

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y DE LA MÚSICA

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE



LA CAPELLA DI SANTA CATERINA DI ALESSANDRIA NELLA
CHIESA DI SANTA MARÍA IN CASTELLO. CARPI, MÓDENA,
ITALIA.

Curso Académico 2017 - 2018

Alumna: Sara Guandalini Lavia

Tutor: Jesús María González de Zárate

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Resumen	4
3. Estado de la cuestión	5
4. Iglesia de santa Maria in Castello en Carpi (La Sagra), Módena, Emilia Romagna.....	7
5. Iconografía en la capilla de Santa Catalina	10
5.1. El Sofitto: La representación del <i>Tetramorfos</i> junto a Dios Padre y los arcángeles.	10
5.2. La representación de la <i>Anunciación</i> y la hagiografía de santa Catalina de Alejandría. ...	14
5.2.1. Pared Frontal. <i>Enlace místico y Anunciación</i>	15
5.2.2. Pintura en la mitad superior de la pared izquierda, <i>La disputa de santa Catalina de Alejandría con el Emperador Maximino y los doctores</i>	20
5.2.3. El fresco del <i>Martirio de los 50 sabios</i> y la <i>conversión de la Emperatriz y Porfirio</i> , en la mitad superior de la pared derecha.....	22
5.2.4. <i>Il supplizio di S. Caterina</i> y <i>La decapitación de la Emperatriz Faustina junto al general Porfirio</i> en el fresco de la pared inferior izquierda.....	24
5.2.5. El desenlace en la mitad inferior de la pared derecha: <i>La ejecución de Santa Catalina</i> y <i>El traslado del cuerpo al monte Sinaí</i>	27
6. Santa Catalina de Alejandría en los frescos de los siglos XIV y XV italianos	29
7. Del artista pintor.....	32
8. Conclusiones	35
9. Bibliografía y webgrafía citada:	38

1.INTRODUCCIÓN

El Trabajo de Fin de Grado que he realizado trata de centrarse en la iconografía de Santa Catalina de Alejandría en la iglesia de la Sagra de Carpi (Módona) por diversos motivos. El primero de ellos es que mi familia es originaria de la localidad italiana de Carpi. Anecdóticamente quiero apreciar que mi abuelo tenía un horno de pan al lado de la citada iglesia y mi padre, junto a su hermano, padres y tíos residieron próximos a este conjunto sacro, pues incluso la ventana de su habitación daba vista al campanario. Yo misma viví un poco más adelante en esa vía hasta que cumplí los dos años, momento en el que mis padres decidieron instalarse en Bilbao. Por otro lado, también me interesaba el estudio de la vida de esta santa por ser una figura activa, al contrario de lo que solemos ver en las hagiografías femeninas: se trata de una mujer virtuosa, llena de inteligencia, victoriosa ante la maldad y, que contradiciendo el discurso patriarcal que la iglesia católica ha postulado históricamente justificando la inferioridad femenina, fue capaz de mantener un personal criterio.

El método que seguimos para realizar el estudio de estas pinturas se centra en el Método Iconográfico, que describe e identifica las imágenes de acuerdo a los temas que se desean representar, dándoles su lugar en el espacio y el tiempo y precisando su origen y evolución, aspecto que propone una concreta clasificación de la imagen¹. Este trabajo se dedica a la llamada por Cloquet *Iconografía Cristiana*², que nos permite analizar los misterios de la fe, aspectos del Antiguo y Nuevo Testamento o de la historia eclesiástica³. En primer lugar, se realiza un estado de la cuestión en el que se analizan las publicaciones anteriores a este ensayo, seguido de la situación espacio-temporal de la estancia que nos sirve de objeto de estudio. Como parte troncal de nuestro trabajo analizamos la iconografía de los frescos contenidos en la capilla, así como hacemos mención a otros realizados en la misma cronología en Italia. Por último, hacemos referencia al artista al que algunos atribuyen las pinturas y recopilamos las conclusiones a las que hemos llegado en este trabajo. La razón de que el estudio del artista se sitúe tras el iconográfico se debe a la falta de consenso en la autoría de los frescos.

¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de estudios iconográficos Ephialte, 1991. p. 20.

² CLOQUET, L.: *Elements d'Iconographie Crétienne*. Lille, Societe de Saint-Agustin, 1981.

³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *op. cit.* 1991, p. 22.

2. RESUMEN

El presente estudio se ha centrado en analizar la capilla de Santa Catalina de Alejandría situada en la iglesia de Santa María in Castello de Carpi, Módena. En primer lugar, hemos querido fijar nuestra atención en los trabajos realizados y publicados con anterioridad al nuestro, situando a continuación el marco espacio temporal en el que se realizaron las pinturas y su contexto local, pasamos después al análisis de los temas iconográficos que encontramos en paredes y techo de la estancia. Los argumentos que se disponen en forma de fresco al *intonaco*, versan sobre la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría y la imagen de la *Anunciación*, todo ello coronado por un discurso angélico de Dios Padre y el tetramorfos.

Es en este análisis iconográfico donde hemos centrado nuestro trabajo y una de las razones de que el estudio biográfico del artista al que algunos atribuyen las pinturas se encuentre al final de este ensayo como ya hemos mencionado en la introducción. Podemos adelantar que el posible pintor es Giovanni da Módena, activo entre el 1398 y 1454 en esta zona de la Emilia Romagna entre Módena y Bolonia. Finalmente cabe destacar la presencia de otros frescos con estos mismos temas iconográficos en Italia en el siglo XIV y XV que nos sirven de justificación para la identificación de los temas, así como de ejemplos predecesores de los modelos iconográficos que aquí encontramos.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primera publicación que hemos encontrado en la que se hable de las pinturas data del 1886 y corre a cargo de Sammarini⁴. En esta primera publicación ya se adelanta que fue Luigi Lanzi quien señaló por primera vez que se trataban de pinturas de estilo *Giottesco*⁵, hizo una primera ordenación de los temas y señaló la singularidad de la pintura del *MatrimonioMistícode* la pintura de la pared frontal⁶, del que discurriremos más adelante. Además Sammarini señala la existencia de otras capillas gentilicias, ya en su tiempo desaparecidas, pero de las que se conservaba información sobre los temas que contenían a grandes rasgos⁷.

No encontramos más artículos sobre las pinturas hasta las realizadas por Alfonso Garuti, director del museo diocesano de Carpi actualmente jubilado y antiguo responsable de la supervisión y buen estado de los bienes culturales de la diócesis carpigiana. En la edición realizada en 1984 a raíz del estudio realizado en la iglesia para su posterior restauración, Garuti da a los frescos la categoría de grandes ejemplos de la pintura tardogótica Emiliana⁸. Dice en el mismo texto que los frescos de la capilla de santa Catalina de Alejandría, junto a los de su vecina de San Martín, fueron ignorados hasta que Luigi Lanzi señaló su singularidad, rememorando lo que Sammarini nos adelantaba casi un siglo antes⁹. Fue el primero en apreciar que los frescos que nos ocupan fueron realizados en diferentes momentos e incluso en considerar la mano de dos artistas tendentes al estilo gótico internacional propiciado por Giovanni da Módena centrado en el uso de la línea y una tonalidad discreta¹⁰. Personaje a quien otros autores, encargados de la biografía del pintor, atribuyen la realización de la obra¹¹. Es también en este mismo estudio donde realiza una primera ordenación de los temas aunque, como daremos cuenta, sin

⁴ SAMMARINI, A.: “Descrizioni degli attuali avanzi del Tempio [Pitture antiche]”, en SAMMARINI, A.: *L’Antica Pieve di Carpi [Memorie storico-artistiche]*. Carpi, Libreria comunale di Carpi, 1886. p. 65.

⁵ *Ibid.* p. 65.

⁶ *Ibid.* p. 67.

⁷ *Ibid.* p. 65.

⁸ GARUTI, A.: “La pieve di S, Maria in Castello detta la «Sagra»”, en FERRARI, C.; GARUTI, A. y ONTANI, A.: *Carpi la Chiesa della Sagra [A cura del Comune di Carpi]*. Carpi, Edizioni Panini, 1984. p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

LANZI, L.: *Storia pittorica. [Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo]*. I-VI, Remodini, Bassano del Grappa, 1809. ed. 1838. p.32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ DE MARCHI, A.: “Faloppi, Giovanni da Pietro”, *Treccani*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_(Dizionario-Biografico)/) (Consultado el 24.10.2017).

profundizar en su análisis iconográfico, y dónde relata toda una serie de capillas gentilicias que con el tiempo se perdieron¹².

En una segunda publicación algo posterior, a propósito de la Sagra, Garuti nos vuelve a hablar de las capillas gentilicias que originalmente ostentaba la construcción y de las que actualmente solo se conservan la dedicada a Santa Catalina y a San Martín, que según el mismo autor son mencionadas por primera vez en el año 1423¹³. El estudioso afirma que las pinturas de ambas capillas serían de una contemporaneidad casi absoluta por su asociación estilística a otras obras encargadas por la aristocracia local, como los señores de Pío a los que nos referiremos más adelante y a los que se atribuye el mecenazgo de estos frescos¹⁴. Finalmente, cabe señalar que es en la publicación realizada con Ghizzoni, donde vuelve a identificar todos los temas y de nuevo nos señala la existencia de otras capillas hoy en día desaparecidas¹⁵.

¹² GARUTI, A.: *op. cit.*, 1984. p.37.

¹³ GARUTI, A. et al.: *Le pietre della memoria. [La "Sagra" ed altri edifici medioevali a Carpi-Correggio-Novati-Soliera]*. Módena, Artioli, 1985. p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p.15-16.

¹⁵ GARUTI, A.: "Chiese di Carpi. Appunti di storia e riferimenti artistici", en GARUTI, A. y GHIZZONI, M.: *Chiese di carpi [Tra arte, storia e topografía urbana]*. Módena, Artioli, 2004. p. 95.

4. IGLESIA DE SANTA MARIA IN CASTELLO EN CARPI (LA SAGRA), MÓDENA, EMILIA ROMAGNA

La capilla de Santa Catalina se sitúa en la Iglesia de Santa María in Castello en la localidad de Carpi, en la provincia de Módena, actual región de la Emilia-Romagna. La iglesia, también conocida como *la Sagra* es el más antiguo edificio religioso de este territorio urbano, aunque su origen exacto es prácticamente imposible de fechar con exactitud debido a la falta de documentación. Hay mayoritariamente dos tendencias para la datación del edificio: Una que la sitúa como fundación de la edad longobarda tardía, hacia la segunda mitad del siglo VIII; y otra que la data en torno al siglo IX, momento en el que aparece la primera referencia documentada de su existencia, del año 879¹⁶.



Fig.1: Situación de Carpi en la provincia de Módena, perteneciente a la región de Emilia-Romagna.

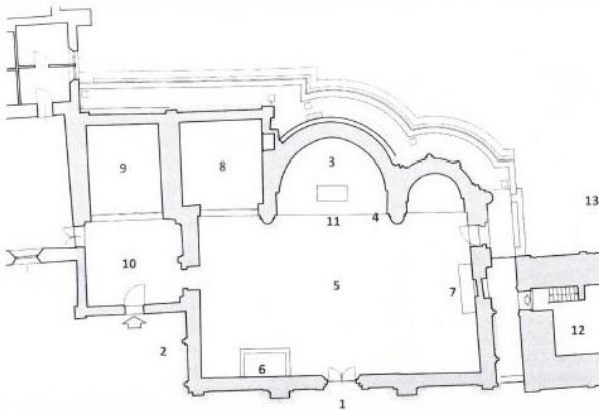


Fig. 2: Izquierda: Planta actual de la Iglesia de Santa María in Castello, los números 8 y 9 corresponden a la Capilla de San Martín y Santa Catalina de Alejandría respectivamente. Derecha: Fachada tras la remodelación de la Iglesia a manos de Baldassare Peruzzi en 1514.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

Fue intervenida en el 1514, cuando se demolieron tres cuartas partes del crucero y se realizó una remodelación de la fachada de manos del sienés Baldassare Peruzzi con el patrocinio de los señores Pío¹⁷. La fachada de la iglesia sigue el modelo de la del templo de San Sático en Milán, realizado por Bramante, y anticipa el modelo que veremos en Palladio¹⁸. Peruzzi quiso aquí presentar la idea de arco de triunfo en el frente central siguiendo la herencia de Alberti¹⁹, pero utilizando un orden gigante para la nave central y uno menor para las laterales innovando en el diseño, aunque sin llevar la novedad a las últimas consecuencias como hará después Palladio²⁰. En el libro *Formas y significados de las artes en época moderna*, el profesor González de Zárate cita el conjunto arquitectónico como la Catedral de Capri (no Carpi), sigue –como precisa– en su comentario al historiador Rudolf Wittkower²¹. Debemos aclarar, que ambos historiadores del arte se equivocan con su denominación del templo como *catedral*, pues la cabeza de la diócesis corresponde actualmente al duomo di Santa Maria Assunta, construcción comenzada en 1514 por Baldassare Peruzzi.

La iglesia de Santa María in Castello, conserva algunas pinturas en el ábside y en el crucero de época románica. De las numerosas capillas gentilicias que en el siglo XIV y XV se encontraban junto al ábside, solo quedan la de Santa Catalina y la de San Martín, ambas en el lado del evangelio. La primera, la que nos ocupa en este trabajo, se haya adosada al que fue el muro exterior y precedida por un atrio que la conecta con la nave lateral. Es probablemente de construcción algo posterior a la de San Martín, con la que comparte la planta rectangular y el cubrimiento de bóveda de arista con pronunciadas nervaduras y claves esculpidas²². La Capilla de Santa Catalina conserva sus pinturas prácticamente intactas, mientras que la de San Martín ha perdido las que se situaban en la pared derecha y la frontal. Las imágenes de esta capilla y la de su vecina, fueron intervenidas a principios de los 80 por Carlo Barbieri. Fue el señalado restaurador quien atribuyó las pinturas a un estilo tardo-gótico, de principios del Quattrocento, propio de un periodo de bonanza económica de la región en la que los señores de la

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸ WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza forma, 1995. p. 123.

¹⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: "La arquitectura en la edad del Humanismo. Realizaciones prácticas", en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Formas y significados de las artes en época moderna*. Donostia, Etor, 1987. p. 103.

²⁰ WITTKOWER, R.: *op. cit.* 1995. p.123.

²¹ *Ibid.*, p. 123.

²² *Ibid.*, p.96.

zonaintervinieron y redecoraron no sólo esta sino muchas iglesias y construcciones²³. Seguramente fuera la citada familia Pío, que gobernó la ciudad como parte del ducado de Módena de 1319 a 1525, la que apadrinara estas reformas y decoraciones en Santa María in Castello²⁴.

²³ ONTANI, A: “Il fianco settentrionale”, en FERRARI, A.; GARITI, A. y ONTANI, A.: *Carpi la Chiesa della Sagra [A cura del comune di Carpi]*. Carpi, Edizioni Panini, 1984. p.64.

²⁴GARUTI, A. *op. cit.* 2004. p. 97.

5. ICONOGRAFÍA EN LA CAPILLA DE SANTA CATALINA

La Capilla de Santa Catalina conserva aún todos sus frescos realizados *alintonaco*²⁵. Fueron seguramente encargados por los Señores Pío como ya se ha mencionado anteriormente²⁶. Todas las escenas que encontramos aquí reciben el tratamiento estilístico propio de su época, el bello primer renacimiento que tradicionalmente se considera plenamente alcanzado por Botticelli y que combina la línea del gótico con la gracia de formas del renacimiento.

En cuanto a los temas que encontramos en la decoración de la capilla gentilicia y que analizaremos en profundidad en este trabajo, podemos decir que se dividen en dos grandes grupos: la representación del tetramorfos junto con los arcángeles y la imagen de Dios Padre en el soffito, y los episodios más destacados de la vida de Santa Catalina de Alejandría junto con la *Anunciación* que cubren sus paredes. Utilizamos en este caso la terminología local para referirnos a los elementos de la capilla por ser este un trabajo cuyo tema es específicamente italiano. A partir de este punto, pasamos a describir y analizar los diferentes temas iconográficos que aparecen en la misma.

5.1. El Soffito: La representación del *Tetramorfos* junto a Dios Padre y los arcángeles.

Comenzaremos este análisis precisando la disposición de los argumentos pictóricos, es decir, dando cuenta de su situación en una geografía espacial. Partimos del registro sobre la *Anunciación* y proseguimos en sentido contrario a las agujas del reloj, adelantando que el primero posee la representación de Dios Padre como figura principal, el segundo la del arcángel Gabriel, el tercero es ocupado por una pintura con el arcángel Miguel y el cuarto ocupado por el también arcángel Rafael. Centrados estos registros por una clave con la representación del cordero místico portando la bandera de la resurrección. La cubrición de la capilla, que como ya hemos discurrido se resuelve con una bóveda de arista gótica, presenta

²⁵ ONTANI, A: *op. cit.* 1984. p. 64.

²⁶ GARUTI, A.: *op. cit.* 2004. p. 97.

los temas dispuestos sobre una arquitectura de fondo azul con los nervios adornados con decoraciones geométricas en colores rojizos y blancos. En general el esquema que encontramos en todos los registros se compone por la disposición en un clípeo de Dios Padre o alguno de los arcángeles acompañados por figuras exentas del Tetramorfos y la de un ángel.

En el primer registro encontramos la imagen de Dios Padre acompañado por dos figuras cuya iconografía responde a la del anciano venerable e inserto en un clípeo siguiendo el *libro de Daniel*(7.9) que comienza a figurarse en el arte bizantino del siglo XI según Réau (fig 3)²⁷. Le acompañan dos personajes, uno de los cuales, adelantándonos al esquema que veremos en el resto del techo, representa a uno de los vivientes en la *visión de Ezequiel* (1. 5-11), figuración que se repite de manera similar en el *Apocalipsis* de Juan(4. 5-11). En el registro que comentamos, queda dispuesto el ángel con rostro humano que durante época románica (c. s. V) será atributo o figura del evangelista san Mateo²⁸. Estos vivientes si bien han sido interpretados como los símbolos de los cuatro evangelistas, también se han identificado con los cuatro aspectos de Cristo encarnado, a saber: la figura antropomorfa relacionada con su naturaleza humana, el águila con la divina, el león con su victoria sobre la muerte y el buey con su sacrificio²⁹. La otra figura responde a un ángel, último grupo de la escala angélica que se presenta en esta iconografía que vamos a señalar seguidamente. La división de las categorías angelicales la realizamos siguiendo la del Pseudo-Dionisio Aeropajita, de en torno a los siglos V y VI d. C, plasmada en su tratado *De la jerarquía celeste*³⁰. En ella se establecía que estos seres se dividen en nueve escalas angélicas divididas en tres tríadas, de las que los arcángeles son la anteúltima categoría del tercer coro, seguidos por los ángeles, la última de las categorías. Las escalas precisadas por el Aeropajita fueron: el primer coro compuesto por Serafines, Querubines y Tronos; el segundo, integrado por Virtudes, Dominaciones y Potestades; y la tercera tríada, formada por Principados, Arcángeles y Ángeles.

En el programa que estudiamos, a diferencia del elaborado en el Baptisterio de Florencia donde se figuran las 9 escalas, serán recreados exclusivamente arcángeles y ángeles.

²⁷ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de la Biblia]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. I, vol. I, 1999. p.72

²⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de la Biblia]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. I, vol. II, 1996. p.73

²⁹ SCHILLER, G.: "The Lamb of God as symbol of Christ's sacrificial Death", en *Iconography of Christian Art*. Londres, Lund Humphries Publishers Limited, t. II, 1972. p.120.

³⁰ RÉAU, L.: *op. cit.* 1999. pp.62-63.

Debemos precisar que tradicionalmente fueron siete los arcángeles y, tras el concilio de Trento, ya en el siglo XVI, se consideraron cuatro como legítimos: Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel, siendo éste último tomado finalmente también como apócrifo, no se da cita en el conjunto artístico de Carpi³¹.

A la derecha de este primer registro y sobre la pintura del *Martirio de los 50 Sabios* de la que discurriremos más adelante, aparece el arcángel san Gabriel en un clípeo con azucenas o lirios (fig. 3). Estos atributos tradicionalmente vienen a corresponder a la escena de la *Salutación* o *Anunciación a la Virgen* (Lucas 1.26-38)³². Gabriel se encuentra vestido con una túnica y porta una filacteria con las primeras palabras de la salutación angélica: *Ave Maria, gratia plena*. Bajo san Gabriel, encontramos la figura del águila asociada a partir del siglo VI con el evangelista Juan³³, siguiendo las ya citadas referencias Bíblicas de *Ezequiel* (1.5-11) y el *Apocalipsis* (4.5-11). De nuevo como ya veníamos comentando, aparece un ángel flanqueando con el águila la figura del arcángel.

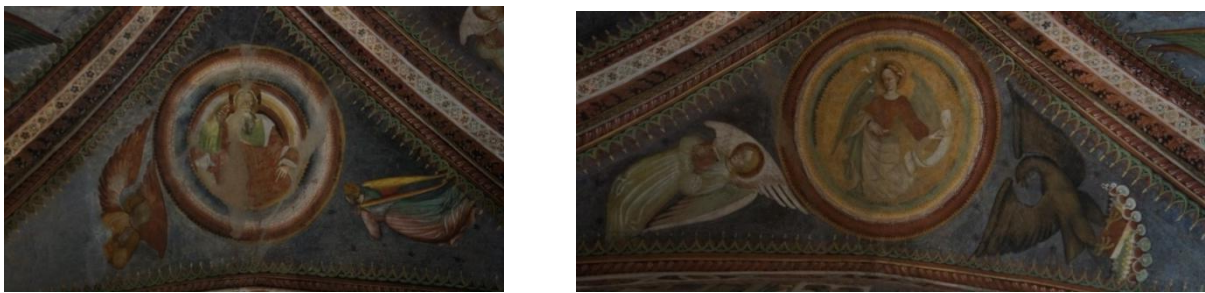


Fig. 3: Detalles de los registros sobre el panel de *La Anunciación y El Martirio de los 50 sabios* en la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa María in Castello.

Siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj, encontramos sobre la entrada a la capilla y de nuevo inserto en un clípeo, la representación del arcángel san Miguel luchando con el diablo (fig. 4). Tema según Réau, tomado del *Apocalipsis* (12.7-9), creado como iconografía en el siglo VII, y difundido a través de miniaturas y sellos³⁴. Sin embargo, como defiende el profesor González de Zárate, se trataría de una escena proveniente de la *Epístola de Judas*³⁵. Este texto continúa a partir de la narración de la muerte de Moisés del *Deuteronomio* (Deut. 34. 5-6), contando la lucha del arcángel con el demonio (Epist. Judas 1.

³¹ MÂLE, E.: “Las nuevas devociones”, en *El barroco [Arte religioso del siglo XII, Italia, Francia, España, Flandes]*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985. p.290.

³² RÉAU, L.: *op cit.* 1996. p. 190

³³ *Ibid.* p. 190.

³⁴ RÉAU, L. *op. cit.* 1999. pp.72-73.

³⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Catedral de Santa María, Vitoria [Iconografía de sus tímpanos]*. Vitoria, Ephialte, 2008. p. 205.

9).Bajo el arcángel Miguel se dispone el toro alado, figuración de san Lucas a partir del siglo VI siguiendo de nuevo el relato de *Ezequiel* (1.5-11) y el *Apocalipsis* (4.5-11) y un ángel.

El último de los registros a analizar (fig. 4) muestra al arcángel san Rafael con Tobías, según lo que podemos encontrar en estas narraciones, Rafael se presenta como un benefactor enviado por Dios para ayudar a Tobías y a su familia (Tobías 5.4-8 y 12:6-21). Aparece representado en su papel de mentor del joven Tobías, personaje que, por su parte, lleva la caña y el pez con el que sanó a su padre cuando regresó a casa. Este arcángel es considerado preludio del ángel de la guarda, devoción inaugurada en el siglo XVI³⁶. Junto a él se dispone un león alado, imagen de san Marcos según los textos de *Ezequiel* (1.5-11) y del *Apocalipsis* (4.5-11) que ya hemos mencionado y un león que rompe con el esquema que hasta ahora habíamos visto.



Fig. 4: Detalles de los registros sobre la entrada y la escena de *La discusión con el emperador y los filósofos* de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa María in Castello.

Centra estas escenas una clave (fig.5) en la que se representa al cordero de Dios con la bandera de la resurrección y cuya sangre, que le fluye del pecho, es recogida en un cáliz. Las fuentes de este motivo iconográfico las encontramos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento³⁷: en el sacrificio del cordero pascual instituido por *Moisés* (Ex 12. 1-5), en los textos del profeta *Isaías* (53. 7), en el último de los evangelios (Juan 1. 29) y en una de las *visiones del Apocalipsis* (5. 6-10).



Fig. 5: Detalle de la clave de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa María in Castello.

³⁶ MÂLE, E.: *op cit.* 1985. pp. 284.

³⁷ RÉAU, L. *op cit.* 1996. pp.34-35.

5.2. La representación de la Anunciación y la hagiografía de santa Catalina de Alejandría

Las escenas que encontramos en las paredes de esta capilla son las siguientes (fig. 6):



1. *Anunciación o Salutación Angélica.*
2. *Desposorios místicos.*
3. *Discusión de Santa Catalina de Alejandría con el Emperador y los Filósofos.*
4. *Martirio de los 50 Sabios y La conversión de la Emperatriz y Porfirio.*
5. *El suplicio de las ruedas y la decapitación de Porfirio y la Emperatriz Faustina.*
6. *La decapitación de Santa Catalina y el enterramiento de Santa Catalina en el monte Sinaí.*

Fig. 6: Mapa con la ubicación de los temas iconográficos en la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa Maria in Castello.

Como ya se ha mencionado, se pueden adscribir a un estilo de transición entre el Gótico y el Renacimiento. En primer lugar, estudiaremos las pinturas que se encuentran en la pared frontal de esta capilla, para después realizar una descripción de los temas que aparecen en los laterales de la misma. El análisis de las pinturas que encontramos en el resto de las paredes se hará siguiendo el orden cronológico de los principales episodios de la vida de Santa Catalina de Alejandría, santa del siglo IV, que aparece en esta capilla extensamente documentada.

5.2.1. Pared Frontal. Enlace místico y Anunciación.

En la pared frontal de la Capilla de Santa Catalina, encontramos en un registro superior la escena de la *Anunciación* y debajo la representación de *Los desposorios místicos* entre dos vanos, como ya veníamos adelantando (fig. 7). La *Anunciación* se trata de una escena que ya había sido identificada por Garuti³⁸.



Fig. 7: Izquierda: la *Anunciación* y Derecha: *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, ambos en la pared frontal de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa María in Castello.

En esta *Anunciación* encontramos al arcángel Gabriel con las azucenas o lirios en representación de la virginidad de María como veíamos en el segundo registro del techo. María, sentada frente a un escritorio de madera finamente ornamentado con lo que parece marquetería, es interrumpida en su lectura por la llegada del mensajero que se encuentra en el exterior del edificio. El libro que se abre frente a ella es un rasgo iconográfico de la manifestación de este tema en occidente, pues según los Padres de la Iglesia se encuentra precisamente meditando acerca de las predicciones de *Isaías* (7.14)³⁹.

Esta escena está tomada del Testamento de *Lucas* (1. 26-38), que ya hemos citado al hablar de la presencia de Gabriel en el techo. La virgen aparece sentada, con los brazos cruzados sobre el pecho, mientras el ángel extiende su brazo derecho con la mano en actitud de bendecir. Las tres flores que lleva simbolizan la naturaleza triple de su virginidad, antes, durante y después del parto⁴⁰. No aparece representado el Espíritu Santo como es general en este argumento porque sobre esta escena se haya representado Dios Padre inserto en un clípeo en el primer registro del techo analizado. Dos inscripciones establecen una clara lectura de la

³⁸ GARUTI, A.: *op cit.* 1984. p. 367.

³⁹ RÉAU, L.: *op cit.* 1996. p. 190.

Salutación Angélica: una al lado del arcángel (avc) respondiendo a la cita evangélica *Ave Maria Gracia Plena*. Frente a Gabriel y junto a María (tecv) *Dominus tecum* siguiendo a Lucas (1. 28)⁴¹.

Bajo la *Anunciación* que acabamos de comentar, encontramos la representación de los *Desposorios Místicos* de santa Catalina de Alejandría. Esta escena resulta un tanto controvertida tal y como anunció tempranamente Sammarini, quien documentaba como algunos estudiosos habían identificado a la figura como santa Catalina de Siena, que vivió entre el 1347 y 1380 y fue canonizada en 1461 por el Papa sienés Pío II⁴². La justificación de que la santa que aparece en las pinturas sea la de Siena viene de la representación del episodio de su matrimonio místico con Cristo coronado, y de su vestimenta en base al hábito dominico, que tomó a los 18 años, formando así parte de la Orden de Tercera de los Dominicos⁴³. El hecho de que su hábito parezca el dominicano en cualquiera de las fotografías que se tomen de la imagen, se debe en nuestra opinión, a la temprana pérdida de los matices azules de su vestido que se aprecian en las imágenes del registro superior, que no reciben la luz directa de los vanos que rodean la escena. Vemos una manga roja abullonada saliendo de su hábito, correspondiendo con la vestimenta que luce la beata alejandrina en las demás pinturas, sin embargo carece de la corona propia de su origen real que comentaremos más adelante y con la que aparece en las demás pinturas. Esta vestimenta, a pesar de la manga roja y de su posible tono azulado original, se muestra sin embargo muy cercano al hábito dominico. En esta imagen dos figuras femeninas sujetan un telón que nos permite ver el hecho milagroso (fig.7). El citado erudito Garuti, en su estudio de 1984, no entra a definir concretamente cuál de las dos santa Catarina aparece aquí⁴⁴.

Entramos mediante esta escena en un conflicto cronológico, pues mientras las pinturas son datadas como anteriores a 1423y pudieron ser realizadas por Giovanni da Módena, cuyo periodo de actividad oscila entre el 1397 y 1454, santa Catalina de Siena no fue canonizada, como ya hemos apuntado, hasta 1461. Sin embargo, debemos apuntar la existencia de una pintura datada en el 1340 en el Museo de Bellas Artes de Boston (fig.8), es decir con fecha

⁴⁰*Ibid.*, p. 190.

⁴¹*Ibid.*, p. 186.

⁴² RÉAU, L.: *op cit.* 2000. p.285.

⁴³*Ibid.*, p. 284

⁴⁴ GARUTI, A.: *op cit.* 1984. p. 37.

igual a la del nacimiento oficial de la santa sienesa, con la representación de este mismo episodio.

La principal fuente que podemos utilizar para conocer la vida de la santa es la llamada *Legenda Maior*, obra biográfica de Catalina de Siena realizada en 1393 por su confesor, Raimundo da Capua⁴⁵, es el biógrafo quien matiza que el precioso anillo otorgado por Cristo solo era visible para ella⁴⁶, razón por la que en la pintura, realizada siguiendo el relato de la santa sienesa anterior a la realización de la obra, no podemos verlo. Esta escena aparece vagamente mencionada en alguna de las glosas a la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la VoráGINE que se añadieron



Fig. 8: Los desposorios místicos de Santa Catalina de Siena. 1340. Barna da Siena. Museo de Bellas Artes de Boston.

conforme se difundía el relato⁴⁷. El *Desposorio místico* es un honor que comparten ambas santas llamadas Catalina, aunque este relato no se encuentre en la *Leyenda Dorada* que popularizó el culto de la santa alejandrina hasta la traducción inglesa realizada por F. Jean de Bungay en 1438⁴⁸. Se aseguraba que la joven habría respondido al Emperador Maximino que era *novia de Cristo*, aunque también se cree que podría derivarse del error de creer que la rueda que acompaña a la santa como atributo característico de su martirio se tratase de un anillo de compromiso. No está claro, y depende la fuente consultada, si santa Catalina padeció su martirio por orden del tirano Majencio o Maximiniano. VoráGINE advierte de que cuando la joven murió eran tres los emperadores que gobernaban el imperio: Constantino, Majencio - hijo de Maximiniano, que ejercía de Emperador en Roma-, y Maximino, que ejercía como tal

⁴⁵ DI AGRESTI, G.: “Catarina Benicasa da Siena, santa”, en V.V.A.A.: *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Bercciro, t. III, 1983. p. 996.

⁴⁶ [Como indica Raimundo da Capua]: “La Virgen María tomó con su santa mano la derecha de Catalina y se la presentó a su divino hijo pidiéndole que se dignase desposarse con ella en la fe. El Salvador consintió con gran amor y le ofreció un anillo de oro adornado con cuatro piedras preciosas y en cuyo centro brillaba un magnífico diamante. Luego Él mismo lo colocó en el dedo de Catalina diciéndole: «-Yo tu criador y redentor me desposo contigo en la fe y tú permanecerás pura hasta que celebremos juntos en el Cielo las nupcias eternas del Cordero. [...]». La visión desapareció pero el anillo quedó en el dedo de Catalina”. DA CAPUA, R.: “Vida de Santa Catalina de Siena”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-catalina-de-siena--0/html/ff8cf004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_12 (Consultado el 17.03.2018).

⁴⁷ VORÁGINE, S.: “Santa Catalina” y “Santa Catalina de Siena, virgen de la Sagrada Orden de Predicadores”, en VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, t. II, 1984. pp. 765-774 y 969-971.

⁴⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de los santos]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. II, vol. 3, 2000. pp. 273-274.

en oriente, por lo que supone que es éste último quien dio orden de martirizarla⁴⁹. Es esta la razón de que en este trabajo identifiquemos al emperador con Maximino.

El matrimonio de la santa sienesa con Cristo sería una copia del de la santa alejandrina como un intento de los dominicos por competir con los franciscanos al insistir acerca de las “conformidades” de la mujer con Cristo⁵⁰. No es raro que ambas santas sean asociadas o agrupadas, como ocurre con los santos Juanes, aunque lo que diferencia las representaciones del matrimonio de la mártir con el de la santa es que la segunda casa con Cristo joven, mientras que la primera con Cristo niño⁵¹. Existen excepciones en las que esta relación de las santas con Cristo se encuentra invertida como ocurría en la pintura de Barna da Siena a la que acabamos de hacer referencia, y podría ocurrir en ésta si aceptáramos la tesis de que se trata del *Matrimonio Místico* con santa Catalina de Alejandría a pesar de que no se encuentre coronada como en el resto de las pinturas. Hemos de matizar también que se trata de un tema específicamente italiano, ya que en época de cruzadas el culto se difundió en Italia, sobretudo en Venecia, donde resultó favorecido por la devoción a otro santo que predicó en Alejandría, el evangelista san Marcos⁵².

Encontramos que en las paredes laterales de la capilla se representan algunos de los episodios más significativos de la vida de la virgen y mártir santa Catalina de Alejandría, cuya intercesión en la Edad Media se consideraba particularmente eficaz por su título de *novia de Cristo*, su habilidad como *abogada* derivada de su divina elocuencia, y su tradicional asociación con santa Bárbara haciéndola así *protectora de los moribundos*⁵³. Según el propio Réau, la vinculación de las vírgenes vendría derivada de las dos vertientes vitales que en época medieval se creía que podían adoptar los mortales para alcanzar la salvación de su alma: la vida activa representada por santa Bárbara patrona de los militares, y la vida contemplativa de santa Catalina patrona de los clérigos y los filósofos⁵⁴. Aunque el mismo investigador matiza después que santa Bárbara es también protectora de los escolares y estudiantes por su temprana dedicación a la doctrina del cristianismo⁵⁵. Es interesante añadir en lo que respecta a su relación con esta santa el hecho de que se incluían en la cohorte de los

⁴⁹ VORÁGINE, S.: *op. cit.* 1984. p. 772.

⁵⁰ RÉAU, L.: *op. cit.* 2000. pp. 284-285.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 286-288.

⁵² *Ibid.*, pp. 286-288.

⁵³ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 173.

Catorce intercesores y que adquirieron el título, junto a Margarita y Dorotea, del *Cuarteto de vírgenes capitales* que se invocaba en la colecta de la *Missa de Sanctis quattuor capitalibus virginibus* en Alemania⁵⁶.

Su vida se contó por primera vez en el *Menologio* de Basilio y fue popularizada en Occidente gracias a la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la Vorágine⁵⁷. Se cree que los cristianos asimilaron el nombre de una santa virgen imaginaria (leyenda que seguramente fuera influida por su nombre, derivado del griego *katharos* que significa puro), que por haber nacido en Alejandría hubiera estudiado filosofía. Por este motivo, muchos historiadores creen que es un personaje derivado de la histórica figura pagana de Hipatia⁵⁸. En la Iglesia de la Sagra, encontramos representados los pasajes más importantes de la vida de la beata que pasamos a describir a continuación a través de las figuraciones con su iconografía. La descripción de los diferentes argumentos se hará según el orden cronológico de la historia de la santa que se narra en el libro de Jacopo de la Vorágine. Empezamos analizando las pinturas por el panel superior izquierdo con *La discusión de Santa Catalina con el Emperador y los filósofos*, para continuar con el registro de la pared superior derecha en el que aparecen *El martirio de los 50 sabios* y *La conversión de la Emperatriz y Porfirio*. Las escenas alusivas a su suplicio por las ruedas y la posterior decapitación de la soberana y el general Porfirio se encuentran en el fresco que ocupa la pared inferior izquierda y el relato iconográfico se termina en la pared inferior derecha con *La decapitación de santa Catalina* y *El enterramiento de Santa Catalina de Alejandría en el monte Sinaí*.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁵⁷ VORÁGINE, S; *op. cit.* 1984.p. 273.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.

5.2.2. Pintura en la mitad superior de la pared izquierda, *La disputa de santa Catalina de Alejandría con el Emperador Maximino y los doctores.*

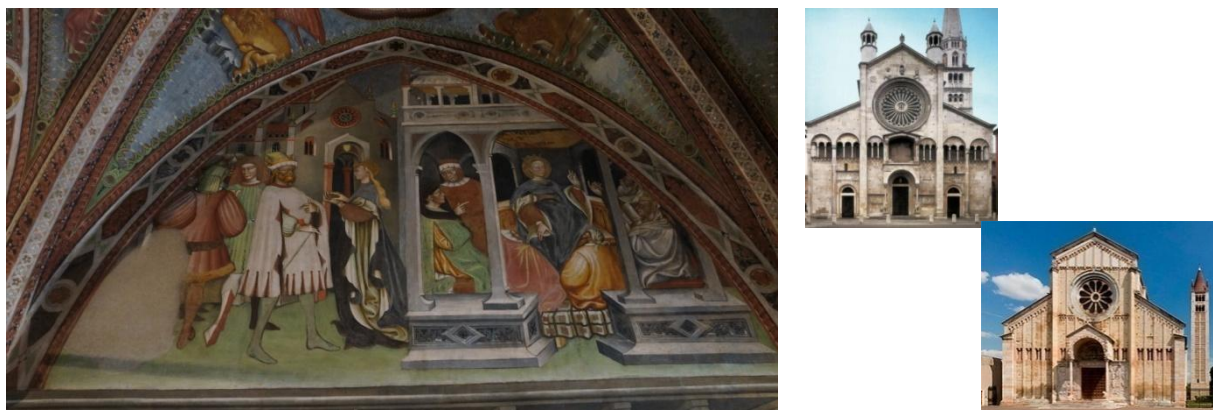


Fig. 9: Izquierda: *La disputa con el Emperador y los filósofos*, fresco de la mitad superior de la pared izquierda de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa Maria in Castello.
Derecha: las fachadas del románico lombardo de la Catedral de Módena y la Basílica de San Zenón de Verona respectivamente.

En la presente imagen podemos ver como la joven doncella, situada en el eje central de la composición discute con Maximino. La santa cuenta los argumentos con los dedos, como los oradores y filósofos antiguos y como Cristo entre los doctores⁵⁹. Es el llamado cómputo digital, que hace referencia directa al arte de la dialéctica que podemos ver en miniaturas medievales, láminas de Bonasone y en la pintura de Caravaggio sobre San Mateo para la iglesia romana de San Luis de los franceses entre otros ejemplos⁶⁰. Aunque en este caso no aparece el ángel enviado por Dios que normalmente le asiste en este primer enfrentamiento⁶¹. Como narra el relato de la *Leyenda Dorada*, el encuentro con el emperador tras pedir sacrificios a los dioses a la ciudad de Alejandría bajo pena de muerte sucede frente a un templo pagano⁶², que aquí se encuentra seguramente sustituido por la fachada de la Catedral de Módena del siglo XII (fig. 9), localidad de donde sería originario el presunto artista Giovanni da Módena, e incluso guarda un parecido aún mayor con la Basílica de San Zenón de Verona también del siglo XII (fig. 9), una población más al norte pero también muy cercana a Bolonia, donde el pintor estuvo residiendo durante muchos años⁶³.

⁵⁹ RÉAU, L.: *op. cit.* 2000. p. 281.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Durero [La gran pasión]*. Salamanca, Ediciones de arte y bibliofilia S.A. (C.M. Editores), 2011. p. 19.

⁶¹ RÉAU, L.: *op. cit.* 2000. p. 281.

⁶² VORÁGINE, S.: *op. cit.* 1984. p. 766.

⁶³ COHEN, E. M.: *The art of Giovanni da Módena [a Catalogue raisonné]*. Tesis sin publicar. Columbia, Columbia University, 2004. p.30.

La leyenda cuenta cómo el Emperador, impresionado por su gran belleza corporal, que provocaba que todo aquel que la mirase quedase prendado de ella, mandó encerrarla en el palacio donde volvió a discutir con la venerable Catalina. Al darse cuenta de su erudición e instrucción muy superior, mandó llamar a 50 oradores de prácticamente todas las provincias⁶⁴. El enfrentamiento con estos sabios sucede en el lado derecho del panel, en el que se encuentran sentados los hombres eruditos bajo una arcada gótica y dispuestos alrededor de santa Catalina.

En ambas escenas, así como a lo largo de todas las pinturas, la joven aparece con un nimbo circular y una corona dorada. Se contaba que santa Catalina era hija de rey, porque estaba representada con la corona del martirio⁶⁵. La rueda del martirio que acompaña a la santa y que nos facilita su identificación en los frescos de esta capilla no aparece hasta el panel en el que se presenta el episodio del primer intento de ajusticiamiento que sufrió y del que hablaremos más adelante. Resulta curioso que todas las figuras excepto la de la protagonista estén vestidas a la moda del renacimiento. Santa Catalina de Alejandría dispone de una capa azul sobre túnica blanca de la que salen unas mangas rojas en todas las escenas que componen este conjunto iconográfico. Curiosamente estas mangas rojas son de las mismas características de la que veíamos en el *Matrimonio Místico* ya analizado.

⁶⁴ VORÁGINE, S.: *op. cit.* 1984. p. 766.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 767.

5.2.3. El fresco del *Martirio de los 50 sabios y la conversión de la Emperatriz y Porfirio*, en la mitad superior de la pared derecha



Fig. 10: *El martirio de los 50 sabios y La conversión de la Emperatriz y Porfirio*, fresco de la mitad superior de la pared derecha de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa Maria in Castello.

Siguiendo la narración de Jacopo de la Vorágine en la que se cuenta la mayor parte de la vida de la santa, podemos interpretar que los episodios que aquí aparecen pintados son: a la izquierda la quema de los 50 sabios tras ser convencidos por santa Catalina de adoptar la fe cristiana y, a la derecha, la conversión de la Emperatriz y Porfirio cuando acuden a visitarla al calabozo⁶⁶. La primera se trata del epílogo de la disputa que hemos tratado en el comentario



Fig. 11: *El martirio de los 50 sabios y Santa Catalina de Alejandría*. Menologio de Basilio. En torno al siglo IX. fol. 207. Facsímil en la Biblioteca del Campus de Álava (UPV/EHU) del original conservado en la Biblioteca Vaticana.

de la imagen anterior. Según Réau, es un pasaje copiado de la leyenda de Elías que solo fue retenido por el arte bizantino⁶⁷. Una de las representaciones más antiguas, es la miniatura del *Menologio* de Basilio (fig.11), que se conserva en la Biblioteca Vaticana de Roma, de entorno al siglo XI como cuenta el mismo autor. En este documento aparece el suplicio de los filósofos quemados vivos y la decapitación de santa Catalina, escena que en nuestros frescos se ilustra en otro de los murales⁶⁸.

⁶⁶*Ibid.*, p.767

⁶⁷ RÉAU, L.:*op.cit.* 2000. p.281.

⁶⁸*Ibid.*, p. 767.

El suplicio se representa en la esquina inferior izquierda del panel, junto al que aparece un grupo de hombres que temerosos se apartan del fuego. Desde un balaustre cubierto con una arcada gótica se asoma un personaje que por su vestimenta clara asociamos con la representación del Emperador Maximino que veíamos en la escena de su disputa con santa Catalina. De nuevo observamos los fondos arquitectónicos que pretenden dotar de profundidad a la escena, aunque en este caso, se emplean arcos de medio punto en un sentido de claro avance a las nuevas tendencias que venían a desarrollarse en la zona en estos momentos. La *Leyenda Dorada* recuerda cómo los cuerpos y las ropas de los mártires no fueron corrompidos por el fuego, permitiendo a los cristianos darles sepultura⁶⁹. Según el mismo texto, el emperador ofreció a nuestra protagonista la salvación como su concubina en el palacio, proposición que se negó a aceptar replicando que ella era *novia de Cristo*, en una intervención de la que antes hemos dado cuenta. Maximino mandó entonces azotarla con *escorpiones*⁷⁰, para después encerrarla en un oscuro calabozo durante doce días sin agua, luz ni alimento⁷¹. El emperador tuvo que salir de Alejandría para cumplir con sus deberes de estado, momento que aprovechó la emperatriz para visitar a la joven acompañada del general Porfirio.

Es esta visita que tuvo como fruto la conversión de los personajes la que aparece representada en la mitad derecha del fresco. En este caso, las figuras aparecen apretadas en una estancia de cubrición adintelada de muy poca altura, y en la que destaca la oscuridad que los rodea. A diferencia de lo que atestigua Vorágine no aparecen los ángeles que supuestamente curaron las heridas de su espalda⁷². Sin embargo, podemos ver como la joven señala con una de sus manos al cielo, mientras la emperatriz tiene su mano derecha en actitud de recibimiento mientras que con la otra toma sus vestiduras. Llama la atención el tocado de Porfirio similar a un turbante y cabe destacar la corona sobre la cabeza de la emperatriz, señal de su posición social.

⁶⁹ VORÁGINE, S.: *op cit.* 1984. p. 769.

⁷⁰ *Escorpiones*: instrumento de tortura que consiste en un azote formado de cadenas, en cuyos extremos había garfios retorcidos como la cola del escorpión. "Escorpiones" en *Diccionario de la Real Academia Española*. 2001. <http://dle.rae.es/?id=GJ82Osd>. (Consultado el 25.02.2018).

⁷¹ VORÁGINE, S.: *op cit.* 1984. p.769.

⁷² *Ibid.*, p. 769.

5.2.4. *Il supplizio di S. Caterina y la decapitación de la Emperatriz Faustina junto al general Porfirio en el fresco de la pared inferior izquierda*



Fig. 12: *El suplicio de las ruedas y La decapitación de Santa Catalina de Alejandría junto con la Emperatriz,* fresco en la mitad inferior de la pared izquierda en la Capilla de Santa Catalina de la Iglesia de Santa Maria in Castello.

El relato de Vorágine continúa con la narración y precisa que cuando el Emperador Maximino regresó de su viaje, volvió a ofrecerle a la santa la salvación a cambio de que se convirtiera en su reina. Catalina de nuevo se negó y entonces se decidió aplicarle el tormento de las ruedas plagadas de cuchillos y clavos que la descuartizarían, para que escarmentados por el ejemplar castigo, los cristianos de Alejandría volviesen al paganismo. Sin embargo, como vemos en las paredes de esta capilla y en un fragmento de las vidrieras dedicadas a la hagiografía de la santa en el deambulatorio de la Catedral de Notre Dame de Chartres (fig.13), un ángel destruyó las ruedas y mató a sus verdugos escuchando el ruego de la beata. Tenemos una representación aún más cercana en iconografía



Fig. 13: Izquierda: *La destrucción de las ruedas y verdugos del suplicio de Santa Catalina de Alejandría por ángeles,* fragmento N° 18 de las vidrieras del ambulatorio de la Catedral de Notre Dame de Chartres.

Derecha: *Destrucción de las ruedas.* Anónimo italiano. c. 1330. J. Paul Getty Museum de los Ángeles.

en un anónimo italiano cercano a 1330, en el que se incluye la representación de la cátedra del emperador (fig.13).

Este tema es identificado por primera vez por Garuti como *Il Supplizio di S. Caterina*⁷³ y aunque el estado de conservación actual de la pintura de la capilla carpigiana impide ver con claridad las ruedas facturadas bajo los pies de la santa, podemos afirmar que su correspondencia con la escena representada en la vidriera y descrita por Vorágine es completa. Usualmente, tal y como hemos podido ver en los ejemplos de esta iconografía que hemos destacado, se recrea la representación del Emperador en un trono observando la escena, rodeado como en este caso por sus servidores y demás paganos que acudirían a ver el tormento.



Hasta ahora habíamos visto al gobernador vestir con un ropaje claro, en este caso ha cambiado su color al azul que impera en el fondo, como ocurre con el de la propia mártir. Esto tal vez se deba a la proximidad de la ventana que ha permitido pasar la luz del sol a lo largo de los siglos, con el consiguiente deterioro de las pinturas. Esta escena, junto con su vecina de la derecha, se representan en un exterior montañoso, a diferencia de las anteriores que se situaban en un entorno de carácter más urbano. Este aspecto iconográfico aparece representado en una miniatura francesa realizada entre 1440 y 1460, que corresponde con el periodo final de actividad del artista al que se le atribuyen las pinturas y que es mencionado, como se citará posteriormente, entre los miniaturistas de los anales de la Fábrica de la catedral de Milán (fig.14)⁷⁴.

Fig. 14: *La destrucción de las ruedas y verdugos del suplicio de Santa Catalina de Alejandría por un ángel.* Latin 9473, Mandragora bnf, Saint Catherine devant la roue, 1440-1460. Fol 183.

La escena con la que hace pareja este episodio, hace referencia al martirio de la Emperatriz Faustina y del general Porfirio. La emperatriz Faustina, que fue condenada por interponerse en el suplicio de las ruedas y como a santa Águeda se le arrancaron los pechos. Referiremos más adelante que tras ser decapitada, Porfirio consiguió dar piadosa sepultura a su cuerpo según la narración de Vorágine⁷⁵. En este caso, a diferencia de lo que veníamos

⁷³ GARUTI, A.: *op cit.* 1984. p. 37.

⁷⁴ ULRICH, T., y BECKER, F.: “Faloppi, Giovanni di Pietro de”, en *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler [Von der antike bis zur gegenwart]*. t. 11, 1978-1990. p. 237.

⁷⁵ VORÁGINE, J.: *op cit.* 1987. p. 771.

viendo, el relato se aleja un poco de lo contado por *La Leyenda Dorada* y sitúa las decapitaciones, a nuestro parecer, de ambos personajes en la misma escena. Garuti, el principal investigador de las pinturas, identifica este tema como la decapitación de la Emperatriz junto al martirio de los sabios⁷⁶, opinión que en este caso no compartimos al encontrarse según nuestro análisis el suplicio de los 50 santos en distinta región pictórica, en la parte superior de la pared derecha. En este fragmento del fresco asistimos a la inminente decapitación de la Emperatriz, rodeada de los cadáveres de Porfirio y sus soldados. Seguimos la narración de la *Leyenda Dorada* para la identificación de esta escena. El relato cuenta que una vez la Emperatriz fue martirizada, fue enterrada reverentemente por Porfirio. Esto provocó que el soberano entrase en cólera, buscando entre todos sus seguidores al responsable, hasta que el general confesó haciendo a su vez que todos los presentes declarasen su fe cristiana. La ira del Emperador fue tal, que mandó degollarlos a todos, dejando sus cuerpos a la intemperie para que fueran devorados por los perros⁷⁷. Este hecho, que a pesar de lo que veníamos viendo en las pinturas de esta capilla, Vorágine refiere como posterior decapitación de Faustina, se representa como anterior alejándose de nuevo de esta narración.

Algo que veremos posteriormente en dos pinturas del siglo XVI, una de los pintores y grabadores alemanes Albrecht Aldortfer y Lucas Cranach el Viejo (fig.15), es que la representación de este tema es muy similar a la que tradicionalmente se ha venido haciendo del asesinato de la joven protagonista de nuestras pinturas, Santa Catalina. Resultan especialmente curiosas estas pinturas para este estudio por la cercanía de los modelos iconográficos de una marcada similitud, por lo que es probable que las tres obras bebieran de una misma fuente anterior.



**Fig. 15: Izquierda: *La decapitación de Santa Catalina de Alejandría junto a la Emperatriz*, Albrecht Altdorfer. 1506. Museo de Historia del Arte de Viena
Derecha: *La decapitación de Santa Catalina de Alejandría junto a la destrucción de las ruedas*. Lucas Cranach el Viejo. 1505. Colecciones estatales de arte de Dresden, Alemania.**

⁷⁶ GARUTI, A.: *op cit.* 1984. p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

5.2.5. El desenlace en la mitad inferior de la pared derecha: *La ejecución de Santa Catalina y El traslado del cuerpo al monte Sinaí*



Fig. 16: *La decapitación de Santa Catalina y el traslado del cadáver al monte Sinaí*, fresco en la mitad inferior del fresco de la pared derecha en la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de Santa Maria in Castello.

De nuevo encontramos dos escenas en este registro: *a un lado la decapitación de santa Catalina*, y *el traslado milagroso del cuerpo al monte Sinaí por ángeles*. Tradicionalmente este pasaje ha venido siendo identificado con la decapitación de Santa Catalina en la cárcel⁷⁸, cuestión que corresponde con el relato de la *Leyenda Dorada*⁷⁹. Un ejecutor de ropaje rojo, que podemos identificar con el verdugo que, en la escena anteriormente analizada, aparece de nuevo en actitud activa con dos espadas en sus manos. Un cuerpo caído con la cabeza rodando a sus pies es Catalina, que responde a la misma figuración que veíamos en todas las escenas, esta vez sin la corona sobre los largos cabellos rubios.

⁷⁸ GARUTI, A.: *op cit.* 1984. p. 37.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

En el lado derecho encontramos el enterramiento de la santa en el monte del Sinaí que, según la leyenda, fue trasladado por ángeles desde Alejandría. Cuando la beata fue decapitada, de sus heridas no salió sangre, sino leche, y todavía hoy se dice que de sus huesos mana un aroma que devuelve la salud a cuantos enfermos lo aspiran⁸⁰. Una miniatura conservada en la Biblioteca nacional de Francia (fig. 17), presenta el mismo modelo a la hora de figurar las montañas, el sepulcro y el fondo natural que cubre los frescos inferiores de la capilla y que veíamos en la pintura de Altdorfer. Esta imagen muestra un pasaje posterior de la vida de la santa introducido también en la *Leyenda Dorada*, aunque VoráGINE matiza que antes que él, fue narrado por Pedro de Ravena en su libro *Gestas notables*⁸¹. Se trata de la representación de un milagro post-mortem de la virgen, que habría curado las heridas causadas por un general turco que pretendía demostrar la falsedad de la fe cristiana⁸². Si bien en la capilla no se muestra este milagro, la miniatura por su similitud, es un claro precedente iconográfico del sepulcro de la santa.



Fig. 17: Visita de los peregrinos al monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí. Français 2810, fol. 154v, Pèlerins au mont Sinaï. 1410-1412

⁸⁰ VORÁGINE, J.: *op cit.* 1987. p. 772.

⁸¹ VORÁGINE, S.: “El Milagro de Santa Catalina”, en VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, t. II, 1984. pp. 923-925.

⁸² *Ibid.*, p. 923-925.

6. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA EN LOS FRESCOS DE LOS SIGLOS XIV Y XV ITALIANOS

A lo largo de este trabajo, hemos venido analizando el conjunto pictórico carpigiano en su contexto iconográfico. Con el fin de ilustrar de manera más rica el análisis de los frescos, hemos decidido hacer un pequeño catálogo con algunas de las pinturas murales al fresco de este mismo tema de cronología cercana en Italia. Con esto buscamos marcar las singularidades y confluencias de las representaciones que encontramos en la capilla de Santa Catalina de Alejandría de *La Sagra*. A continuación, se muestran las hagiografías pintadas con su datación, atribución, situación geográfica y temas que incluyen, además de un pequeño comentario de las mismas en comparación con las que nos ocupan en este trabajo. Se disponen en rojo las pinturas que tienen una convergencia argumental con las de Carpi.

Capella di Santa Caterina nella Chiesa inferiore di San Francesco	
Datación	c. 1368
Atribución	Andrea da Bologna o Andrea Bartoli.
Localización	Asís, Perugia (Umbría)
Episodios	<i>Conversión de Catalina por un ermitaño y desposorio con Cristo niño, Negación de Santa Catalina al culto pagano, Discusión con los filósofos, Conversión de la emperatriz, El suplicio de las ruedas, Martirio y ejecución de la Emperatriz Faustina, La Decapitación de Santa Catalina y Transporte del cuerpo a la sepultura en el monte Sinaí.</i>



Fig. 18: Conjunto de frescos con los temas de la vida de Santa Catalina de Alejandría en Perugia, Umbría. c.1368. Andrea da Bologna/Andrea Bartoli.

En estas pinturas podemos ver más episodios de la vida de Catalina, como los de *La conversión* y *El martirio y ejecución de Faustina*. Siguiendo el estilo tardogótico encontramos

una composición de las escenas muy similar a la que veíamos en Carpi, que seguramente utiliza como fuente principal la *Leyenda Dorada*.

Santa Caterina delle Ruote All'Antella	
Datación	c. 1395
Atribución	Spinello Aretino (Pietro Nelli hace dos escenas)
Localización	Bagno a Ripoli, Florencia (Toscana)
Episodios	<i>Conversión y Bautismo de Santa Catalina, Captura de la Santa, Discusión con los filósofos paganos y el emperador, Conversión de la emperatriz y visita de Cristo a prisión, Decapitación de Porfirio, Matrimonio Místico con Cristo Niño, Ruego y Martirio de los 50 sabios, Catalina flagelada y con la rueda (P.N.), La santa con la rueda frente al rey (P.N.), Decapitación, Transporte y Sepultura por ángeles en el Monte Sinaí.</i>

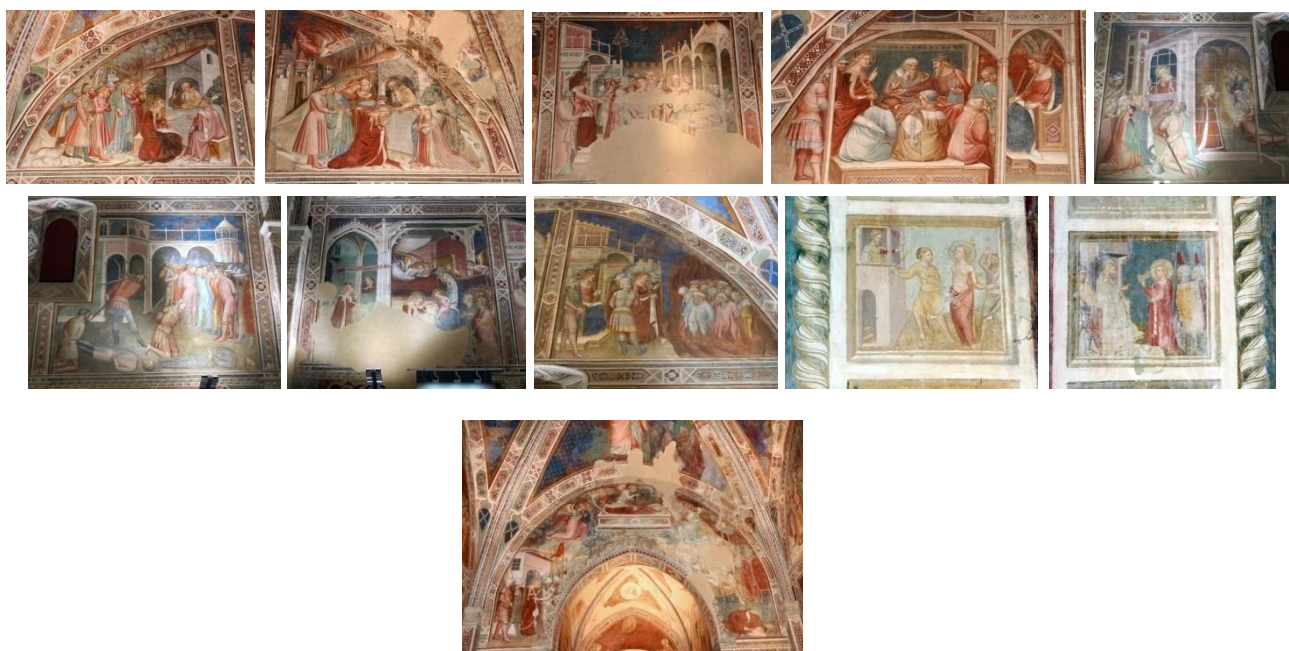


Fig. 19: Conjunto de frescos con los temas de la vida de Santa Catalina de Alejandría en Bagno a Ripoli, Florencia. c.1395. Spinello Aretino y Pietro Nelli.

De nuevo, como ocurría en la capilla analizada anteriormente, encontramos mayor cantidad de escenas representadas. Además de la diferenciación realizada entre *La conversión* y *El bautismo*, se representan *La captura de la doncella* y *La flagelación*. Seguramente fuera esto tomado de nuevo de la *Leyenda Dorada*. Cabe destacar *El Matrimonio Místico con Cristo niño*

que Réau asociada al homónimo episodio de Santa Catalina de Siena, con Cristo joven⁸³, pero aquí vemos representado como milagro de la mártir cristiana del siglo IV.

Frescos de Santa Catalina de Alejandría en la Basílica de San Clemente	
Datación	1427-1430
Autor	Masolino di Panicale
Localización	Roma (Lazio)
Episodios	<i>Negación de Santa Catalina al culto pagano, Conversión de la emperatriz, Discusión con los filósofos y martirio de los 50 sabios, El suplicio de las ruedas y La Decapitación de Santa Catalina.</i>



Fig. 20: Conjunto de frescos con los temas de la vida de Santa Catalina de Alejandría en Roma, Lazio.1427-1430. Masolino da Panicale.

De cronología casi contemporánea a la datación que hacía Garuti de las pinturas que ocupan el presente trabajo⁸⁴, encontramos sin embargo notables diferencias en cuanto a la composición de los temas. Otra vez, *el Martirio de los Filósofos* aparece figurado de manera similar a lo que veíamos en el *Menologio de Basilio*. También podemos atestiguar como los modelos de decapitaciones en este y en los anteriores frescos analizados son similares a los que veíamos en la diócesis carpigiana.

⁸³ RÉAU, L. *op. cit.* 2000. pp. 286-288.

⁸⁴ GARUTI, A. et al.: *op. cit.* 1985. p. 15-16

7. DEL ARTISTA PINTOR

Carecemos de información suficiente para atribuir las composiciones pictóricas que analizamos a un artista en concreto debido a la falta de documentación histórica. Garuti, principal investigador de las pinturas propone la creación de las mismas en dos momentos diferenciados por dos artistas que seguían el Gótico Internacional⁸⁵. Sin embargo, las pinturas han sido relacionadas con dos personajes que pudieran, quizá, responder a una misma figura: por un lado, el llamado “Maestro della Sagra di Carpi”, del que no se tienen más noticias, y por otro, Giovanni da Módena, también conocido como Faloppi.

Pocos son los datos que se conocen sobre Giovanni da Módena. Su nombre completo fue recogido en la *Matricola delle Quattro Arti* en el año 1411 como “Iohannis Petri de Falopis de Mutina”⁸⁶. Sin embargo hay muchas variantes de su nombre, incluso él mismo llega a referirse a sí mismo como “Zovane da Módena” en un documento propio de 1410⁸⁷.

La primera referencia a su persona la encontramos en el propio siglo XIV, se trata de la cita que se hace asociado a otros artistas como pintor de algunas obras en el convento de San Miguel en Bosco (Bologna), que aparece en el archivo en un texto de 1398-1399⁸⁸. Otra referencia a Giovanni da Módena la encontramos en los anales de la Fábrica de la Catedral de Milán donde se le identifica como un miniaturista que trabajó en el citado duomo⁸⁹. La idea probablemente esté basada en un error contenido en el diccionario de artistas de Ulrich Thieme y Felix Becker, que lo confundieron con un iluminador contemporáneo al pintor⁹⁰. Este mismo diccionario recoge cuatro diferentes artistas que fueron conocidos como Giovanni da Módena. Es la tercera entrada la que nos interesa, la que se refiere a Giovanni di Pietro Faloppi, un pintor modenés activo en Bologna en la primera mitad del siglo XV.

⁸⁵ GARUTI, A.: *op. cit.* 1984. p. 36.

⁸⁶ [Como indica Cohen (*op. cit.* 2004. p. 30.)] “1441-10 gennaio. Magister Iohanes Petri de Falopis pictor capelle sancti Vitalis è iscritto nella Matricola delle Quattro Arti. A.d.S. Matricola delle Quattro Arti, c. 251/1.” FILIPPINI, F., y ZUCCHINI, G.: *Miniaori e pittori a Bologna*. Roma, Academia dei Lincei, 1968. p.88

⁸⁷ *Ibid.*, p.30.

⁸⁸ *Ibid.*, p.30.

⁸⁹ DE MARCHI, A.: *op. cit.* (Consultado el 24.10.2017).

⁹⁰ ULRICH, T., y BECKER, F.: *op. cit.* 1979-1990. p. 237.

El más temprano registro del paradero de Giovanni da Módena precisa que estuvo residiendo en Bolonia hacia 1409⁹¹, donde sirvió de testigo al notario Bartolomeo Francesco de Morano. Muchos asumen que debido a esta conexión se le encargó la decoración de la Capilla Bolognini en estos momentos⁹². Pese a todo podemos afirmar que estaba documentado que en 1410 Giovanni quedaba registrado como un Maestro residente en Bolonia⁹³. Esta información aparece en una recopilación de obras artísticas originalmente recogidas por Johannes Alcherius, también conocido como Giovanni Alcherio⁹⁴. Este personaje viajó en numerosas ocasiones desde París (donde residía) a Italia entre 1382 y 1410, tiempo en el que recogió recetas de colores de varios artistas, incluidas diecisiete de nuestro pintor⁹⁵.



Fig. 21: *Inferno*, detalle del *Juicio final* de la Capilla Bolognini en la Basílica de San Petronio de Bolonia. c. 1409-1420. Atribuido a Giovanni da Pietro Faloppi.

No volvemos a tener constancia de sus actividades hasta diez años después. El 18 de Diciembre de 1420, firmó el contrato para la ejecución de los frescos en los muros laterales de Sant'Abbondio (que en el momento era llamada capilla de San Jorge y la Cappella dei Dieci Balia (Milán))⁹⁶. En la década de 1420 a 1430, se cita al pintor en varios documentos en los que se detallan las siguientes referencias:

1. El pago hasta en tres ocasiones a lo largo de 1425 por dibujos realizados para el portal de Jacopo della Quercia en la Basílica de San Petronio. La atribución de estos dibujos al pintor es relativamente reciente, Vasari ignoraba quién era el verdadero autor⁹⁷ y los atribuía al florentino Buonamico Buffalmacco, que no habría podido concluirlos.

2. El pago final en 1427 por el trabajo que llevó a cabo en la iglesia de San Giacomo Maggiore de Bolonia.

⁹¹ COHEN, E. M.: *op. cit.* 2004. p.32.

⁹² DE MARCHI, A.: *op. cit.* Última consulta 24/10/2017.

⁹³ COHEN, E. M.: *op. cit.* 2004. p.33.

⁹⁴ *Ibid.*, p.33

⁹⁵ La versión latina de estas recetas sobrevivirían gracias a que Jehan Le Bègue las copió en un libro titulado *Experimentadecoloribus*.

⁹⁶ COHEN, E. M.: *op. cit.* 2004. p.36.

⁹⁷ VASARI, G.: *Le vite [A cura di Milanesi, G.]*. Firenze, t. I, 1568. p. 506

3. En 1428 el artista recibió una comisión junto a los pintores Michele de Mateo de Bolonia y Pietro Linatori⁹⁸. Año en el que de acuerdo con Pietro Lamo, pintó un fresco con el tema del *Nacimiento de Juan Bautista*, que fue sin embargo destruido, en la sacristía de la Iglesia de San Francisco en Asís⁹⁹.

La desinformación de Vasari sobre este pintor, se debe principalmente a la precoz desaparición de Giovanni da Módena de las fuentes boloñesas. La única excepción remonta al inicio del Seicento cuando Giulio Mancini en su *Considerazioni sulla pittura* lo coloca como “ejemplo de primer renacimiento” con Guido da Siena (circa 1200)¹⁰⁰.

En 1441 se sabe que Giovanni da Módena y su hijo Cesare son citados en el registro de *Quattro Arti*, como residentes en el barrio de San Vitale de Bolonia¹⁰¹. En la década de 1440 y la de 1450, la mayoría de los registros tienen que ver de nuevo con su vida profesional. Entre ellos se cita que fue contratado para realizar varios proyectos en la catedral de Módena entre 1453 y 54, los últimos documentos existentes para atribuir obras al artista¹⁰². Basándose en los documentos relacionados con su hijo Cesare, seguramente el artista muriera entre los años 1454-1455¹⁰³.

⁹⁸ COHEN, E. M.: *op. cit.* 2004. p.38.

⁹⁹ DE MARCHI, A.: *op. cit.* (Consultado el 24.10.2017).

¹⁰⁰ *Ibid.*,

¹⁰¹ COHEN, E. M.: *op. cit.* 2004. p.40.

¹⁰² *Ibid.*, p. 41

¹⁰³ DE MARCHI, A.: *op. cit.* (Consultado el 24.10.2017).

8. CONCLUSIONES

1. Uno de los aspectos que podemos destacar a la hora de realizar este trabajo es la falta de bibliografía que hemos encontrado. Apenas hemos hallado la existencia de tres capítulos de libros referentes a la capilla, además del libro de Sammarini de 1884 en el que se hace breve mención de la misma. En general versaban sobre los aspectos estilísticos más que sobre los cronológicos, iconográficos o los relativos a su autoría, y fueron casi todos realizados por un mismo autor que no citó a su predecesor, por lo que apenas si hemos podido corroborar los datos que se nos han dado.

2. Otro de los problemas que hemos encontrado al realizar el presente trabajo es la falta de información relativa a la fecha y autoría de las pinturas. Sabemos que la fecha de construcción de la capilla que nos ocupa es anterior a 1423, cuando son citadas por primera vez. Es de nuevo Garuti quien en su estudio de 1984 sugiere que las pinturas hayan podido ser realizadas en un momento relativamente cercano a su construcción, lo que concuerda con la atribución no demostrada de las pinturas a Giovanni da Pietro Faloppi, conocido como da Módena, activo entre 1398 y 1454, pero no con la identificación de la protagonista del *Matrimonio Místico* si esta fuera santa Catalina de Siena, canonizada en 1461, problemática que trataremos más adelante. Como el propio estudioso indica, las pinturas pueden haber sido realizadas por dos artistas en momentos diferenciados, lo que nos lleva a la hipótesis de que el citado *Desposorio místico* haya sido ejecutada en un momento posterior. La atribución de las pinturas a este artista, es realizada siempre por estudiosos ajenos a la investigación de la capilla que simplemente la mencionan entre sus logros. Tenemos la suerte o la desgracia, de encontrarnos con un pintor que de manera excepcional no ha sido identificado por Vasari, por lo que ha pasado desapercibido para la historiografía tradicional italiana y ha sido recuperado de manera muy posterior, lo que quizá provoque la sustancial falta de documentación de la que advertíamos al hacer un resumen de su biografía. Aunque personados en la iglesia de la Sagra con el objetivo de buscar respuestas a nuestros planteamientos, no hemos encontrado los documentos de la traza de la iglesia, ni los contratos relativos a su decoración, por lo que su atribución no es demostrable.

3. A lo largo de este trabajo hemos tratado de hacer una nueva ordenación de los temas además de un estudio de los orígenes iconográficos de los mismos. En un principio, Garuti, el

principal estudioso de las pinturas, ya había ordenado los temas en su primer estudio de la capilla en 1984. Sin embargo, en este primer listado, no se incluía la identificación concreta de los motivos del techo (la conjunción de Dios Padre con arcángeles, ángeles y el tetramorfos), además de que se encontraban mal identificados a nuestro parecer algunos de los episodios concernientes a la vida de la santa titular de esta capilla. Estos temas no eran otros que el *Martirio de los Cincuenta sabios*, que según nuestro comentario se sitúa en los frescos de la mitad superior de la pared de la epístola, y *Los martirios de Porfirio y la Emperatriz Faustina* en la mitad inferior del muro del evangelio.

4. Como hemos podido observar a lo largo de la realización de este trabajo, la identificación del episodio de los *Desposorios Místicos* con Cristo joven como propio de Santa Catalina de Siena ha llevado al conflicto cronológico de la realización de las pinturas, que por lo menos en lo que se refiere a esta escena es posterior a 1425, pues la santa no es canonizada hasta 1461. Hemos encontrado sin embargo una pintura de este mismo tema realizada en 1340, el mismo año que la *Bibliotheca Sanctorum* nos propone para la fecha de nacimiento de la santa, por lo que nos atrevemos a proponer que la datación de la vida de esta mujer haya sido tergiversada como parte de la política dominica de acercamiento de sus características a las de Cristo que planteaba ya Réau.

5. Respecto a santa Catalina de Alejandría, la falta de documentación sobre su vida, que seguramente fue tomada para la realización de las pinturas de Santiago de la Vorágine, hagiógrafo del siglo XIII, nos lleva a plantearnos algunas incongruencias entre la narración de *La Leyenda Dorada* y la de los frescos, pues el martirio de la Emperatriz y de Porfirio se encuentran modificados. No encontramos referencias más allá de la fecha de celebración de su martirio en el Martirologio de Usuardo, ni en otras fuentes habituales para esta época.

6. No encontramos ninguna otra asociación de las dos santas en los frescos del siglo XIV y XV del mismo tema que hemos analizado. Siendo estos bastante similares en lo que se refiere a la narración de los temas y su presentación iconográfica, resulta cuanto menos curioso que el *Matrimonio Místico* no se encuentre asociado a la santa sienesa. Lo que nos lleva de nuevo a la hipótesis de que podría tratarse de una pintura de cronología posterior o que el tema estuviese tratado de una manera diversa a la tradición iconográfica.

7. Siendo una pintura de posible cronología posterior es destacable la utilización de la *Legenda Maior* de Raimundo de Capua para la representación del *Matrimonio Místico*, haciendo

que, como señalábamos anteriormente, el anillo sólo sea visible para la joven Catalina por su naturaleza mística.

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CITADA:

- CLOQUET, L.: *Elements d'Iconographie Crétienne*. Lille, Societe de Saint-Agustin, 1981.
- COHEN, E. M.: *The art of Giovanni da Módena [a Catalogue raisonné]*. Tesis sin publicar. Columbia, Columbia University, 2004.
- DA CAPUA, R.: “Vida de Santa Catalina de Siena”, en *BibliotecaVirtualMigueldeCervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-catalina-de-siena--0/html/ff8cf004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_12 (Consultado el 17.04.2018).
- DE MARCHI, A.: “Faloppi, Giovanni da Pietro”, en *Treccani*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_(Dizionario-Biografico)/) (Consultado el 24.10.2017).
- DI AGRESTI, G.: “Catarina Benicasa da Siena, santa”, en V.V.A.A.: *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Bernciro, t. III, 1983. pp. 995-1044.
- “Escorpiones”, en *Diccionario de la Real Academia Española*. 2001. <http://dle.rae.es/?id=GJ82Osd> (Consultado el 25.02.2018).
- FILIPPINI, F., y ZUCCHINI, G.: *Miniaori e pittori a Bologna*. Roma, Academia dei Lincei, 1968. p.88.
- MÁLE, E.: “Las nuevas devociones”, en *El barroco [Arte religioso del siglo XII, Italia, Francia, España, Flandes]*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985. pp. 261-294.
- GARUTI, A.: “La pieve di S, Maria in Castello detta la «Sagra»”, en FERRARI, C.; GARUTI, A. Y ONTANI, A.: *Carpi la Chiesa della Sagra [A cura del Comune di Carpi]*. Carpi, Edizioni Panini, 1984. pp. 50-83.
- GARUTI, A. et al.: *Le pietre della memoria. [La “Sagra” ed altri edifici medioevali a Carpi-Correggio-Novi-Soliera]*. Módena, Artioli, 1985. pp. 7-189.
- GARUTI, A.: “Chiese di Carpi. Appunti di storia e riferimenti artistici”, en Garuti, A. y Ghizzoni, M.: *Chiese di carpi [Tra arte, storia e topografía urbana]*. Módena, Artioli, 2004. p. 92-98.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de estudios iconográficos Ephialte, 1991.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Catedral de Santa María, Vitoria [Iconografía de sus tímpanos]*. Vitoria, Ephialte, 2008.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Durero [La gran pasión]*. Salamanca, Ediciones de arte y bibliofilia S.A. (C.M. Editores), 2011.
- LANZI, L.: *Storia pittorica. [Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo]*. I-VI, Remodini, Bassano del Grappa, 1809. ed. 1838.

- ONTANI, A: “Il fianco settentrionale”, en FERRARI, A.; GARUTI, A. y ONTANI, A.: *Carpi la Chiesa della Sagra [A cura del comune di Carpi]*. Carpi, Edizioni Panini, 1984. pp. 64-74.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de la Biblia]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. I, vol. I, 1999.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de la Biblia]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. I, vol. II, 1996.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano [Iconografía de los santos]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, t. II, vol. III, 2000.
- SAMMARINI, A.: “Descrizioni degli attuali avanzi del Tempio [Pitture antiche]”, en SAMMARINI, A.: *L’Antica Pieve di Carpi [Memorie storico-artistiche]*. Carpi, Libreria comunale di Carpi, 1886. p. 64-75.
- SCHILLER, G.: “The Lamb of God as symbol of Christ’s sacrificial Death”, en *Iconography of Christian Art*. Londres, Lund Humphries Publishers Limited, t. II, 1972. pp. 118-123.
- ULRICH, T., y BECKER, F.: “Faloppi, Giovanni di Pietro de”, en *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler [Von der antike bis zur gegenwart]*. Leipzig, Seemann, t 11, 1978-1990. p.237.
- VASARI, G.: *Le vite [A cura di Milanesi, G.]*. Firenze, t. I, 1568.
- VORÁGINE, S.: “Santa Catalina”, en VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, t. II, 1984. pp. 765-774.
- VORÁGINE, S.: “Santa Catalina de Siena, virgen de la Sagrada Orden de Predicadores”, en VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, t. II, 1984. pp. 969-971.
- VORÁGINE, S.: “El Milagro de Santa Catalina”, en VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, t. II, 1984. pp. 923-925.
- WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza forma, 1995.