento que lo cualificará repetidamente como “primer general”, en cambio de ser el quinto como había sido en realidad, mientras fuera de la Orden será llamado también, al final del siglo XV, fundador. Esto, en correspondencia a los innumerables esfuerzos realizados entonces, por el generalato de Andrés de Faenza y el de Antonio Alabanti, es decir de 1374 al 1495, para obtener la canonización.

La primera representación pictórica que lo describe entero, en el contexto de un culto ya atribuido en Todi (*miracula* recogidos inmediatamente después de la muerte, *elevatio* del cuerpo en 1317) y en Florencia, había sido la del fresco del coro de los frailes en San Marcos de Todi de 1346 en el cual, con aureola de los beatos y un ramo simbólico en la mano, transfiere a san Pedro el alma acogida de la virgen y por ella coronada en la salida del purgatorio. El tema estará presente en el “capelón” llamado de los Españoles de Santa María Novella de Florencia de 1366-1368 de Andrés de Bonaiuto que ejecutando un programa iconográfico *speculum* de la Orden de los Predicadores, lo concentra en santo Domingo que conduce a las puertas del Paraíso las almas purificadas mientras un fraile sentado toca la frente de un penitente de rodillas a sus pies, y encontrará una evocación en el maestro de San Primo de los Siervos en Pavía del 1496 que representa a Cristo juez con los doce apóstoles y abajo almas que salen del purgatorio (¿) recibidos por María y revestidos de ángeles, el primero entre ellos un fraile de rodillas (¿con aureola?) que abraza uno de los mismos ángeles. Anteriormente es probable que los verdaderas líneas del rostro del santo haya sido a través de la máscara mandada hacer por los papás en 1272 todavía vivo o inmediatamente después de la muerte, pasada por los Benicio, en el momento de su extinción, a los Guicciardini y de ellos a los frailes de la Anunciación del siglo XVI; confrontando –subraya Casalini- las proporciones de la misma con los restos del cuerpo... conservados en Todi se puede deducir que “era de talla minuta, ... inferior a 1.70 de salud tal vez débil..., el rostro oval, la frente alta, los ojos grandes bajo los arcos de las cejas, la nariz fuerte y regular, los labios finos y la mandíbula muy pronunciada”.

Después de unos cincuenta años de la representación de Todi se comprende el fresco de Santa Catalina de Treviso, anónimo discípulo de Nicolás de Pietro (actividad al final del siglo XIV e inicio del siglo XV), con cinco figuras erguidas: en el centro Cristo de resurrección con manos levantadas

mostrando las llagas gloriosas y tiene a la derecha e izquierda la Virgen en intercesión y santa Catalina de Alejandría en el acto de presentar cada una cuatro fisonomías de frailes de rodillas a sus pies y en el extremo, en los dos lados, el beato Felipe Benicio llamado *primus generalis* con barba muy corta y manos juntas en oración y el beato Peregrino de Forlí, sin barba, que muestra un crucifijo con la mitad de la figura dañada por el curso del tiempo.

En el siglo XV Felipe es inserto solo en la escena de la Anunciación, abaja, entre el ángel y María, cuerpo entero y de rodillas, indicado como “San Felipe de Benicio”, en acuarela del códice Rustico del 1425 conservado en el seminario del Cestello de Florencia, y en medio gusto y rostro siempre en oración hacia la Anunciación pero no identificado, en la miniatura colocada en lo alto de la primera hoja del códice 409 del Archivo General OSM de la segunda mitad del siglo XV que contiene la *Legenda* del beato en la versión llamada *Vulgata*. Después todavía completamente en la hoja inicial del códice 1402.E.8 de las *Antiquae constitutiones* de la Orden, posterior a 1420, conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia, donde aparece sentado en cátedra, con aureola y descrito con las letras S y F sobre puestas, mientras enseña a un grupo de frailes reunidos a sus pies, casi para indicarlo como autor de la antigua obra legislativa. Más tarde, una xilografía del segundo Cuatrocientos de la Biblioteca Classense de Ravena muestra al “Beatus Filippus de Florencia” con aureola en la cabeza, el sol con rayos en el pecho (motivo que lo encontraremos en la “pala” de Bérgamo de Juan Cariani en la primera mitad del siglo sucesivo, hoy en Brera), un libro en la derecha y un cartel con las palabras “*servus tuus sum in Ordine Servorum*”, y arriba una Virgen con Niño, sentada en la tierra (¿Virgen de la humildad?), que lo reviste del hábito de los Siervos o lo pone bajo su manto protector, xilografía que forma parte de un ciclo de incisiones que comprende varios santos entre los cuales Agustín, Domingo y Pedro mártir. Contemporáneamente, en una impresión de 1460-1489 conservada en el British Museum de Londres, el “Beatus Philipus (sic) de Florentia Ordinis Servorum” tiene en la derecha un lirio a tres flores y en la izquierda un libro abierto con las palabras “*Servus tuus sum ego et filius*”, aplasta un pequeño demonio, tiene la cabeza adornada por una aureola y por una corona, mientras en otra tiene dos ángeles sobrepasados por el Cristo que tienen una entre las manos, y en el festón, arriba de la imagen, esta delineado un escudo de la Orden, antes descrito, sostenido por dos ángeles con cola y pescado y dos mascarar en el extremo, sobrepasado también por la corona, y en los dos lados, en seis cuadrillos aparte, son representados doce episodios relativos a la vida y milagros del beato, algunos de los cuales desconocidos en otras fuentes. Hay que considerar las losetas de la parte interna del techo de la iglesia de San Marcos de Todi, invisibles por causa del techo posterior y reaparecida en una inspección hecha hace algunas décadas debajo decoradas con representaciones de la Virgen, el beato Felipe con lirio y con escudos de Alabanti, relativos a los trabajos de reestructuración de la iglesia misma, retomados en los años 1492—1493.

Muchos además los casos en el cual Felipe es contrapuesto, dentro de una composición centrada en la Virgen y siempre a su derecha, por otro santo o beato vinculado directamente o indirectamente a la Orden. En Rovato, convento de la Observancia que se propone el regreso al Regla agustiniana, en el arco de 1452 en el cual aparece en el centro, grabada por Clemente Tortelli de Chiari, la escena de la Anunciación, las dos figuras de los compartimentos laterales, pintadas por Antonio y Bartolomeo Vivarini, representan al “Bt. Agustinos” y al “bt. Philippus”. Historias del mismo legislador han sido pintadas en 1480 en el segundo claustro de la Anunciación de Florencia, significativamente cercano al noviciado y a la enfermería, de Estéfano de Antonio. Más frecuentemente la figura de revisión es representada, antes de la tercera década del siglo XV y conjuntamente en los desarrollos de la “Consortio” o Tercera Orden, por una mujer santa o, en la segunda mitad del siglo, por el beato Peregrino antes presente en Treviso. En Siena, en 1341, Juan de Paolo pinta, precisamente para las hermanas del Consorcio, una imagen de la Virgen del manto, con un beato con aureola (Felipe) y una beata también con aureola y con religiosas con manto negro; en Ferrara, una miniatura colocada al pie de página de una carta de fraternidad enviada el 1 de abril de 1445 por el general Nicolás de Perusia al marqués de Mantua Ludovico III Gonzaga, representa a la Virgen con Niño en el cual el “Beatus Philippus” llamado *primus generalis*, y a la izquierda una “Beata Ioanna”, ambos con aureola, presentan al marqués con el hijito y la marquesa Bárbara de

Brandeburgo con la hijita; en Perugia, en 1466, el estandarte pintado por Nicolás de Liberatore llamado el Alumno para la Confraternidad de la Anunciación o de los legisladores de Santa María Nueva, bajo la escena central de la Anunciación sobrepasada por el Padre con ángeles, representa a un grupo de hombres, de los cuales algunos juristas y mujeres, entre las cuales una con un manto negro, presentadas por un beato y una beata de los Siervos con aureola pero sin indicar el nombre: la beata no puede ser identificada como Juliana de Florencia de la cual habla por primera vez en torno a 1465 Pablo Attavanti, pero probablemente Juana, también de Florencia, antes indicada con autoridad por el general Nicolás y que reaparece después de unos veinte años, como única beata florentina, en los adornos del *Mare magnum* (una “beata Juana de Macigni de Florencia nuestra religiosa de hábito” es también únicamente indicada bajo el 1318 por Nicolás de Manetto de Pistoya en su *Opusculum* para religiosas de la Orden de 1497).

El beato Peregrino regresa: en la *Presentación al templo* del 1466-1468 pintada para el altar grande de la iglesia de los Siervos en Prato por Felipe Lippi con Virgen, José y cuatro santos, dos para cada lado y, a los pies y de rodillas, dos frailes con aureola y con manos juntas, probablemente Felipe y Peregrino; en el estandarte perusino de 1476 de Benedicto Bonfiglio de la iglesia de San Fiorenzo de la Observancia de los Siervos (en 1463 se había atribuido la iglesia de Forlì donde se conservaban los restos del mismo Peregrino) con Virgen orante orientada hacia el Niño erguido en un cesto de flores llevado por ángeles y llevando en el cuerpecito las llagas de la Pasión, con un cartel deprecante la epidemia de peste y abajo cuatro santos dirigidos hacia la protección de un grupo de hombres (entre ellos un fraile) y mujeres; y dos de los cuales, colocadas en el externo y con aureolas de los beatos, el uno con lirio en la izquierda y el otro con un crucifijo, son identificados como Felipe y Peregrino por dos milagros para cada uno retratados en la finta tarima o estrado; en el retablo de 1484 de Antonio de Florencia para Santa María de los Siervos de Venecia, hoy en Santa Elena, con el “B. Philippus de Florentia” llevando un lirio en la derecha y un libro en la izquierda y el “B. Peregrinus de Forlivio” con un crucifijo en la derecha y libro en la izquierda, ambos con aureola; en la piedad de Santa María del Paraíso de Clusón (Bérgamo), donde la Virgen, sentada y con una cruz desnuda decorada por los signos de la pasión detrás de las espaldas, lleva en las piernas el cuerpo del Hijo llagado teniendo en la izquierda, con las manos cruzadas y un lirio, Felipe, y en la izquierda Peregrino con pierna ulcerada descubierta en la cual se apoyan los pies de Cristo.

El mismo Felipe aparece también en otras iglesias de la Orden pero con santos no pertenecientes a la Orden: en 1445 en Venecia, Miguel Giambono pinta para el altar mayor de Santa María Nueva o San Santiago de la Giudecca el retablo de san Santiago con santos entre los cuales Felipe que tiene abierto entre las manos un libro con las palabras: “*Servus tuus sum ego et filius ancille tue*”; en 1456 en Ciudad de Castello, en la pintura de santa María de las gracias de Juan Piamonte, la Virgen en trono con el Niño y bajo dos ángeles está colocada entre dos santos: Felipe con las manos juntas y con aureola pero no identificado Florido obispo que presenta a la ciudad de la cual es patrón; en 1485l, en Budrio, un anónimo de la escuela de Marcos Zoppo (1433-1478) pinta un retablo, conservado en la local pinacoteca, Virgen y Niño erguido y mimado y cuatro santos, dos por cada lado, entre los cuales Felipe con aureola y lirio en la derecha y un libro abierto en la izquierda y las palabras: “*Servus tuus sum et filius ancille tue*”; en 1487 en Sansepulcro, el temple de la *Asunción* de Mateo de Juan de Santa María de los Siervos, que representa en la parte superior una Virgen en trono con ángeles musicales sobrepasadas por el Cristo y santos, estaba probablemente completada por dos compartimientos dobles, y por lo tanto conservado, con arriba Anunciación y cuatro santos, entre los cuales Felipe Benicio con aureola, lirio y libro; en el tercer cuarto del mismo siglo, en Padua, en una imagen presente en Santa María de los Siervos y hoy museo cívico, pintada tal vez por una Confraternidad dedicada al beato Simón o Simonino de Trento (considerado falsamente muerto por los hebreos), una Virgen de misericordia, a los pies está representado el llamado beato, cambiado a menudo con el Niño Jesús, y en los dos compartimientos laterales cuatro santos, dos por cada parte, y entre ellos todavía, en la izquierda y junto a san Jerónimo, Felipe con lirio en la derecha y libro cerrado en la izquierda.

Este último no falta en aparecer fuera de la Orden, signo de una cierta difusión de su culto. Se encuentra en las cercanías de Praga, en la capilla de San Uberto del castillo estatal de Konopístí en una pequeña temple de madera, antes parte de un retablo del altar, proveniente de la colección del archiduque Francisco Fernando de Este y probablemente de ambiente veneciana, atribuido a Juan Charlier llamado Juan de Francia, activo en Venecia en la primera tercera parte del siglo XV, donde el beato es representado en media figura y con las habituales palabras recordadas: “*Servus tuus sum ego*” después en San Bonifacio, casi a la mitad del camino entre Verona y Vicenza, en la iglesia románica de San Abundio, al inicio de una serie de frescos votivos del siglo XV, con aureola de la derecha, un lirio a cinco flores en la izquierda y el habitual letrado en la derecha: “*Servus tuus sum et filius ancile (sic) tu (e)*”.

Junto a Felipe, Juana de Florencia y Peregrino de Forlì son también hechos en efigies y dos antiguos beatos Joaquín y Francisco de Siena, y los dos más recientes Isabel de Mantua (†1468) y Santiago Felipe Bertoni de Faenza (†1483). Joaquín y Francisco aparece, contrapuestos o en pareja, en la parte frontal del cajón representante la Adoración de los Magos de Tadeo de Bartolo (†1422ca.), de anónima conservación, el uno (¿Francisco?) a derecha, con lirio a tres flores y un libro entre las manos (como a menudo Felipe), el otro (¿Joaquín?) a izquierda con una mano en el pecho y la otra en el libro; además, por obra de Lorenzo de Pietro llamado el Vecchietta de 1451 ca., el uno frente al otro debajo del arco de la capilla llamada Virgen de misericordia del palacio comunal de Siena; en 1457 en la temple en madera de Biccherna atribuida a Sano de Pietro, en el cual Joaquín es representado en la izquierda de quien mira con un ramo de rosas (¿caridad?) y un libro cerrado, Francisco, más anciano, con un lirio y un libro también cerrado que flanquean ambos, con aureola de los santos el emblema de la paloma dentro de la guirnalda y bajo un libro abierto con referencia a los acuerdos de paz del año antes relativos al compromiso de Iacopo Piccinino: camarleno de Biccherna era entonces fray Gabriel de Mattei de los Siervos que ha mandado representar a los dos beatos como mediadores de paz y abajo, entre los escudos, una variante de su Orden: S enlazada con un vástago de lirio. Los dos beatos los encontraremos también a los lados de la gran Coronación de la Virgen del altar mayor de Santa María de los Siervos de Siena de Bernardino Fungai (ca. 1480) que sustituirá la temple de madera colocada por los frailes de Mateo de Giovanni en julio de 1471. La beata Isabel Picenardi de Mantua será pintada por un anónimo poco tiempo después de la muerte, entre 1475 y 1485, en la iglesia de Manuta de San Bernabé de la Observancia pintándola completamente con manto negro y con velo y toca blancas, la derecha en el pecho y la izquierda sostiene un lirio y un libro cerrado de oración en las manos, teniendo a los pies el beato Simón de Trento antes mencionado, venerado desde 1475; el beato Santiago Felipe Bertoni de Faenza, que inmediatamente después de la muerte obtendrá veneración por la fama de los milagros, y será objeto de una vida escrita por Nicolás Borghese, antes mencionado, gozará también de una importante iconografía enriquecida en los siglos inmediatos. Pertenecen a los años sucesivos de la muerte, en hábito local, el fresco de Biagio de Antonio de 1483 (año de la muerte), antes conservado en la sacristía de la iglesia de los Siervos y ahora en el episcopado, que lo muestra demacrado en un nicho, con aureola y las manos juntas en oración, y la “pala” de anónimo Emiliano Maestro de marquetería cerca de 1484 con Virgen en trono con Niño entre san Juan evangelista y el beato, delgado, de rodillas y con las manos juntas, sin aureola; en ambiente fuera de Faenza: el fresco de Bartolomeo de la Gatta de cercas al 1486 para la iglesia de San Pier Pequeño de los Siervos en Arezzo que lo representa erguido y demacrado, con aureola y una pequeña cruz, en las manos juntas; el tríptico de la iglesia de los Santos Primo y Feliciano, en Pavía, también de los Siervos, de reciente restauración con Virgen y Niño y a los lados el beato con aureola, que tiene en la izquierda un crucifijo y con la derecha presenta el oferente de rodillas, y san Juan Bautista, obra comisionada como dice el letrado a Agustín de Vaprio de Juan Ambrosio “de Podio” curado por intercesión del mismo beato el 9 de septiembre de 1496.

ILUSTRACIONES



1) Anónimo discípulo de Nicolás de Pietro (finales del siglo XIV-inicios XV), *El beato Felipe Benicio "primus generalis"*. Treviso, convento de Santa Catalina.



2) Anónimo discípulo de Nicolás de Pietro (finales del siglo XIV-inicios XV), *El beato Peregrino de Forlì*. Treviso, convento de Santa Catalina.



3) Virgen con Niño, a la cual el *Beatus Philippus primus generalis* y la *Beata Juana* presentan respectivamente al marqués Ludovico II Gonzaga con el hijo y la Marquesa Bárbara de Brandeburgo con la hija.

Miniatura al pie de página de la carta de participación de los bienes espirituales enviada al marqués por el prior general de los Siervos fray Nicolás de Perusa el 1º de abril de 1445.

Mantua, Archivo de estado, fondo Gonzaga, sobre 3348.



Agostino de Vaprio (final del siglo XIV-inicio del siglo XV) El beato Santiago Felipe de Faenza. Pavía, iglesia ade los Santos Primo y Feliciano.

BIBLIOGRAFÍA

- P.M. BRANCHESI, *Un polittico quattrocentesco a Budrio con l'immagine di s. Filippo Benizi*, "Studi Storici OSM", 12 (1962), p. 96-98, tav. V-VI: *L'Ordine dei Servi di santa Maria e il culto mariano (secoli XIII-XIV)*, en *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storico*. Atti del I convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la colaboración de la Biblioteca palatina del Dipartimento di storia dell'Università di Parma, a cura di Cl. Piastra, Firenze 2001 (Millennio medievale, 26), p. 146-157 (icone mariane).
- E. CARLI, *Gli artisti*, en *Le biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, bajo la dirección de L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, V. Moranti, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Roma 1984, p. 25, 162 (n. 61).
- E.M. CASALINI, *Maestro Stefano d'Antonio dipintore e il secondo chiostro della SS. Annunziata di Firenze*, "Studi Storici OSM", 9 (1959), p. 109-129, tav. IV-VIII; *Culto e iconografia servitana*, en E. CASALINI, L. CROCIANI, C. FABBRI, P. IRCANI-MENICHINI, C. VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, *Da "una casupola" nella Firenze del sec. XIII. Celebrazioni giubilari dell'Ordine dei Servi di Maria. Cronaca, liturgia, arte*, Firenze 1990 (Biblioteca della Provincia Toscana dei Servi di Maria, IV), p. 95-151 (Sette Fondatori, Filippo Benizi, Giuliana Falconieri, Giovacchino e Francesco, sant'Agostino all'Annunziata).
- E. COZZI, *Sulla decorazione ad affresco nella chiesa e nel convento di Santa Caterina a Treviso. Progetti e proposte*. Treviso-Convento di Santa Caterina, 14 novembre-13 dicembre 1998, dossier di Casier (Treviso) 1998, p. 52 (con diseños en la portada).
- F.A. DAL PINO, *I frati Servi di s. Maria, II. Storia*. Tav. XIV, XVII, XX; *Nota sulla tavola aretina del b. Giacomo Filippo da Faenza di Bartolomeo della Gatta*, "Studi Storici OSM", 49 (1959), p. 75-76, tav. XVII; *L'abito religioso e il suo significato presso i Servi e le Serve di santa Maria (secoli XIII-XIV)*, "Studi Storici OSM", 49 (1999), p. 7-32, tav. 1-4.
- I. DINA, *Da un inventario di ex-voto d'argento alla SS. Annunziata di Firenze, 1447-1511*. Trascrizione, commento e note a cura di I. D., en E. CASALINI, I. DINA, P. IRCANI-MENICHINI, *Testi dei "Servi della Donna di Cafaggio"*, Firenze 1995 (Biblioteca della Provincia Toscana dei Servi di Maria, V), p. 282, tav. 6-9 (Antonio di Salvi, nielli d'argento per la coperta del "Mare magnum").
- F.M. GOBBO, *Icone dei Servi di s. Maria*, calendario annuale 1984-2001.
- Italské a Renesanèni Obrazy V Československých Shirkách*, a cura di O. Pujmanova, Praga 1987, p. 84-86, fig. 30 (en la fig. 32, rostro de la Anunciación tomado del de Florencia, 1500).
- V. LUSINI, *La basilica di S. Maria dei Servi in Siena*, Siena 1908.
- D.M. MONTAGNA, *La "Cronichetta" dui fra Leonardo Cozzando per la Santissima Annunziata di Rovato*, "Studi Storici OSM", 10 (1960), p. 211-212, tav. XXV; *Nuove ricerche sulla beata Elisabetta Picenardi (m. 1468)*, "Moniales Ordinis Servorum", 1 (1963), p. 26-27, fig. 2; *Prime schede per il santorale antico dei Servi (secoli XIII-XIV)*, en *Contributi di storiografia servita*, a cura di D. M. Montagna, Vicenza 1964 (Biblioteca toscana dei Servi, agiografia 2), p. 61-71, tav. ^a-V, IX-X; *Codicografia servitana*, 13. *Il codice originale del "Mare magnum" dei Serevi (1487) conservato a Firenze*, "Studi Storici OSM", (1987), p. 205-210.
- R. NUTI, *I Servi di Maria a Prato*, "Studi Storici OSM", 4 (1942), p. 83.
- Opusculum magisteri Nicolai Pistoriensis*, ed. A. Morini, en *Monumenta OSM*, VII Bruxelles 1905, p. 131-195.
- A.M. ROSSI, *L'ideale mariano per i Servi di Maria*, Roma 1954.
- A.M. SERRA, *Nicolò Borghese e i suoi scritti agiografici servitani*, "Studi Storici OSM", 14 (1964), p. p. 72-230., tav. 2-6; *Santorale antico dei Servi della provincia di Romagna*, Bologna 1967 (Bibliotheca Servorum Romandiola, 2), tav. 1, 5, 9; *S. Pellegrino Laziosi da Forlì dei Servi di Maria (1265-1345ca.)*. *Storia, culto, attualità*, Forlì 1995, p. 204, tav. 5, 7, 9, 10.
- P. M. SUÁREZ, *Un nuevo codice de la "Legenda b. Philippi"*, "Studi Storici OSM", 14 (1984), p. 48-71, tav. 1.
- G. SCHIZZEROTTO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*. Presentazione di L. Donati, Firenze 1971, tav. XI, n. 28.
- Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli a Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Perugia 1996, p. 168-169 (gonfalone dell'Annunziata), 174-175 (gonfal. Di San Fiorenzo).