



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Trabajo Final de Máster – junio 2025

**El grabado al servicio de la  
espiritualidad: aproximación crítica al  
ciclo benedictino *Vita et Miracula  
Sanctissimi Patris Benedicti***

Autora: Alessandra Piccinno

Tutora: Dra. Sara Caredda



## RESUMEN

La presente investigación ofrece un estudio formal e iconográfico de las veintiséis láminas conservadas en el CRAI: Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona, pertenecientes a la serie hagiográfica *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*, grabadas por Aliprando Caprioli a partir de dibujos preparatorios de Bernardino Passeri. La serie fue encargada al artista italiano por la Congregación de Benedictinos de España. Por lo tanto, el objetivo principal es valorar su importancia dentro de la producción de hagiografías grabadas de época postridentina, así como en el contexto de la expresión artística benedictina. El estudio recupera datos históricos significativos sobre la figura, hasta ahora poco estudiada, del grabador Caprioli. También se analiza cómo estas láminas sirvieron de modelo para obras artísticas posteriores. Como complemento al análisis, se han elaborado fichas catalográficas para cada lámina, destinadas a integrar en el inventario del CRAI: Fondo Antiguo.

**PALABRAS CLAVE:** Aliprando Caprioli, Bernardino Passeri, Iconografía benedictina, Contrarreforma, Valladolid, Grabados devocionales

## RESUM

La present investigació ofereix un estudi formal i iconogràfic de les vint-i-sis làmines conservades al CRAI: Fons Antic de la Universitat de Barcelona, pertanyents a la sèrie hagiogràfica *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*, gravades per Aliprando Caprioli a partir de dibuixos preparatoris de Bernardino Passeri. La sèrie va ser encarregada a l'artista italià per la Congregació de Benedictins d'Espanya. Per tant, l'objectiu principal és valorar la seva importància dins la producció d'hagiografies gravades de l'època posttridentina, així com en el context de l'expressió artística benedictina. L'estudi recupera dades històriques significatives sobre la figura, fins ara poc estudiada, del gravador Caprioli. També s'analitza com aquestes làmines van servir de model per a obres artístiques posteriors. Com a complement a l'anàlisi, s'han elaborat fitxes catalogràfiques per a cada làmina, destinades a integrar a l'inventari del CRAI: Fons Antic.

**PARAULES CLAU:** Aliprando Caprioli, Bernardino Passeri, Iconografia benedictina, Contrarreforma, Valladolid, gravats devocionals

**COGNOMS I NOM:** Piccinno Alessandra

**Títol treball:** El grabado al servicio de la espiritualidad: aproximación crítica al ciclo benedictino *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*

El treball té com a fita l'assoliment del(s) següent(s) ODS de l'Agenda 2030:

	1. Erradicar la pobresa del món en totes les seves formes	
	2. Posar fi a la fam, assolir la seguretat alimentària i la millora de la nutrició, i promoure l'agricultura sostenible	
	3. Garantir una vida sana i promoure el benestar per a totes les persones de totes les edats	
	4. Garantir una educació inclusiva, equitativa i de qualitat i promoure oportunitats d'aprenentatge durant tota la vida per tothom	X
	5. Aconseguir la igualtat de gènere i empoderar a totes les dones i nenes	
	6. Garantir la disponibilitat i una gestió sostenible de l'aigua i el sanejament per a totes les persones	
	7. Garantir l'accés a una energia assequible, segura, sostenible i moderna per a totes les persones	
	8. Promoure el creixement econòmic, sostingut, inclusiu i sostenible, l'ocupació plena i productiva i el treball digne per a tothom	
	9. Construir infraestructures resilients, promoure la industrialització inclusiva i sostenible i fomentar la innovació	
	10. Reduir la desigualtat en i entre els països	X
	11. Aconseguir que les ciutats i els assentaments humans siguin inclusius, segurs, resilents i sostenibles	X
	12. Garantir modalitats de consum i productes sostenibles	
	13. Adoptar mesures urgents per a combatre el canvi climàtic i els efectes d'aquest	
	14. Conservar i utilitzar de forma sostenible els oceans, els mars i els recursos marins per al desenvolupament sostenible	
	15. Protegir, restaurar i promoure l'ús sostenible dels ecosistemes terrestres	
	16. Promoure societats pacífiques i desenvolupar institucions eficaces, responsables i inclusives a tots els nivells	
	17. Enfortir els mitjans per implementar i revitalitzar l'Aliança Mundial per al Desenvolupament Sostenible	

### JUSTIFICACIÓ:

Este trabajo académico se centra en el análisis de los grabados conservados en el Fondo Antiguo, entendidos no solo como objetos artísticos e históricos, sino también como herramientas para promover el desarrollo sostenible a través de la educación, la cultura y la inclusión. En relación con el ODS 4 (Educación de calidad), el estudio de estos grabados fomenta una educación inclusiva y de calidad, ya que permite acercar a estudiantes e investigadores al patrimonio visual. Respecto al ODS 10 (Reducción de las desigualdades), este trabajo pone en valor el acceso universal al conocimiento y al patrimonio cultural. Difundir y estudiar los grabados del Fondo Antiguo ayuda a reducir las desigualdades en el acceso a bienes culturales, en concreto para el patrimonio cuya conservación es compartida por más de una nación. Por último, el ODS 11 (Ciudades y comunidades sostenibles) se refleja en la importancia de conservar y utilizar el patrimonio como parte del desarrollo sostenible de las ciudades. Los fondos documentales como el CRAI: Fondo Antiguo ayudan a construir comunidades más conscientes de su historia.

# Índice

1. Introducción.....	7
1.1 Objetivos e hipótesis .....	8
1.2 Metodología .....	10
1.3 Marco teórico .....	12
1.4 Estado de la cuestión.....	16
1.4.1 Fuentes enciclopédicas y biográficas sobre Aliprando Caprioli.....	16
1.4.2 Panorama historiográfico sobre la Congregación de Valladolid y fuentes benedictinas .....	18
1.4.3 Aportaciones al arte plástico vallisoletano .....	19
1.5 La industria de la estampa en la Roma del siglo XVI.....	20
1.6 El rol de la imagen sagrada tras el Concilio de Trento .....	23
2. Aliprando Caprioli, grabador <i>Tridentinus</i> .....	27
2.1 Los grabados del CRAI: fondo antiguo de la Universidad de Barcelona. <i>Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti</i> .....	33
2.2 Notas históricas sobre el monasterio de San Benito el Real de Valladolid.....	37
3. Análisis del ciclo de estampas .....	43
4. El legado visual de la <i>Vita et Miracula</i> en el arte benedictino de época moderna...	103
4.1 La sillería del coro bajo de san Benito el Real de Valladolid .....	104
4.2 La sillería de legos y otras derivaciones iconográficas .....	109
Conclusiones.....	117
Anexos.....	120
Anexo A. Tablas comparativas entre las <i>Vita et Miracula</i> de 1579 (Caprioli) y de 1589 (Sangrino), y los bajorrelieves de la sillería de legos.....	120
Anexo B: fichas catalográficas de las estampas.....	133
Bibliografía.....	159



# 1. Introducción

Este Trabajo de Fin de Máster se propone desarrollar un estudio sobre la serie de grabados *Vita et Miracula Sanctiss.mi Patris Benedicti*, realizada por Aliprando Caprioli a partir de dibujos de Bernardino Passeri. Se trata de una obra hagiográfica, grabada al buril y publicada en Roma en 1579, que ilustra diversos episodios de la vida de San Benito de Nursia. En particular, el estudio se centrará en los veintiséis ejemplares conservados en la colección de láminas sueltas del CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de la Universidad de Barcelona, que no constituyen la totalidad del ciclo original, compuesto por cincuenta estampas. Esta laguna se debe a la naturaleza intrínseca del grabado, que es uno de los medios artísticos con mayor capacidad de difusión, pero a la vez uno de los más propensos a la dispersión, lo cual se ha traducido a lo largo de los siglos en enormes pérdidas.

El interés por el tema surgió a raíz de una visita al CRAI: Fondo Antigo, realizada en el marco de la asignatura *Ver y Creer: Usos y abusos de las imágenes religiosas*, impartido por la profesora Silvia Canalda Llobet, durante la cual se evidenció la gran cantidad de láminas sueltas aún sin catalogar dentro de dicho fondo.

En un primer momento, el propósito de esta investigación era llevar a cabo la catalogación y el estudio bibliográfico de todas las estampas sueltas<sup>1</sup> no identificadas — de temática religiosa— conservadas en el Fondo Antigo de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. El enfoque debía limitarse, en particular, a aquellas láminas que pudieran atribuirse a autores de escuela italiana. El objetivo general consistía en poner de relieve las características formales, las recurrencias iconográficas y los temas comunes en la producción de estampas religiosas realizadas en Italia durante el siglo XVI, basándose en un *corpus* seleccionado según criterios cronológicos y temáticos.

---

<sup>1</sup> La colección de láminas sueltas del CRAI: Fondo Antigo cuenta, entre sus ejemplares, con más de 11.000 estampas, cuya cronología abarca un periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVI hasta comienzos del siglo XX. Su procedencia es tanto española como francesa, italiana, alemana y de otras regiones de Europa. El núcleo principal proviene de una donación recibida por la Universidad de Barcelona en 1887, realizada por la Biblioteca Nacional de España; otro conjunto significativo procede de un legado anterior, realizado en 1881 por el Instituto de Calcografía Nacional (Universitat de Barcelona, s.f).

Sin embargo, en esta primera fase de selección del material emergió un conjunto de estampas sueltas que, a diferencia de otras, podían considerarse parte de un *corpus* coherente y que, además, destacaban por su calidad artística y su relevancia iconográfica en el contexto de las producciones religiosas postridentinas de la segunda mitad del siglo XVI. Su autor, Aliprando Caprioli, ha sido hasta ahora escasamente estudiado u con frecuencia ignorado en los repertorios y catálogos que, a partir de mediados del siglo XVIII, intentaron definir y sistematizar el *corpus* de grabados atribuibles a cada autor.

El presente trabajo pretende, por tanto, contribuir al conocimiento de una serie poco investigada, abordándola como objeto principal de investigación y no, como ha ocurrido en estudios anteriores, únicamente como fuente iconográfica o como modelo compositivo para otras manifestaciones plásticas o visuales.

El trabajo se articulará en cuatro capítulos principales. En primer lugar, se abordará la figura de Aliprando Caprioli a través de algunos apuntes biográficos y una reconstrucción de su trayectoria artística en relación con la obra objeto de estudio. A continuación, se analizarán las circunstancias de encargo y el contexto histórico-artístico en el que surgió el ciclo. Seguidamente, se llevará a cabo un análisis formal e iconográfico de la *Vita et Miracula*, vinculándolo con las fuentes literarias benedictinas. Por último, se examinará la influencia que ejerció este modelo de láminas en las artes plásticas de los siglos posteriores.

Para concluir el trabajo, se elaborará una ficha de catalogación para cada una de las estampas, con información como autor, tema, medidas, estado de conservación y características, número de inventario, técnica, cronología y lugar de conservación. El objetivo es el de complementar la información actualmente disponible en el CRAI Fondo Antigo.

## **1.1 Objetivos e hipótesis**

.El objetivo principal del trabajo es realizar un estudio monográfico de las láminas de la *Vita et Miracula* conservadas en el CRAI: Fondo Antigo de la Universidad de Barcelona, con el fin de valorar su importancia dentro de la producción de hagiografías grabadas de época postridentina y, en particular, en el contexto de la expresión artística

benedictina. Se abordará no solo su valor iconográfico y devocional, sino también su inserción en las dinámicas de producción y circulación del grabado religioso durante el periodo de la Contrarreforma. Finalmente, se examinará la función de estas láminas como modelo para posteriores obras plásticas o visuales.

A partir de aquí, pueden establecerse diferentes propósitos específicos que se integran en el proyecto para alcanzar el objetivo principal.

En primer lugar, es fundamental establecer un orden narrativo que permita un estudio visual y estilístico de las estampas, con el objetivo de elaborar las correspondientes fichas catalográficas. Dichos registros contribuirán a subsanar las lagunas documentales del CRAI: Fondo Antigo y, al mismo tiempo, a valorar adecuadamente la calidad de algunas de las láminas sueltas.

Una vez identificado cada episodio representado, se procederá a realizar un análisis iconográfico, relacionando las escenas con las fuentes literarias benedictinas a través de un enfoque intertextual, situándolas dentro del contexto de la Contrarreforma.

Otro de los objetivos es definir de forma precisa el *corpus* de los autores involucrados —Aliprando Caprioli y Bernardino Passeri— y su actividad en la Roma del último cuarto del siglo XVI; también se examinarán las circunstancias que propiciaron el encargo de este ciclo. Del mismo modo, será importante analizar la recepción de la obra y localizar posibles ediciones posteriores.

Desde esta perspectiva, el presente estudio tiene como propósito restituir el valor de la obra gráfica de Caprioli, rescatando tanto su figura del solapamiento historiográfico con Cort—como se explicará en el capítulo núm. 2— como la relevancia de su producción, injustamente relegada a un segundo plano en la historia del grabado. Este enfoque permite llenar un vacío en la historiografía sobre el grabador italiano, hasta ahora escasamente considerado.

Por último, este estudio pretende identificar otras producciones plásticas —en concreto, de carácter pictórico o escultórico— que puedan estar vinculadas a la *Vita et Miracula*, y así determinar si la serie de Caprioli se convirtió en un modelo iconográfico y formal.

Este trabajo aspira, por tanto, a constituir una base de consulta para futuras investigaciones sobre la iconografía religiosa de san Benito, ofreciendo un análisis riguroso y sistemático que reúna información hasta ahora dispersa en la bibliografía especializada.

La hipótesis principal que subyace a estos objetivos es que la serie *Vita et Miracula* fue encargada a Aliprando Caprioli con el propósito de funcionar como un instrumento visual destinado a circular en el ámbito monástico. Si asumimos que el encargo provino de una institución vinculada a los benedictinos, es plausible pensar que esta serie tenía como finalidad difundir los ideales de la Regla de San Benito, especialmente en un momento —el de la Contrarreforma— en que se intentaba contrarrestar la relajación disciplinaria que había afectado a las órdenes religiosas en siglos anteriores.

Al mismo tiempo, la elevada calidad técnica de los grabados, así como el formato ambicioso de la obra, permiten suponer que se trataba de un encargo significativo, realizado por una clientela de alto nivel institucional. En este sentido, la *Vita et Miracula* no solo habría servido como un medio de edificación espiritual dentro del contexto benedictino, sino también como una obra representativa de la orden.

Desde esta perspectiva, cabe plantear que el conjunto de grabados constituya un antecedente relevante para la posterior elaboración de otras series de grabados, dedicadas a fundadores de órdenes monásticas y destinadas a cumplir una función didáctico-moral.

Al situarse en un contexto de reforma, en el cual surgieron nuevas representaciones iconográficas, este ciclo pudo haber establecido un modelo para la figura de san Benito de Nursia que sería retomado en el arte posterior.

## 1.2 Metodología

En este apartado se presentan los criterios metodológicos adoptados para abordar el estudio de la serie *Vita et Miracula* de Aliprando Caprioli, enmarcado dentro del ámbito del grabado religioso del siglo XVI.

Tal como se adelantó en la introducción, una fase preliminar de la investigación consistió en la consulta de un inventario proporcionado por el CRAI: Fondo Antiguo, el cual reúne los nombres de todos los grabadores autores de las denominadas *láminas sueltas* conservadas en la sección de grabados, que hasta la fecha no habían sido

sistemáticamente

catalogadas<sup>2</sup>.

A partir de dicho inventario, se estableció un primer criterio de selección de fuentes basado tanto en una delimitación cronológica —aquellas obras producidas durante el siglo XVI, en el periodo posterior al Concilio de Trento (1545–1563), momento clave para la redefinición de los usos de la imagen sacra— como en una delimitación geográfica, centrada en los artistas activos en territorio italiano durante ese mismo periodo.

En el desarrollo de esta etapa preliminar surgieron diversas dificultades metodológicas. Por una parte, una proporción significativa de las estampas examinadas presentaba temáticas ajenas al ámbito religioso; por otra, el *corpus* historiográfico y bibliográfico disponible sobre tales materiales resultaba, en muchos casos, o bien ya ampliamente tratado, o bien excesivamente escaso, lo que dificultaba la elaboración de un estudio crítico riguroso. En cambio, dentro de la producción religiosa, la *Vita et Miracula* destacaba por su calidad formal y por la ausencia de estudios relevantes a ella dedicados.

Delimitado el objeto de estudio, se expone a continuación la metodología específica aplicada en el desarrollo del trabajo.

La primera fase consiste en la revisión sistemática del material gráfico conservado en el Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona, mediante un análisis visual directo de las estampas; a continuación, las estampas se analizan detalladamente desde una perspectiva tanto formal como iconográfica. A partir de la traducción de las inscripciones en latín<sup>3</sup>, se lleva a cabo también una búsqueda de crónicas y fuentes hagiográficas benedictinas que permitan completar la lectura de cada escena y comprender su significado.

La segunda fase de desarrolla a partir de la recopilación de datos biográficos relativos a la figura de Caprioli, rastreando las circunstancias que llevaron al encargo de la obra y sus posibles comitentes, así como el contexto espiritual en el que surgió.

---

<sup>2</sup> En realidad, existe una catalogación básica de cada una de estas láminas, pero se trata de información fragmentaria y, en ocasiones, errónea.

<sup>3</sup> En cuanto a la traducción de las inscripciones en latín, no se citan fuentes específicas, ya que han sido realizadas íntegramente por la autora.

Tal como se ha señalado en la introducción, esta investigación se limita al análisis de las veintiséis láminas conservadas en la Biblioteca del Fondo Antiguo, dado que, lamentablemente, la serie se encuentra incompleta.

La recogida de datos se realiza principalmente mediante los recursos disponibles en la ciudad de Barcelona y su red de bibliotecas, incluyendo también las de Cataluña. Resulta especialmente relevante la consulta de bases de datos y fuentes digitalizadas, tales como Google Scholar, Europeana, JSTOR, Academia.edu, Archivio Storico Digitalizzato del Trentino, Internet Archive, Gallica, Catalogo Generale dei Beni Culturali, Istituto Centrale per la Grafica, y la Bibliothèque nationale de France, entre otras.

El carácter internacional del objeto de estudio —que se sitúa fundamentalmente entre Italia y España, con derivaciones hacia Francia y Portugal— constituye una dificultad añadida que los recursos digitales solo permiten solventar parcialmente. La realización de este trabajo, sin apoyo de becas y en paralelo a mi actividad profesional en una galería de arte, imposibilita la realización de desplazamientos o estancias de investigación.

Antes de abordar el marco teórico, resulta oportuno precisar que el presente estudio se centra prioritariamente en la figura de Caprioli, en lugar de en la de Passeri. Esta elección responde al hecho de que la historiografía sobre Caprioli es más fragmentaria y dispersa, mientras que, en el caso de Passeri, el *corpus* y la biografía del artista están ya suficientemente definidos, por lo que no requieren un grado de profundización equiparable al de su colega tridentino.

### **1.3 Marco teórico**

Este trabajo se propone aportar una contribución en el campo de la historia del arte del Renacimiento y el Barroco, concretamente en el ámbito de la historia del grabado y su diálogo con otros lenguajes artísticos, como la escultura y la pintura. En este sentido, resultan fundamentales las aportaciones de Elizabeth Eisenstein, con *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea* (1983), y de William Mills Ivins, con *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica* (1975), cuyas investigaciones permiten comprender el papel central que tuvo la imagen impresa en la

circulación del conocimiento visual y en la configuración de nuevas relaciones entre las distintas disciplinas artísticas durante la Edad Moderna.

Dada la naturaleza del tema elegido, el trabajo se sitúa en un contexto interdisciplinar que tiene en cuenta a la vez la sociología y la historia cultural, cuyas aportaciones resultan esenciales para el enfoque adoptado. Un referente obligatorio en ese sentido es *Pintura y sociedad* (1951) del historiador francés Pierre Francastel, quien plantea que el arte debe entenderse como una producción social, enmarcada en redes de relaciones económicas, culturales y simbólicas propias del contexto de creación. Esta posición se desarrolla con mayor profundidad en *Sociología del Arte* (1970), donde insiste en el papel determinante de las estructuras sociales. De igual importancia es la aportación de Michael Baxandall, quien, con su *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972), introduce el concepto de “ojo de la época”, útil para analizar como las condiciones culturales de un momento histórico influyen en la producción y la percepción visual de las imágenes. En una perspectiva cercana, Francis Haskell, en *Patrones y pintores* (1963), destaca el papel del mecenazgo y de los vínculos sociales en la circulación del arte en la Italia Barroca.

Más recientemente, Vicenç Furió Galí ofrece una actualización del enfoque en *Sociología del arte* (2000), abordando temas como el reconocimiento, el prestigio y el funcionamiento del mercado artístico; cuestiones que se profundizan también en el volumen colectivo *Artistas y reconocimiento* (2022), coeditado junto a Nuria Peist Rojzman. Por último, desde la historia cultural, Peter Burke en *Visto y no visto* (1998) propone una lectura crítica de las imágenes como documento histórico, destacando su papel como vehículo de representación, interpretación y control social.

En la presente investigación se adopta como fundamento el enfoque iconográfico-iconológico planteado por Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales* (1955), texto imprescindible para el análisis de la imagen como portadora de significados múltiples. Esta aproximación permite abordar la serie grabada *Vita et Miracula* tanto como una manifestación artística como un producto visual enraizado en los discursos teológicos y devocionales de la época de la Contrarreforma. Asimismo, se considera el desarrollo crítico de dichos estudios propuesto por Ernst Hans Gombrich (1972), quien advierte sobre el riesgo de interpretaciones excesivamente especulativas; por ello, se procurará equilibrar la lectura simbólica de las imágenes con una atención rigurosa a las fuentes consultables.

En este marco, resultan especialmente relevantes las aportaciones de David Freedberg en *El poder de las imágenes* (2010), quien subraya el impacto emocional y psicológico que las representaciones visuales ejercen sobre los espectadores. Su enfoque permite ampliar la comprensión de la imagen no solo como vehículo de significados, sino también como agente activo en los contextos religiosos y sociales en que circula. Considerando la cronología de nuestro objeto de estudio, se ve necesaria una reflexión sobre la influencia de la Contrarreforma en las artes visuales. La referencia obligada en este ámbito es la obra de Emile Mâle *L'art religieux après le Concile de Trente* (1932), en la que se analiza la evolución de la iconografía religiosa desde finales del siglo XVI hasta el XVIII, destacando como la Iglesia Católica utilizó el arte como medio de enseñanza y afirmación doctrinal. Esta línea de investigación ha sido ampliada y enriquecida posteriormente por autores como Werner Weisbach (1921), Anthony Blunt (1956) y Pierre Francastel (1965), así como por estudios más recientes centrados en el ámbito italiano —Giuseppe Scavizzi (1962, 1974), Paolo Prodi (1984), Antonio Rotondò (1991), Massimo Firpo (2010) e Ilaria Bianchi (2008)— y en el contexto español —Santiago Sebastián López (1981), José Luis Bouza (1990) y Palma Martínez-Burgos García (1990)—.

En esta misma dirección, se inscribe el análisis de la estampa de devoción en la Edad Moderna llevado a cabo por Antoni Gelonch Viladegut, Sílvia Canalda Llobet, Cristina Fontcuberta Famadas y Xavier Torres Sans<sup>4</sup> (2018), quienes destacan el papel central de la imagen impresa en la configuración de prácticas devocionales durante los siglos XVI al XVIII, tanto en el ámbito europeo como en la ciudad de Barcelona.

En esta línea, cabe destacar que los ciclos grabados dedicados a santos emblemáticos de la Contrarreforma constituyen un núcleo fundamental para el estudio del arte devocional de la época. Entre finales del siglo XVI y principios del XVII se

---

<sup>4</sup> En esta investigación se menciona la obra *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* (1593, primera edición solo con los grabados; la versión definitiva será al año siguiente). Se trata de una obra surgida en el entorno jesuita; cuyos dibujos preparatorios fueron probablemente retocados, entre otros, por Bernardino Passeri. Presenta similitudes parciales con el objeto de estudio de la presente investigación, en particular por el hecho de que cada estampa se acompaña de una escena y una inscripción en latín en el registro inferior.

publicaron diversos ciclos hagiográficos en forma de grabado, los cuales representan ejemplos significativos del modo en que el arte visual se puso al servicio de los ideales tridentinos.

Uno de los casos más representativos es el ciclo titulado *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia* (Amberes, 1587), grabado por Philippe Galle (1537-1612), compuesto por dieciocho estampas, un frontispicio y una cartela de presentación. Dicho conjunto ilustra episodios de la vida de San Francisco de Asís (Canalda, 2006), y ha sido objeto de análisis por parte de autores como Servus Gieben (1977), Simonetta Prosperi (1982) y Silvia Canalda Llobet (2020), entre otros autores.

Otro caso relevante lo constituyen los ciclos dedicados a San Felipe Neri, realizados respectivamente por Pietro Coel con dibujos de Antonio Tempesta (1600), y Luca Ciamberlano, con dibujos de Guido Reni (1609-1614). Ambos programas visuales han sido estudiados recientemente por Joaquim Rodrigues dos Santos (2024) y, anteriormente, por Alberto Bianco, Antonella Pampalone y Sofia Barchiesi<sup>5</sup> (2017), dentro del marco de una renovada atención historiográfica hacia el arte de los oratorianos.

Finalmente, se deben mencionar los ciclos iconográficos dedicados a San Ignacio de Loyola, en particular el *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae religionis societatis Iesu Fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra eiusdem societatis theologvs* (Amberes, 1610), grabado por Cornelis y Théodor Galle y Adriaen y Jan II Collaert, que consta de dieciseis estampas al buril (incluida la portada), así como el ciclo *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* (Roma, 1622) grabado en 79 planchas por Jean Baptiste Barbé (1578-1649), del cual 19 dibujos preparatorios se atribuyen a Peter Paul Rubens (1577-1640). Dichas obras han sido objeto de estudio por parte de Luís Gil Varón (1990), Silvia Canalda Llobet (2024), Fernando García Gutiérrez (1991), Juan Plazaola Artola (1991) y José Ramos Domingo (2006), quienes han abordado el legado visual del santo jesuita desde diversas perspectivas territoriales e iconográficas.

Estos estudios constituyen una referencia esencial para la presente investigación, no solo por su relevancia en el análisis iconográfico de los santos de la Contrarreforma, sino también por su cercanía cronológica con la serie de *Vita et miracula*, una de las

---

<sup>5</sup> Importante también el volumen *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte* (AA.VV., 1995).

primeras que se realizaron tras el Concilio de Trento, y cuyo análisis centraliza nuestro trabajo.

## 1.4 Estado de la cuestión

Antes de profundizar en las varias secciones de este apartado es oportuno mencionar, en primer lugar, el *Saggio di Bibliografia ragionata*, editado por Paolo Bellini como introducción al *Dizionario degli incisori* (1989) de Giorgio Milesi. Ha sido una aportación valiosa para elaborar una bibliografía especializada, en cuanto ofrece una relación cronológica de los catálogos más reconocidos dedicados a los artistas grabadores, y ha servido como punto de partida para una primera exploración orientada a la localización de fuentes relevantes. También es esencial mencionar la existencia de dos publicaciones —las más recientes— sobre la figura de Aliprando Caprioli: *L'edizione 1579 dei 'Vita et Miracula' di San Benedetto: qualche nota bibliografica* de Edoardo Roberto Barbieri (2020) y *Contributi per Aliprando Caprioli* de Liliana Menta (1993). No ha sido posible consultar dichas fuentes, ya que no existen versiones digitalizadas de estos artículos y solo están disponibles en bibliotecas en Italia.

### 1.4.1 Fuentes enciclopédicas y biográficas sobre Aliprando

#### Caprioli

En esta aproximación inicial a la bibliografía primaria, destinada a sentar las bases para una reconstrucción de la vida y la producción de Caprioli, se ha consultado una de las obras más tempranas y fundamentales del campo. Se trata de la enciclopedia de Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*<sup>6</sup>, publicada en Viena entre 1803 y 1821 en un total de veintiún volúmenes. El compendio reúne más de quinientos artistas, clasificados por escuelas y países, y puede considerarse la primera catalogación moderna razonada de un amplio *corpus* de grabados antiguos. Cada entrada incluye una breve descripción que

---

<sup>6</sup> Con el término *Peintres Graveurs*, Bartsch se refería a los autores de obras gráficas con un mayor valor artístico, con el fin de diferenciarlos de aquellos que se limitaban a reproducir obras ajenas. Bartsch reconocía a estos grabadores un estatus equiparable al de los pintores, considerándolos artistas dotados de creatividad y de notables capacidades técnicas (Sorensen & HB, s.f.).

compensa en parte la ausencia de ilustraciones. Ha sido precisamente al revisar esta obra cuando ha salido a la luz una laguna documental: la ausencia de cualquier mención a la figura de Aliprando Caprioli, lo que pone de manifiesto la omisión crítica temprana de su figura y subraya la necesidad de una reevaluación crítica de su obra.

Entre las fuentes biográficas sobre Caprioli destaca la obra de Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*<sup>7</sup>, consultada en la reedición de 1808 editada por Luigi de Angelis, que contiene algunas menciones puntuales a las obras del artista trentino. Resulta asimismo relevante el *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, publicado en Múnich entre 1835 y 1852 por Georg Kaspar Nagler (1801–1866), una enciclopedia en veinticinco volúmenes que se apoya en gran medida en las investigaciones desarrolladas previamente por Adam Bartsch en su *Peintre Graveur*. A diferencia de Bartsch, Nagler sí menciona a Caprioli; sin embargo, no parece estar al tanto de la serie *Vita et Miracula*.

Otras fuentes enciclopédicas relevantes para el estudio del grabado consultadas en esta investigación incluyen el *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, de Michael Bryan (Londres, 1816), y el *Manuel de l'amateur d'estampes*, de Charles Le Blanc (París, 1854–1889), que ofrece una relación detallada de obras, especificando sus títulos, dimensiones y autoría.

La recuperación crítica de la figura de Caprioli puede considerarse definitivamente iniciada a través de dos importantes aportaciones de autores italianos. La primera corresponde al abate Pietro Zani (1748–1821), quien en su *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti* —publicada en Parma entre 1817 y 1824— desmintió de manera concluyente la atribución de diversas obras que hasta entonces habían sido atribuidas erróneamente a Cort<sup>8</sup>. La segunda contribución, más extensa y detallada, es la obra de Guido Suster: en 1903 publicó en la revista *Archivio Trentino* una recopilación exhaustiva de la información disponible sobre Caprioli, complementándola con algunos documentos inéditos. Podríamos definirla un hito en la consolidación de los

---

<sup>7</sup> La edición original vio la luz en Siena en 1771.

<sup>8</sup> Publicado en Parma entre 1817 y 1824. Consta de dos partes: la primera, en 19 volúmenes, es una lista en tablas que enumera todos los grabadores conocidos; la segunda parte —interrumpida en el noveno volumen— es un compendio que cataloga y describe todos los grabados antiguos por temas iconográficos.

conocimientos sobre el artista, en cuanto marca un punto cardinal de inflexión en su historiografía.

Las fuentes citadas hasta este punto constituyen los pilares sobre los que se ha edificado la investigación moderna en torno a Caprioli. Sin embargo, su revisión permite advertir con claridad las lagunas persistentes en la historiografía del grabador, así como la escasa atención crítica que ha recibido una figura cuya obra merece una reevaluación sistemática.

### **1.4.2 Panorama historiográfico sobre la Congregación de Valladolid y fuentes benedictinas**

En cuanto a la bibliografía disponible sobre la Congregación Benedictina de España —es decir, los comitentes de nuestro ciclo hagiográfico—, han resultado fundamentales los estudios de Zaragoza Pascual Ernesto, historiador del arte con numerosas aportaciones sobre la historia del monacato en España. Una de las más recientes es *Fernando el Católico y la reforma de los benedictinos y benedictinas españoles (1474–1516)*<sup>9</sup> que ilustra la génesis de la Congregación de los Benedictinos de España a través de las vicisitudes de las distintas fundaciones, así como de la economía y organización de los monasterios. Igualmente esencial es el *Abadologio del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1390–1835)*<sup>10</sup>, fundamental para reconstruir la sucesión de abades al frente del monasterio y comprender su política de liderazgo y las iniciativas artísticas que promovieron.

De importancia primordial para ofrecer un contexto y una base historiográfica a las informaciones aportadas por Zaragoza Pascual —que de otro modo quedarían aisladas de una comprensión global del tema tratado— es la *Crónica general de la Orden de San Benito*, compuesta por un total de siete volúmenes publicados entre los años 1609 y 1621 (Rodríguez Martínez, 1981, p. 346). Se trata de la obra más extensa disponible sobre la historia del Monasterio el Real de Valladolid y se debe al ilustre fray Antonio de Yepes (1552-1618), quien ejerció el cargo de abad del Monasterio de Valladolid entre 1610 y 1613, y nuevamente desde 1617 hasta su fallecimiento. Yepes retomó la labor iniciada

---

<sup>9</sup> Publicado en 2017. Contenido en la revista *Anuario de Historia de la Iglesia*, núm. 26.

<sup>10</sup> Publicado en 2003 en la revista *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, núm. 23.

por su compañero, el historiador fray Juan de Castaniza, en la elaboración de una obra magna de carácter general sobre la historia de la Orden benedictina, concebida en un principio con una finalidad eminentemente hagiográfica (Yepes & Pérez de Urbel, 1959, vol. I, p. VIII). Esta labor historiográfica se desarrolla dentro de un contexto de notable producción intelectual en el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Allí, además de Yepes, surgieron otras figuras relevantes como Prudencio de Sandoval y Antonio Pérez. Dicha producción responde a una auténtica preocupación de carácter literario, muy presente desde comienzos del siglo XVI, que motivó numerosas obras centradas en la historia de los monasterios y de los santos. La transmisión y conservación de estos relatos se consideraba una tarea de suma importancia; tanto es así que aquellos monjes que no se comprometían debidamente con ella eran objeto de severas amonestaciones y penitencias (Yepes & Pérez de Urbel, 1959, vol. I, p. VI).

Finalmente, es pertinente mencionar dos fuentes relacionadas con la *Vita et Miracula*, cuya naturaleza y utilidad difieren significativamente. La primera son los *Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum*<sup>11</sup> (593–594) de Gregorio Magno, una fuente literaria clave para la comprensión del relato hagiográfico, que proporciona el marco narrativo y temático desde el cual debe leerse la serie.

La segunda es una reimpresión —que, como se explicará más adelante, no puede considerarse una reedición en sentido estricto— de las láminas de Caprioli, publicada bajo el título *Speculum et exemplar christicolorum, Vita Beatissimi Patris Benedicti Monachor. Patriarchae Sanctissimi* (1586), con texto del abad Angelo Sangrino. Esta edición resulta especialmente útil para establecer un análisis comparativo desde el punto de vista formal con respecto al *corpus* principal examinado en este estudio.

### 1.4.3 Aportaciones al arte plástico vallisoletano

A estas fuentes se suma un tercer elemento de comparación: el ciclo escultórico presente en la sillería de legos del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Leído

---

<sup>11</sup> Para esta investigación se ha consultado la versión latina de los *Dialogi* de Gregorio Magno disponible en el proyecto *Medieval Latin Texts* de la Universidad de Zúrich: <https://mlat.uzh.ch/browser?path=1165/3060/8063>

en conjunto con las imágenes grabadas, este *corpus* permite reconocer la relevancia de la serie de Caprioli no solo como producto artístico autónomo, sino como modelo formal y narrativo susceptible de ser reproducido y adaptado en otros medios visuales, lo que confirma su eficacia compositiva y su potencial de difusión en contextos diversos.

Uno de los principales referentes utilizados para la investigación sobre las sillerías —tema central de la última parte de este estudio— es la guía de Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid* (2.ª ed., 1966). Esta obra ofrece una descripción detallada de las piezas, aporta datos históricos relevantes y documenta la disposición que presentaban en el museo en ese momento.

Debe mencionarse también un estudio del ya citado Zaragoza Pascual, *La sillería de San Benito el Real de Valladolid* (1985), que proporciona una descripción rigurosa del coro del monasterio y constituye una base esencial para el análisis que se desarrollará en la sección final. Otra fuente de consulta ha sido el artículo de Jesús María González de Zárate, *Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito*<sup>12</sup>, cuya información ha sido contrastada con una publicación más reciente de María del Rosario Fernández González, titulada *La sillería del coro alto del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid*<sup>13</sup>. El análisis cruzado de estos dos textos, en diálogo con las demás fuentes citadas, ha permitido esclarecer las diferencias entre las dos sillerías que serán analizadas, a menudo confundidas entre sí en estudios anteriores.

## 1.5 La industria de la estampa en la Roma del siglo XVI

Antes de abordar el cuerpo principal de esta investigación, conviene esbozar algunas consideraciones previas sobre la industria de la estampa en la Roma del siglo XVI, con el objetivo de enmarcar adecuadamente el contexto histórico y artístico en el que se gestaron las dinámicas analizadas.

---

<sup>12</sup> Artículo del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 52.

<sup>13</sup> La sillería del coro alto del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid, publicada en el mismo *Boletín* que la anterior (1994).

Aunque Roma, al principio del siglo XVI, no era aún una ciudad de grandes dimensiones<sup>14</sup>, su estructura social era profundamente cosmopolita. Como capital de los Estados Pontificios y sede central de la Iglesia católica, atraía incesantemente a peregrinos de toda Europa. Su posición estratégica como nodo de comunicaciones intensificaba el interés generalizado por los acontecimientos que allí tenían lugar. Todo ello contribuyó a convertirla en un centro neurálgico de la producción impresa (Bury, 2001, p. 121). El comercio editorial se concentraba especialmente en el barrio del *Parione*, concretamente en las calles Via Papalis y Via del Pellegrino, rutas habituales de tránsito hacia el Vaticano, lo que garantizaba una constante visibilidad y afluencia de potenciales compradores (Bury, 2001, p. 122). En aquel entonces, de hecho, la mayor parte del comercio de estampas en Roma estaba en manos de pequeños editores, que trabajaban por encargo directo de la Iglesia o de la nobleza, y que vendían de forma privada a los visitantes (Leuschner, 1998, p. 360).

Entre 1540 y 1580, los principales comerciantes de estampas comenzaron a encargar directamente a los artistas la realización de grabados, gestionando por sí mismos su venta y circulación. Esta práctica, si bien favorecía el desarrollo técnico de los grabadores, también generaba una marcada dependencia económica respecto a los marchantes. Para alcanzar cierta autonomía, muchos artistas optaron por asumir también el rol de editores. Tal parece haber sido el caso de Caprioli, ya que no se ha documentado ningún editor para su obra *Vita et Miracula*, lo que sugiere que fue él mismo quien la publicó (Bury, 2001, p. 124).

A partir del último cuarto del siglo XVI, se observa una progresiva emancipación profesional del grabador, cuyas planchas ya no quedaban bajo control de los comerciantes, sino que pasaban a formar parte del legado familiar del artista<sup>15</sup>.

Este cambio estructural fue acompañado por una revalorización del grabador como artista autónomo, valorado por su pericia técnica en el medio gráfico, y no necesariamente por una eventual dedicación a la pintura u otras manifestaciones artísticas. Esta transformación da cuenta del grado de madurez alcanzado por el grabado como disciplina artística en la Roma de finales del Cinquecento (Bury, 2001, p. 126).

---

<sup>14</sup> El censo de 1526/1527 revela una población de casi 54.000 habitantes, que se eleva a algo más de 100.000 en 1601 (Bury, 2001, p.121).

<sup>15</sup> Una aportación relevante sobre este tema lo ofrece Pagani en su estudio sobre *The Dispersal of Lafreri's Inheritance* (2008).

En el plano temático, durante este mismo periodo, el grabado devocional — aunque ya presente anteriormente— pasa a constituir la mayoría de la producción gráfica. Este fenómeno está íntimamente ligado al clima espiritual de la Contrarreforma, que incrementó la demanda de imágenes religiosas destinadas tanto al mercado local como al de exportación europea. En este contexto, la imprenta se consolidó como un medio privilegiado para difundir los valores reformistas impulsados desde el interior de las órdenes religiosas. En el caso concreto de la comunidad benedictina —aunque esta dinámica puede extenderse también a otras órdenes mendicantes—, se utilizó especialmente para promover una renovada actitud de reforma interna, centrada en la figura de su santo fundador como modelo ejemplar de integridad y vida conforme a los principios católicos. A la vez, la figura del privilegio papal adquirió un papel clave como instrumento jurídico destinado a proteger los intereses de autores y editores, garantizando la exclusividad de impresión y circulación de determinadas obras. Dicho mecanismo garantizaba al grabador el monopolio sobre la venta y reproducción de sus estampas, blindándolo frente a posibles copias o reproducciones no autorizadas<sup>16</sup>.

Sabemos, a través de documentación conservada en el Archivo Secreto Vaticano<sup>17</sup>, que Caprioli solicitó y obtuvo dicho privilegio en 1596, lo que refuerza su papel no solo como creador, sino también como editor y gestor de su propia obra.

---

<sup>16</sup> En relación con el privilegio papal, conviene destacar la aportación de Leuschner en la publicación de 1998 *The Papal Printing Privilege*.

<sup>17</sup> En ASV, Sec. Brev. 238 fol. 28 (Abril 1596) es posible consultar el documento original en latín, aquí restituimos una traducción indicativa del contenido del texto. “Al amado hijo Aliprando Capriolo, residente de nuestra ciudad. Clemente VIII, Papa. Amado hijo, salud. Puesto que, como nos has hecho saber, por tu gran diligencia, estudio, trabajo y a costa de tus propios recursos, deseas grabar, tallar, representar e imprimir, ya sea en planchas de cobre, madera u otras formas que estimes oportunas, imágenes y figuras del Salvador y Señor nuestro Jesucristo, de su Madre la Virgen María, de Santos y Santas, así como otras figuras piadosas y espirituales que fomentan la devoción, junto con un libro titulado Los cien capitanes ilustres de armas y el símbolo de la fe figurado por Marten de Vos, adaptado al rito de la Santa Iglesia Romana, todo ello con sus inscripciones y explicaciones, con el fin de proporcionar consuelo público y común. Deseando velar por tu seguridad y favorecerte con gracias y beneficios especiales, y accediendo a la súplica humildemente presentada por tu parte, prohibimos a todos y cada uno de los grabadores, impresores o cualquier otra persona de cualquier sexo, tanto residentes en Roma como en todo nuestro Estado Eclesiástico, que se atrevan a editar, o vender

## 1.6 El rol de la imagen sagrada tras el Concilio de Trento

La producción de arte sacro a finales del siglo XVI se desarrolló bajo las directrices establecidas en la última sesión del Concilio de Trento, celebrado en tres períodos a lo largo de veinticinco sesiones entre 1545 y 1563. Según las resoluciones acordadas en la última sesión, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, integradas en el decreto *De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes* (Concilio de Trento, XXV, 1563, p. 328)<sup>18</sup> la imagen sagrada es aceptada por la doctrina católica en virtud de su triple función, a saber, la de *educar, conmover y propagar* a los fieles, y el control sobre ella recae en manos de los obispos. Para distanciarse de las acusaciones de idolatría formuladas por los protestantes, en el Concilio se formula una aclaración concreta: la veneración de imágenes —en este caso, tratándose de santos, se denomina culto de *dulia*— transmite contenidos teológicos, haciendo viva y presente la memoria y la enseñanza de los santos, pero nunca debe considerarse adoración, ya que esta solo pertenece a Jesucristo. La representación que transmite la imagen es sagrada, pero cuando hablamos de imágenes de culto en general, nos referimos a productos del arte religioso que proporcionan una traducción figurativa de una divinidad -que por su naturaleza intrínseca no puede ser conocida visualmente- o de una figura objeto de veneración (Ramiro Esteban, 2019, p. 291).

Son, por tanto, imágenes cargadas de una funcionalidad específica, sin la cual pierden su designación de imagen de culto y su objetivo catequético. La resolución de los padres conciliares especifica que «se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se dà á las imágenes, se refiere á los originales representados en

---

ediciones impresas por otros, de dichas imágenes o del mencionado libro y símbolo, so pena de trescientos ducados de oro de la Cámara Apostólica, que deberán ser abonados a dicha Cámara.

Dado bajo el Sello del Pescador, el día 2 de abril de 1596.”

<sup>18</sup> Traducción al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, nueva edición de la original de 1564.

ellas» (*De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes*, p. 330).

En el capítulo sobre la invocación y veneración de los santos, se aclara que éstos desempeñan una tarea de intercesión entre los fieles y Dios: no es en absoluto idolatría dirigirse a ellos para que recen por los hombres; en cualquier caso, sin embargo, el único verdadero papel mediador entre el hombre y Dios es sólo Jesucristo. Entre los hombres, en cambio, la tarea de velar por que no se cometa idolatría o herejía a través de las imágenes corresponde a los obispos: no se permite la introducción de ningún nuevo icono, milagro o reliquia que no haya sido aprobado por ellos según la doctrina. No se trataba tanto de un control desde el punto de vista estético o plástico, sino de lo que podía desencadenar en el comportamiento de la sociedad ante tal imagen: el objetivo último era erradicar esa religiosidad exaltada, llena de supersticiones, tendente a la espectacularización que había sido la deriva del catolicismo hasta entonces (Calvo García, 2023, p. 173).

A continuación, se aborda la cuestión de las órdenes monásticas, exhortando a monjas y monjes a observar con mayor rigor la regla que profesan, con especial énfasis en los votos de obediencia, pobreza y castidad (Concilio de Trento, XXV, 1563, p. 333). Considerando estas disposiciones emanadas del Concilio de Trento, se evidencia cómo la estampa, y en particular el grabado de temática religiosa, asumió plenamente la función del perfecto medio de comunicación. Se convirtió en un vehículo eficaz para la rápida difusión de la devoción a un santo, para la creación de una nueva iconografía — previamente supervisada y aprobada por la autoridad episcopal o papal— y para fijar en la memoria de los fieles la imagen de los santos recientemente canonizados. Asimismo, las impresiones permitían alcanzar a los sectores menos instruidos de la población, a quienes se prometían indulgencias y mediante las cuales se le exhortaba a la oración (Pinilla Martín, 2008, p. 534).

Obviamente, para que la imagen cumpliera todos los propósitos enumerados hasta ahora, era necesario que su construcción iconográfica se ajustara a una verdad histórica. Debía basarse en escritos considerados canónicos y aprobados por la propia Iglesia (Calvo García, 2023, p. 188). Esta institucionalización tan impulsada por la Iglesia es explicada por David Freedberg en su libro *El poder de las imágenes* (2010) a través de tres razones concretas: ciertamente la primera era crear un lenguaje visual para instruir a aquellos que no sabían leer y escribir, la segunda era imprimir con mayor intensidad los misterios del credo a través de su visionado repetido y cotidiano, y la tercera era la mayor eficacia de

la conmoción y la emoción provocada por un estímulo visual, en lugar de auditivo. Asimismo, el papa Gregorio Magno, autor del texto hagiográfico de San Benito en el que se basaron las láminas impresas por Caprioli, había sostenido la misma postura sobre el uso didáctico de las imágenes, y su autoridad era invocada por la iglesia posttridentina para justificar, entre otras razones, el dicho uso de las imágenes<sup>19</sup>. Consideraba que la pintura, para los analfabetos, estaba a la altura del texto escrito para los que sabían leer, y empujó a las altas esferas del clero a reflexionar sobre el hecho de que la mayoría de los fieles encajaba en la categoría de los iletrados. Sin embargo, Gregorio Magno nunca emitió juicio alguno sobre el valor artístico o estético del arte al servicio de la religión; era puramente un medio didáctico, cuya intención y finalidad era la claridad y la sencillez, y cuyo objetivo último era únicamente su utilidad. Cualquier elemento que pudiera desviarse del austero propósito didáctico era condenado (Gombrich, 1994, p. 136).

---

<sup>19</sup> De hecho, podríamos identificar la figura capital de Gregorio Magno y la importancia de sus escritos como una de las razones del enorme éxito de la obra: la Iglesia católica defendía enérgicamente el uso de imágenes precisamente por su tradición, de la que Gregorio Magno constituía un pilar inamovible.



## 2. Aliprando Caprioli, grabador *Tridentinus*

Aliprando Caprioli<sup>20</sup> fue un grabador y marchante de estampas activo en Roma a partir de la segunda mitad del siglo XVI, aunque sus orígenes se remontan en el norte de Italia, específicamente en la ciudad de Trento. El propio Caprioli así lo reivindica, al firmar en numerosas de sus obras como *Triden/Tridentinus*. Uno de sus grabados más destacados —en el que se aprecia dicha firma— es *La Asunción de la Virgen* de 1577, que Nagler calificó como «magistralmente grabada» (1835, p. 351). Se trata de una reproducción del fresco pintado por Taddeo y Federico Zuccari en la capilla Pucci de la iglesia Trinità dei Monti en Roma, al



Figura 1. Caprioli, A. (1577). *La Asunción de la Virgen* [Grabado después de Taddeo Zuccari]. Metropolitan Museum of Art.

lado del altar mayor, del que se conserva una lámina en el Metropolitan Museum of Art (Fig. 1).

No todas las fuentes consultadas coinciden respecto al origen tridentino del artista. En el *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers* (Bryan & Lessing, 1816, vol. I, p. 248), Caprioli figura como grabador florentino. No obstante, dicha fuente acierta al describirlo como un autor dedicado principalmente al retrato y a escenas de temática histórica, aunque omite su extensa producción religiosa. Otro dato que concuerda con otras referencias es la presencia del artista en Roma hacia el año 1580.

Era habitual que Caprioli firmara sus obras con un monograma o sus iniciales *AC* (Fig. 2) (Nagler, 1835, vol. II, p. 351). Le Blanc (1854, vol. I, p. 587) también reitera el hecho de que sus grabados solían llevar su firma. Caprioli fue, sobre todo, un grabador

<sup>20</sup> Su apellido a veces aparece también como Capriolo (Gori-Gandellini, 1808, vol. I, p. 180).

de traducción, reproduciendo sus laminas a obras maestras de autores como Bernardino Passeri (a quien veremos en los grabados sobre la vida de san Benito), Taddeo y Federico Zuccari, Tiziano, y Raffaellino da Reggio. Aparentemente, no se conocen grabados basados en dibujos originales suyos.

Durante largo tiempo, numerosas láminas realizadas por él se atribuyeron erróneamente a Cornelis Cort (c. 1533-1578), tanto (como detallaremos más adelante) por las grandes similitudes estilísticas entre el flamenco y el tridentino, como porque las iniciales entrelazadas *ac* —especialmente cuando iban escritas muy pequeñas— se confundían con las iniciales de Cort, *CC*<sup>21</sup>.

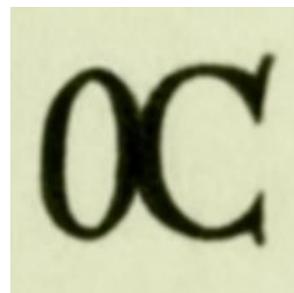


Figura 2. Iniciales con las que se firma Aliprando Caprioli (*Le Blanc*, 1854, p. 587).

Fue el abad Pietro Zani (1820, pt. 1, vol. 5, p. 363) quien aclaró este malentendido y puso de relieve la importancia de la figura de Caprioli. Zani investigó personalmente, incluso recurriendo a sus amistades privadas, la vida y los orígenes del grabador tridentino, como se desprende de una carta conservada actualmente en la Biblioteca Municipal de Trento dirigida a un amigo originario de la ciudad (mss. n.º 287). Desgraciadamente, su búsqueda no aclaró la procedencia exacta del artista y hoy no disponemos de más datos biográficos. Sin embargo, a Suster (1903, p. 144)<sup>22</sup> no le convence el calificativo de *Tridentinus* con el que Caprioli firmó su autoría, ya que podría tratarse —como no era infrecuente en la época— de una elección dictada por su afición al lugar o por un benefactor residente en la ciudad. De cualquier modo, no aporta ninguna prueba que verifique su hipótesis, por lo que en este trabajo seguiremos refiriéndonos a Caprioli como grabador *tridentino*.

En cuanto a la mencionada similitud estilística con Cornelius Cort, podría justificarse por el hecho de que fue el maestro de Caprioli: el artista flamenco estuvo

---

<sup>21</sup> Como firmaba con esas iniciales, algunas de sus obras se atribuyeron incluso erróneamente a Aníbal Carracci, su contemporáneo, error en el que también cayeron el abad Pietro Zani y Kaspar Nagler.

<sup>22</sup> El estudioso Guido Giuseppe Suster (1859-1930), amante de la cultura clásica y estudioso de la tradición tridentina, fue uno de los miembros de la *Deputazione veneta di storia patria*. Por sus posiciones políticas proitalianas fue incluso encarcelado durante el estallido de la Primera Guerra Mundial. Uno de los pocos, si no el único (con la excepción de Zani), que dedicó una investigación y un estudio detallados a la obra de Aliprando Caprioli.

presente en Roma a partir de 1566<sup>23</sup>, donde fundó una taller de grabado que marcó profundamente la evolución de la estampa italiana. Las similitudes en el corte de las estampas no dejan lugar a dudas sobre una relación de trabajo entre los dos grabadores (Suster, 1903, p. 201). En efecto, Cort tuvo el mérito de introducir en la estampa italiana la técnica de *tagliare il rame in grande*, caracterizada por el uso del buril<sup>24</sup> con trazos amplios y seguros, lo que elevó el arte del grabado a un nivel de calidad y ejecución comparable al de la pintura. Como se evidenciará a lo largo de este estudio, entre las características que podrían definirse como propias del estilo de Caprioli destaca una minuciosa atención al tratamiento del fondo y de los paisajes, en clara sintonía con el estilo de Cort (Suster, 1903, p. 203). Puesto que Caprioli fue también hijo de su tiempo, en su obra encontramos composiciones complejas, construidas a partir de la yuxtaposición de numerosas figuras, cada una de las cuales, a través de una marcada gestualidad, expresa un movimiento del alma. Asimismo, se aprecia la coexistencia de *scorci* y arquitecturas que permiten la presencia simultánea de diversas perspectivas dentro de una misma lámina.

---

<sup>23</sup> Tras formarse en los Países Bajos con Hieronymus Cock (c. 1507–1570) como maestro, Cornelis Cort se trasladó a Italia en 1565, estableciendo su primera residencia en Venecia. Allí inició una prolífica colaboración con Tiziano, gracias a la cual perfeccionó notablemente su técnica. Posteriormente, en 1566, se instaló en Roma, donde realizó grabados basados en obras de artistas como Rafael y Correggio, y colaboró con figuras como Giulio Clovio y Federico Zuccaro. Cort trabajaba principalmente por encargo (Van der Sman, 2005, p. 251). En una carta de Dominicus Lampsonius a Giulio Clovio, fechada en 1570, se menciona que Cort podría grabar con gran habilidad las pinturas de las capillas Sixtina y Paulina del Vaticano, aunque necesitaría un intermediario que realizara los dibujos previos, ya que, según las palabras del propio Lampsonius, «no había recibido de Dios el don de poder copiar de los originales» (Bury, 2001, p. 13).

<sup>24</sup> La denominada *incisión a buril* consistía en el grabado de una plancha metálica mediante dicho instrumento: se trata de un cincel provisto de una punta triangular. Se define como una técnica en hueco, ya que, durante la fase de impresión, el entintado afectaba a los surcos obtenidos al tallar la plancha. Fue utilizada originalmente en Italia, sobre todo en los talleres de los orfebres. Su uso decayó hacia mediados del siglo XVI debido a la difusión del aguafuerte, pero sería retomado a finales del siglo por los Carracci (Bellini & Milesi, 1989, p. 98). Por otro lado, se debe a Cornelis Cort un uso más pictórico del buril (Bellini & Milesi, 1989, p. 505).

A pesar de ello, Caprioli —al menos en las láminas analizadas en el presente estudio— no incurre en los excesos observables en la obra de su maestro Cort: aunque recargadas y minuciosamente detalladas, sus composiciones conservan siempre cierta elegancia y un equilibrio discreto.

Milesi y Bellini, en su *Dizionario degli Incisori* (1989), estiman que la actividad de Caprioli abarcó un periodo comprendido entre 1580 y 1596; sin embargo, se trata de una cronología que debe retrocederse al menos algunos años.

De hecho, la presencia de Caprioli en Roma se remonta, como mínimo, al año 1575, probablemente bajo la protección de la noble familia Madruzzo de Trento (Thieme-Becker, vol. V, p. 556). El primer indicio de esta relación se encuentra en la dedicatoria del grabado de *La Última Cena* (1575)<sup>25</sup> a Giovanni (Gian) Federico Madruzzo. La familia Madruzzo, de origen noble y establecida en la región del Trentino, está documentada desde 1155. Giovanni Federico Madruzzo (1530/1531-1586), a quien está dedicada la inscripción, fue encaminado desde joven hacia la carrera política y en 1547 acompañó a su tío Cristoforo<sup>26</sup> a la Dieta de Augsburgo. Fue capturado y hecho prisionero tras una desafortunada expedición naval dirigida por Andrea Doria, siendo liberado solo después de cuatro años gracias a la intercesión de su tío Cristoforo. Gracias al matrimonio con Isabella di Challant (1531-1596), Gian Federico permitió que la casa de los Madruzzo adquiriera gran relevancia en la corte saboyana. Fue nombrado embajador en Roma por Emanuel Filiberto en 1574, fecha que justifica plenamente la dedicatoria realizada por

---

<sup>25</sup> Ejemplar original conservado en el fondo *Fototeca Zeri* – sección de Pintura Italiana de la *Fondazione Federico Zeri* de la *Università di Bologna* (número de inventario 74399).

<sup>26</sup> El primer miembro notable de la familia es Cristoforo Madruzzo (1512-1578), quien fue nombrado obispo de Trento en 1539 y posteriormente ascendió en la jerarquía eclesiástica hasta alcanzar el rango de cardenal en 1543. Fue una figura de considerable importancia, contando entre sus experiencias numerosas misiones diplomáticas en nombre de los Habsburgo. Participó con fervor en el Concilio de Trento (1545), quedando célebre por su actitud militante. Ludovico Madruzzo (1532-1600) era sobrino de Cristoforo, hermano de Giovanni Federico. El también participó en el Concilio de Trento y fue nombrado cardenal en 1561. En 1567, su tío Cristoforo le cedió el obispado de la ciudad. Transcurrió la mayor parte de su vida en Roma, donde falleció en el año 1600 (Gerola, 1934). La relación entre Caprioli y la familia Madruzzo puede proporcionar una pista sobre el encargo español de la *Vita et Miracula*. De hecho, Ludovico Madruzzo figuraba entre los cardenales protectores de la monarquía española y fue portavoz de la facción española en el cónclave de 1585 (Bénichou, 2021, p. 59).

Caprioli en la inscripción de *La Última Cena*, datada en 1575 (Cozzo, 2006). La inscripción presente en la obra menciona el nombre de *illustriss. IOAN – FEDERICO MADRVICIO sereniss. Sabaud. Ducis apud Gregorium XIII*. Asimismo, Suster (1903, p. 147) confirma la relación con Gian Federico Madruzzo, la cual se explica por su nombramiento como orador de Su Majestad Imperial ante la Santa Sede, motivo por el cual el duque viajaba con frecuencia a Roma. No sería, por tanto, extraño suponer que la familia Madruzzo haya facilitado, de algún modo, la instalación del grabador tridentino en Roma. No se trata de la única obra de Caprioli dedicada a Gian Federico Madruzzo: existe otra, realizada en 1581 (Suster, 1903, p. 156), en la que se representa a San Gregorio Magno, rodeado por una hueste angelical, suplicando a Dios el cese de la peste<sup>27</sup> que asola a la población.

Además de la existencia de numerosas láminas sueltas —todas de temática religiosa— detalladamente registradas por Suster en su catalogación del grabador tridentino, sobre las cuales no nos detendremos en esta ocasión, la obra sin duda más célebre de Caprioli es *I ritratti di cento capitani illustri*, dedicada a Vincenzo I Gonzaga, duque de Parma, que reúne cien retratos de capitanes militares acompañados de breves anotaciones biográficas. La obra fue impresa en 1596 en Roma por Domenico Gigliotti (1586-1603).

En el *Archivo de Correspondencia Gonzaga* (1563-1630) se conserva un intercambio de siete cartas, fechadas entre 1595 y 1596, entre el grabador y Cheppio Annibale, las cuales aportan información relevante sobre la génesis de la obra y las

---

<sup>27</sup> Se hace aquí referencia a la peste —probablemente bubónica— que asoló Roma en el año 590 y provocó la muerte del papa Pelagio II, sucedido por Gregorio Magno. Una crónica contemporánea, escrita por Gregorio de Tours (538-594), historiador galorromano, atribuye el origen de la epidemia al desbordamiento del río Tíber ocurrido en 589.

Una vez elegido papa, Gregorio Magno instó a la población a congregarse en oración y a participar en múltiples procesiones por las iglesias de Roma, con el objetivo de poner fin a la peste. Fue entonces, frente al Castillo de Sant'Angelo, cuando el Pontífice tuvo una visión del Arcángel Miguel envainando su espada, lo que interpretó como el anuncio del fin de la epidemia. Este episodio se convirtió en un motivo recurrente en el arte medieval (Khon, 2088, p. 323). Lo podemos apreciar, por ejemplo, en el fresco de Spinello Aretino (ca. 1350-1410), realizado entre 1400-1405, ubicado en la capilla Guasconi de la Basílica de S. Francesco, en Arezzo (Fondazione Federico Zeri, s.f.).

relaciones entre el artista y su comitente (Cornetti, 2022, p. 193). En esta correspondencia, por ejemplo, se debate la selección de los capitanes a incluir en función de su grado de valía<sup>28</sup>, la notificación de un retraso en la ejecución de determinados retratos<sup>29</sup>, o, simplemente, el envío de una copia del volumen terminado en marzo de 1596, teniendo en cuenta que su impresión tuvo lugar a principios de ese mismo año<sup>30</sup>.

Esto subraya la relevancia que Caprioli tenía a finales del siglo XVI, en la época en que se publicaron los *Ritratti*, y nos invita a retroceder en su trayectoria artística con el propósito de comprender cómo logró alcanzar tal estatus de importancia y difusión. Resulta fundamental analizar los factores que contribuyeron a su consolidación como artista y grabador de prestigio en su tiempo. En este sentido, una de las obras que sin duda desempeñó un papel clave en su afirmación dentro del ámbito de la estampa es la que presentamos a continuación.

---

<sup>28</sup> ASMn, AG, b. 965, f. II2, cc. 416-417.

<sup>29</sup> ASMn, AG, b. 965, f. II, cc. 447-448 (C)

<sup>30</sup> ASMn, AG, b. 966, f. III3, cc. 336-337.

## 2.1 Los grabados del CRAI: fondo antiguo de la Universidad de Barcelona. *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*

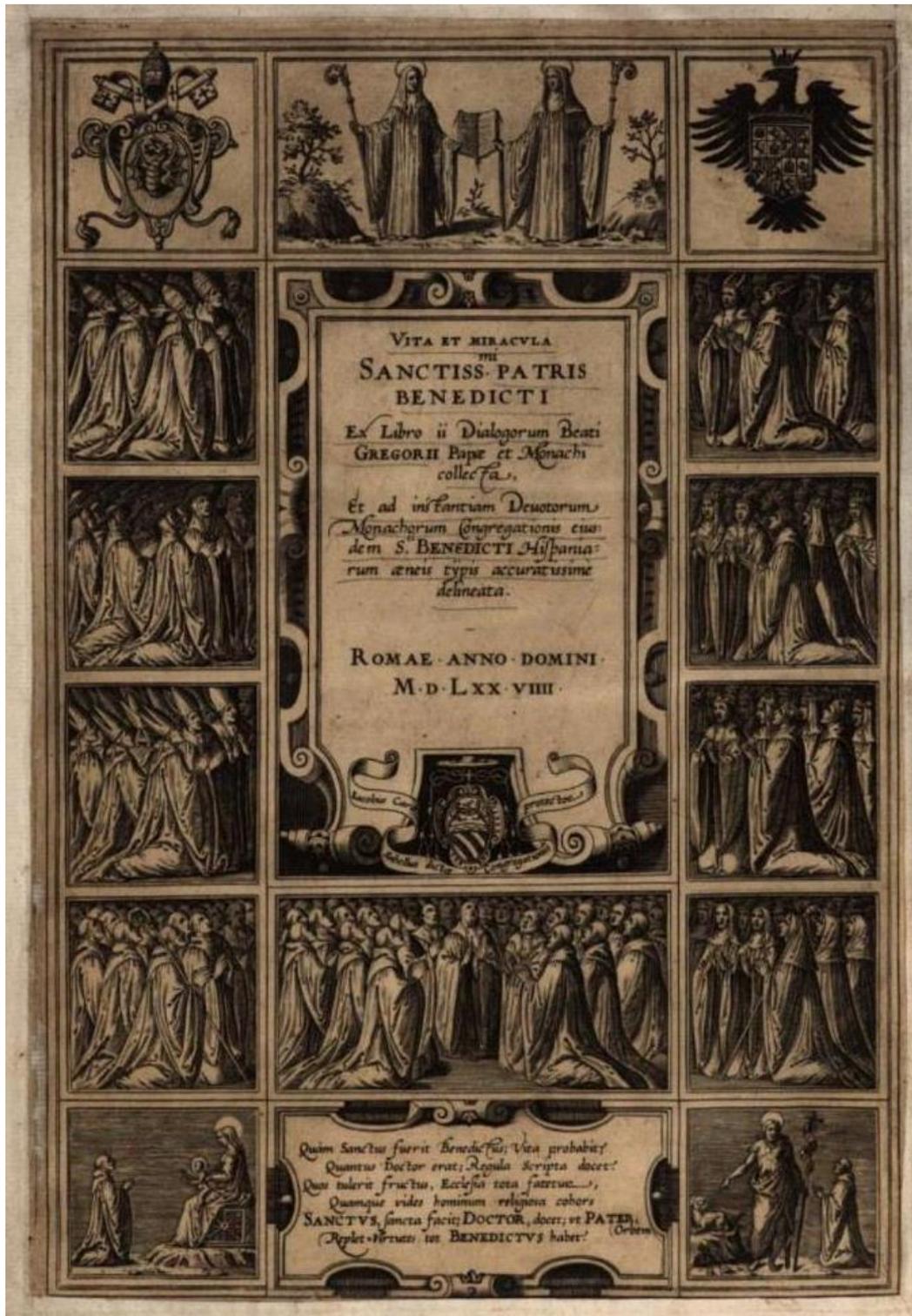


Figura 3. Portada del libro *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti* de Aliprando Caprioli, extraída del ejemplar publicado en Roma en 1596 por Paolo Arnolfini. Grabado a buril. La obra se conserva en la Universidad de Gante.

Adentrándonos en los grabados conservados en el CRAI: Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, encontramos veintiséis magníficas láminas que formaban parte del volumen que vio la luz en 1579: VITA ET MIRACVLA | SANCTISS.MI PATRIS BENEDICTI | *Ex libro II Dialogorum Beati GREGORII Papae et Monachi collecta, | Et ad instantiam Devotorum Monachorum Congregationis eius | dem S.ti BENEDICTI Hispania= | rum aeneis typis accuratissime | delineata | ROMAE. ANNO. DOMINI | M. D. LXXVIII | cum licentia superiorum...* (Fig. 3). No se sabe quién fue el editor que publicó estas láminas, ya que no se indica en el volumen. Se podría suponer que fueron autopublicadas por el grabador de Trento.

Los grabados se basan en dibujos de invención de Bernardino Passeri, y su éxito fue tan considerable que se reimprimió cuatro veces.

Las ediciones son diferentes y cada una cuenta con un título distinto:

- *Vita beatissimi P. Benedicti monachorum patriarchae sanctiss. per Angelum Sangrinum carmine conscripta*, Apud Barthol. Sermatellium, Florencia, 1586;

- *Speculum, & exemplar Christicolarum. Vita Beatissimi Patris Benedicti ... / per ... Angelum Sangrinum Abbatem Congregationis Casine[n]sis carmine conscripta*, Romae : ex Typographia Bartholomaei Bonfadini, in via Pelegrina, 1587;

- *Vita et miracula sanctiss.mi patris Benedicti ex libro 2. Dialogorum beati Gregorii papae et monachi collecta. Et ad instantiam deuotorum monachorum congregationis eiusdem S. Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissimè delineata*, Romae : sumptu Paullini Arnolfini Lucen., 1596; y una versión última en 1597, de nuevo en Roma por Paolo Arnolfini, para la que se redujo el número de grabados a veintitrés y el texto se tradujo en español.

No obstante, no se trataría de auténticas reimpressiones, sino de ediciones distintas, ya que no reproducen fielmente las características del ejemplar de 1579, compuesto exclusivamente por láminas acompañadas de tres dísticos, dispuestos en dos grupos de tres versos cada uno, junto con una inscripción en latín que hace referencia a la escena representada. En cambio, las otras dos ediciones incorporan textos en latín, también en prosa, intercalados entre las estampas, y presentan ciertas deficiencias en algunos detalles, como una disposición diferente de los dísticos y una menor precisión y delicadeza en la impresión. Estas variaciones podrían atribuirse, bien a una ejecución apresurada por parte de Caprioli, bien a la intervención de otro grabador de menor destreza que el maestro tridentino. En cualquier caso, independientemente de si las láminas fueron realizadas por

él o por otro artista, las ediciones posteriores de la obra no hacen sino reafirmar su indiscutible éxito comercial y popular. De hecho, la edición de 1596 fue reimpressa en su totalidad por el editor romano Paolo Arnolfini, quien había adquirido las planchas de cobre originales (denominadas *rami* en los documentos italianos de la época), aunque el resultado evidencia una calidad notablemente inferior a la edición original de 1579<sup>31</sup>.

Teniendo en cuenta estos elementos, resulta particularmente llamativo que Bartsch, el principal historiador de la técnica del grabado, no haya catalogado ni siquiera mencionado a Caprioli. Una posible explicación para esta omisión podría ser que Bartsch simplemente desconocía al grabador, ya que, en el momento de la redacción de su enciclopedia (1803-1821), Caprioli seguía siendo confundido con Cornelis Cort. Fue la Enciclopedia metódica crítica de Zani, editada en 1820, como ya hemos mencionado, la que rescató a Caprioli, reconociéndole su papel de destacado en el mundo del grabado. A todo ello hay que añadir que el historiador francés falleció en 1821.

Por otra parte, Bartsch conocía con certeza al artista que proporcionó a Caprioli los diseños para sus grabados: Bernardino (o Bernardo) Passeri, frecuentemente mencionado también como Passari (Bartsch, XVII, pp. 27-39). Resulta particularmente curioso que, al igual que Caprioli, fuera víctima de un desafortunado malentendido historiográfico, ya que ambos fueron erróneamente confundidos con otras figuras: en el caso de Passeri, con un tal *Berthelemi Passaroti*. Lamentablemente, disponemos únicamente de información fragmentaria sobre su figura. De la cronología de sus estampas se deduce que estuvo activo en Roma alrededor de 1580. Sin embargo, no existen testimonios de ninguna obra pictórica realizada por él, sino únicamente de estampas de su invención. Bartsch enumera en su catálogo 78 láminas que, a su juicio, fueron grabadas por Passeri para la obra *Rerum Sacrarum Liber* de Lorenzo Gambara. Este volumen vio la luz en Amberes, donde fue impreso en 1577 por la prestigiosa tipografía de Christophe Plantin. Desafortunadamente, solo 7 de los grabados se han posteriormente indicado como obra de la mano del artista (Witcombe, 2003). Tanto él como Caprioli formaban parte de la *Accademia dei Virtuosi del Pantheon en 1583*, por lo que no se puede descartar la posibilidad de que entraran en contacto debido a la participación en dicho círculo. Varios artistas destacados grabaron láminas sobre dibujos de su invención, como Adrian Collaert, Cornelis Cort, Agostino Carracci, Thomassin

---

<sup>31</sup> Sin duda atribuible, entre otros factores, al desgaste de las matrices que habían sido reutilizadas tantas veces.

(Nagler, 1835, vol. XVI, pp. 559). Es llamativo que ninguno de los historiadores mencionados hasta ahora haya incluido la extraordinaria obra sobre la vida de San Benito en sus catálogos de grabados.

Volviendo a la *Vita et miracula*, fue un encargo de la Congregación de los Benedictinos de España a Caprioli. La obra se inscribe en un contexto de encargos habituales durante los siglos XVI y XVII, promovidos por órdenes religiosas —aunque en ocasiones también por la corte— y dirigidos a grabadores que trabajaban en el extranjero, como es el caso de Caprioli, establecido en Roma (Cacheda Barreiro, 2006, p. 53).

La edición de 1579 cuenta con 50 estampas; en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de Barcelona se conservan 25 láminas sueltas.

La fuente directa en la que se fundamentan las láminas —y de la que están tomados, aunque de forma simplificada, los epígrafes que acompañan a las escenas— es el Libro Segundo de los *Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum* (593-594) de Gregorio Magno<sup>32</sup>. Se trata, en esencia, de una obra de estructura dialógica, compuesta por cuatro libros, de los cuales los tres primeros son hagiografías, mientras que el último aborda la cuestión del alma después de la muerte. El segundo libro está íntegramente dedicado a San Benito de Nursia y a su Regla, mientras que el primero y el tercero relatan la vida de numerosos santos.

Más que una reconstrucción histórica de hechos biográficos, los *Diálogos* buscan ofrecer un relato ejemplar de la virtud de los santos y de los milagros que realizaron, en plena sintonía con el ideal de santidad postridentina. La obra se enmarca en un diálogo entre el papa Gregorio, quien actúa como narrador e ilustra con ejemplos la vida de los

---

<sup>32</sup> Nacido en Roma en 540 y muerto en 604, era hijo de una rica familia patricia, la gens Anicia. Su familia se había convertido al cristianismo mucho antes y presumía un estrecho vínculo con la Iglesia Romana, ya que su abuelo fue el papa Félix II, mientras que tres de sus tías se hicieron monjas (Demacopoulos, 2015). Fue nombrado *praefectus urbis* de Roma en 573, en un marco histórico en el que la ciudad venía de casi dos siglos de devastación debido a las numerosas incursiones bárbaras, y el Imperio había apenas logrado reconquistar la ciudad a los godos (552). Lo que quedaba de Roma era sólo una sombra de su antigua gloria, entre edificios saqueados, un fuerte descenso de la población y monumentos públicos dejados al abandono. Pronto renunció a su cargo de prefecto para tomar órdenes monásticas, y fue nombrado papa a instancias del clero y el pueblo de Roma (Dutour, 2004, p. 42-46).

hombres de fe, y Pedro, el diácono, un alter ego del lector, quien interviene con dudas y reflexiones morales, pero también con asombro y veneración.

El frontispicio lleva el título de la obra, en una cartela rodeada de varias escenas más pequeñas, y la dedicatoria al protector de la Congregación de los Benedictinos de España, Giacomo Savelli (1523-1587), cardenal de Sabina, figura destacada de la curia romana, para la que ocupó el cargo de inquisidor mayor desde 1577.

## **2.2 Notas históricas sobre el monasterio de San Benito el Real de Valladolid**

Numerosos monasterios de regla benedictina comenzaron a surgir en la Península Ibérica a principios de la Edad Media. Según la *Crónica general de la orden de San Benito* (Yepes & Pérez de Urbel, 1959), los primeros monjes benedictinos llegaron a España hacia el año 540 d.C., tras la finalización de la Regla de San Benito, en cumplimiento del expreso deseo de su autor. A partir de entonces, proliferaron los centros de vida monástica en todo el territorio.

El primer monasterio que vio la luz fue el de San Pedro de Cardeña, ya activo a mediados del siglo VI, fundado, según atestiguan algunas fuentes, a raíz del traslado de un grupo de monjes cuyo propósito era brindar apoyo espiritual a las poblaciones de Hispania, entonces asediadas por la herejía de los godos (según la interpretación de la fuente benedictina de Yepes & Pérez de Urbel, 1959, vol. I, p. 7). Con el paso de los siglos, el núcleo de San Pedro fue adquiriendo una creciente relevancia, hasta el punto de que numerosos conventos quedaron bajo su jurisdicción. Durante el reinado de Alfonso VII, en el contexto de la reforma cluniacense, la monarquía se mostró favorable a la incorporación de San Pedro de Cardeña a dicha regla. Sin embargo, el abad del monasterio se opuso firmemente a esta imposición, hasta el punto de trasladarse a Roma para presentar su reclamación ante el papa. Su negativa se basaba en la antigüedad y el prestigio del monasterio, cuya fundación atribuía a la iniciativa del propio San Benito, quien, según su argumento, no habría estado dispuesto a aceptar la imposición de reglas procedentes de otros cenobios (Yepes & Pérez de Urbel, 1959, vol. I, p. 18).

La historia de las fundaciones monásticas benedictinas vivió un momento clave con la promulgación de la bula *Summi Magistri* (conocida como *Benedictina*), emitida

por el papa Benedicto XII el 20 de junio de 1336. A través de esta constitución, los monasterios de la orden fueron organizados en treinta y seis provincias, se estableció la obligación de convocar capítulos provinciales cada tres años y se fomentó el estudio en el interior de las fundaciones<sup>33</sup> (Rodríguez Martínez, 1981, p. 7).

En concreto, los orígenes del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid se remontan a una promesa hecha por Enrique II, conocido como "el Fratricida", hijo natural de Leonor de Guzmán y del rey Alfonso XI. Tras la muerte del monarca, ascendió al trono Pedro I, apodado "el Cruel", fruto del matrimonio de Alfonso XI con María de Portugal – hermanastro del "Fratricida". En el contexto de la guerra civil entre ambos hermanos por el trono, Enrique II destruyó dos monasterios en el reino de Aragón. Arrepentido de sus actos, recibió la instrucción de fundar dos nuevos cenobios en compensación. Sin embargo, falleció antes de cumplir su propósito y, en su testamento, encargó a su hijo Juan I la construcción de un monasterio cerca de Montiel, es decir el lugar donde en 1369 había dado muerte a su hermano Pedro (López de Ayala, 1780, vol. 2, p. 114). Según el *Triaslado del testamento otorgado por Enrique II, rey de Castilla (1364/1629)*, el cuerpo del difunto Pedro I debía ser sepultado en la iglesia que allí se construiría, y en el monasterio debían establecerse doce monjes encargados de orar por su alma. No está históricamente comprobado por otras fuentes que la fundación del monasterio se debiera a los motivos antes mencionados; lo que sí es seguro es que fue Juan I quien lo erigió con la intención de que se convirtiera en un centro donde se observara estrictamente una vida monástica de gran rigor, "*a la manera y forma del encerramiento de las mongas de los monasterios de Santa Clara*" (Martínez, 1981, p. 45). De hecho, en aquella época la clausura era mucho más común en los entornos monásticos femeninos que en los masculinos. La creación de la comunidad benedictina fue avalada por una bula emitida el 28 de diciembre de 1389 por el papa de Aviñón Clemente VII (Prieto Sayagués, 2014, p. 87), y el privilegio de fundación real fue garantizado por Juan I el 21 de septiembre de 1390. A lo largo del siglo siguiente, numerosos priores se alternaron en la dirección del monasterio vallisoletano, comprometiéndose a mantener el rigor monástico propugnado

---

<sup>33</sup> Uno de cada veinte monjes recibía permiso para asistir a la universidad, siempre que se cumplieran ciertas condiciones (Guillemain, 2000). Según De Torres (siglo XVIII, p. 121), pero, el monasterio de Valladolid, con el propósito de observar rigurosamente las normas de la clausura más estricta, obtuvo una dispensa de dicha obligación, lo que impidió el desarrollo de la vida letrada en su interior hasta el año 1500, como explicaremos más adelante.

por el primer prior, Antonio de Ceinos (c. 1350-1417), y a procurar la expansión continua del monasterio. La monarquía, en la persona de Enrique III<sup>34</sup>, y posteriormente de Enrique IV<sup>35</sup>, apoyó al monasterio mediante donaciones materiales, figurando entre los más ilustres de los numerosos bienhechores con los que contó el Monasterio Real.

Hasta el Capítulo General de 1465 —celebrado inmediatamente tras la muerte de fray Juan de Gumiel—, el monasterio estuvo regido por un prior con mandato vitalicio. A partir de entonces, se decretó la limitación del cargo a un período de tres años, medida que fue ratificada por el papa (Rodríguez Martínez, 1981, p. 125). A partir del Capítulo General de 1497, el prior asumió oficialmente el título de abad, aunque ya venía desempeñando todas las funciones propias de dicho cargo (Rodríguez Martínez, 1981, p. 56).

La adopción de la vida monástica propugnada por Valladolid por parte de todos los monasterios del norte de España<sup>36</sup> dio lugar a que estos se reunieran bajo la *Observancia de san Benito de Valladolid*<sup>37</sup>. El 2 de diciembre de 1497, el papa Alejandro VI promulgó una bula mediante la cual establecía que todos los monasterios fundados hasta esa fecha debían incorporarse a la Congregación de san Benito de Valladolid, siguiendo su Observancia. Con esta disposición, el monasterio del Real se erigió como la

---

<sup>34</sup> El rey Enrique III solía alojarse en el edificio del monasterio cuando visitaba Valladolid, según se narra en el *Ceremonial de la Congregacion de Valladolid* (Arch. Silos, Ms. 15, cap. 64, f. 104, r.). Además, el monarca había concedido al monasterio el privilegio de permanecer exento del pago de los aranceles e impuestos establecidos por las autoridades civiles (Rodríguez Martínez, 1981, p.106).

<sup>35</sup> Yepes, en su *Crónica general de la Orden* (1959, vol. III, p. 6), informa sobre la existencia de una carta de 1454 escrita por Enrique IV y dirigida a fray Juan Gumiel (prior del monasterio de San Benito el Real entre 1451 y 1465), en la que le insta a acudir al monasterio de Oña, que atravesaba una escasez de monjes y una deficiente observancia de la regla.

<sup>36</sup> Las fundaciones monásticas de La Rioja, León, Castilla e Galicia (Zaragoza Pascual, 2017, p. 162).

<sup>37</sup> En el Capítulo General de 1500, presidido por fray Pedro de Nájera (mediados del siglo XV–1519), se adoptó no solo la decisión de incorporar esta medida, sino también la de promulgar unas Constituciones destinadas a regular con mayor eficacia la vida y organización de la Congregación, que verán la luz en 1521 (Rodríguez Martínez, 1981, p. 149).

cabeza de todas las fundaciones monásticas, las cuales quedarían subordinadas a la autoridad de su prelado (Rodríguez Martínez, 1981, p. 143).

Desde los primeros años de su fundación, como ya se ha señalado, el monasterio de Valladolid exigió a sus monjes una vida austera, estrictamente ajustada a la Regla; esta circunstancia fue probablemente la causa de que, durante el primer siglo de existencia de la fundación, la vida letrada en su interior fuera casi inexistente (Rodríguez Martínez, 1981, p. 56). Aunque la actividad principal de los monjes era el trabajo manual, la labor de amanuense también figuraba entre las tareas diarias. En cuanto a la lectura de libros, esta se restringía a unos pocos ejemplares, sobre cuya lectura los monjes debían rendir cuentas a los presbíteros (Rodríguez Martínez, 1981, p. 62). Un avance significativo hacia una vida consagrada al estudio se produjo gracias a fray Pedro de Nájera, el primer monje en recibir oficialmente el título de abad, desempeñando este cargo entre 1499-1507 y 1513-1517. En las Constituciones de 1500, fray Pedro estipuló que en los monasterios de la Congregación los monjes debían recibir formación en canto y, al menos, en gramática. Además, especificó que en los monasterios de Sahagún y Valladolid se debían impartir estudios de artes y teología. Promovió también la edificación de un colegio en Salamanca destinado a la formación académica de los monjes y mandó la impresión de los primeros libros litúrgicos producidos por la Congregación misma (Rodríguez Martínez, 1981, pp. 150-151).

Desde su fundación, uno de los principios fundamentales del monasterio de Valladolid fue la *inclusio perpetua*. A los monjes les estaba prohibido salir del recinto en cualquier circunstancia, y los encuentros estrictamente necesarios con personas ajenas — como los familiares— se realizaban exclusivamente a través de rejas. Incluso dentro de los muros del monasterio, no se les permitía hablar, salvo durante las oraciones o los cantos sagrados (Rodríguez Martínez, 1981, pp. 57-60). La presencia simultánea de estos tres elementos permite suponer que la obra aquí analizada estuvo destinada al ámbito monástico, con el propósito de desempeñar una función didáctica entre los monjes y de recordarles los preceptos preconizados por San Benito, tanto mediante el carácter instructivo de las imágenes —del que ya se ha hablado anteriormente— como a través de las inscripciones en latín, concebidas como auténticas oraciones. La consulta del *Índice completo de la Biblioteca de San Benito el Real de Valladolid* (El Real, 1798, ms., p. 263)

demuestra, sin embargo, que la *Vita et Miracula* podía ser consultado libremente por los monjes y formaba parte de sus lecturas habituales<sup>38</sup>.

Puede afirmarse que existía una cierta intención de propagación ideológica detrás de la elección de las pautas, tanto formales como conceptuales, que el artista debía seguir en la ejecución de obras programáticas de este tipo; dichas directrices solían ser establecidas por el mecenas que había encargado la obra (Cacheda Barreiro, 2006, p.41). En el caso de la *Vita et miracula* el abad que ordenó la publicación fue Cristóbal de Agüero (siglo XVI-1589), quien ejerció el cargo entre 1577 y 1580. Procedente de una familia noble de Palencia, contaba con seis familiares miembros de la misma orden. Lorenzo de Ayala lo recuerda como un «*Theologus integerrimus et reformator prudentissimus*» (teólogo íntegro y reformador prudentísimo) (Zaragoza Pascual, 2003, p. 223).

No se ha encontrado ningún dato documental a un posible pago a Caprioli por la realización de la obra; sin duda, más allá de una eventual retribución económica, el autor de las estampas obtenía un enorme prestigio —que trascendía las fronteras nacionales— y, además, quedaba protegido de cualquier crítica o censura gracias al estatus del comitente (Cacheda Barreiro, 2006, p. 62).



Figura 4. Arnolfini, P. & Caprioli & Passeri (1597).  
Detalle frontispicio.

En obras como la presente, encargadas expresamente por una orden monástica, resultaba fundamental que la dedicatoria quedara manifiesta desde la portada. En efecto, además de señalar que se trataba de una obra promovida por la congregación, en el

---

<sup>38</sup> En el *Índice*, el volumen figura datado en 1578, es decir, un año anterior a la fecha documentada hasta el momento.

margen inferior se representa a una cartela, junto a una dedicatoria dirigida a *Iacobus Sabellus*, protector de la congregación, cuyo escudo de armas aparece coronado por el galero cardenalicio (*Fig. 4*). El cardenal, originario de Roma y miembro de una de las familias más nobles de la ciudad, inició su carrera eclesiástica a la edad de tan solo 16 años. En 1560, el papa Pío IV lo nombró vicario de Roma. Durante su mandato, firmó numerosas proclamas y edictos plenamente alineados con los principios del Concilio de Trento, con el objetivo de reducir los abusos dentro del ámbito eclesiástico, regular el culto a las reliquias, normar los beneficios eclesiásticos e, incluso, promover decretos relativos a la venta y distribución de libros (Bénichou, 2021; Prosperi et al., 2010, pp. 1384–1385).

La elección de dedicar la obra a un ferviente exponente de la ideología postridentina sugiere aún más la voluntad de la Congregación de cumplir aquella institucionalización teológica que no sólo promovía un uso educativo de la imagen, sino que también insinuaba un retorno a la austeridad y el rigor de las órdenes mendicantes, que, dentro de la reforma del clero promovida por el Concilio, se habían desviado de su mensaje original.

Esta dedicatoria, junto con la mención de la *licentia superiorum*, permite identificar un dato significativo sobre Caprioli: no solo fue el grabador de la obra, sino también su editor. Este hecho no es menor, ya que únicamente los artistas de mayor renombre podían emprender una publicación sin depender de terceros. Aunque el funcionamiento preciso del mecanismo de concesión de licencias no está del todo claro, se sabe que a partir de 1487 era el Maestro del Sacro Palacio Apostólico quien tenía la facultad de concederlas, siempre que las imágenes fueran consideradas doctrinalmente aceptables y, por tanto, aptas para su difusión (Bury, 2001, p. 129). La obtención de una licencia constituía el primer paso hacia la concesión del privilegio, entendido como un derecho de autor *ante litteram*, que permitía al artista proteger su obra frente a la competencia. Este privilegio garantizaba, durante un periodo determinado, el derecho exclusivo de reproducción de las estampas, impidiendo que otros pudieran beneficiarse económicamente de ellas. Habitualmente, el privilegio era concedido a la persona que detentaba la posesión material de las planchas de grabado (Bury, 2001, p. 128). En el caso de Caprioli, se tiene constancia de que obtuvo dicho privilegio en el año 1596.

Aclaradas estas cuestiones, es el momento de adentrarse en un análisis más específico de los grabados de Caprioli.

### 3. Análisis del ciclo de estampas

Se desconoce la existencia de un modelo directo para la realización de esta serie dedicada a la vida de San Benito. No obstante, las figuras de santos constituían ya un tema recurrente desde el inicio de su historia. De hecho, Suster (1903, p. 172) señala como



Figura 5. Cort, C. después de Tiziano (1565). San Jerónimo en el desierto. The Metropolitan Museum.



Figura 6. Cort, C. después de Girolamo Muziano (1573). Maria Magdalena penitente en el desierto. The Metropolitan Museum.

posible referencia para Caprioli los grabados de San Jerónimo (*Fig. 5*) y María Magdalena (*Fig. 6*) realizados por Cort durante su estancia en Roma. Particularmente en el tratamiento que Caprioli otorga a la vegetación —como podremos observar más adelante en las láminas que lo representan en su ermita— resulta evidente una afinidad estilística con la obra de Cort: la representación de árboles, arbustos y elementos del paisaje sugiere una influencia formal en la construcción del entorno natural.

Antes de comenzar a examinar las láminas conservadas en el CRAI: Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona, conviene detenerse brevemente en un análisis de la portada<sup>39</sup> (*Fig. 7*), con el fin de descodificar las intenciones que esta transmite. Se trata de una portada que, ya desde el primer acercamiento a la obra, parece contener en sí

<sup>39</sup> El frontispicio no figura entre los ejemplares del CRAI: Fondo Antiguo.

todos los elementos simbólicos que el volumen desarrollará en su interior. Observamos un espacio estructurado arquitectónicamente que organiza múltiples escenas, todas ellas



Fig. 7. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Frontispicio.

en constante diálogo entre sí.

En el recuadro inferior izquierdo se representa la escena de San Benito arrodillado ante la Virgen entronizada con el Niño, que se inclina hacia adelante en actitud de

bendición. El recuadro inferior derecho está ocupado por una representación de Jesucristo que señala al cordero a su derecha, un atributo iconográfico que prefigura su Pasión.

En el recuadro superior izquierdo se observa el escudo del papa en el cargo en 1579, es decir, Gregorio XIII (1502–1585); el escudo de armas superior derecho es el águila imperial con las armas del Reino de Castilla, una alusión al encargo de la obra. El recuadro central está ocupado por la figura de San Benito, que sostiene el libro de la Regla junto a su hermana, Santa Escolástica. No era infrecuente que este tema iconográfico apareciera en publicaciones de tradición benedictina, como puede observarse también en la portada (Fig. 8) de la obra del Fray Antonio de Heredia, *Instrucción de Religiosos del Orden de N. P. S. Benito...* (1672).



Figura 8. De Heredia, A. (1672). *Instrucción de Religiosos del Orden de N. P. S. Benito, y Ejercicios Espirituales. Sacados de las Obras...*

El resto de las cuadrículas está ocupado por representantes de la jerarquía eclesiástica. En la parte superior se distinguen los papas, identificables por la tiara pontificia; los cardenales, reconocibles por el galero; y los obispos, que portan la mitra. En la sección inferior se representan los miembros de las órdenes monásticas benedictinas, tanto

masculinas como femeninas. Todas las figuras aparecen arrodilladas en actitud de reverencia y obediencia ante San Benito y Santa Escolástica. Volviendo al material conservado en el Fondo Antiguo, procederemos ahora a un análisis de las estampas, explicando detalladamente como estas se relacionan con la fuente hagiográfica de los *Dialogos*.



Figura 9. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El milagro de la criba, lamina núm. 3.

La primera estampa representa el milagro de la criba rota, que constituye la hoja número 3 (frontispicio incluido) de la primera edición de 1579 (Fig. 9).

Desde el punto de vista compositivo el artista coloca la narración dentro de una arquitectura que presenta un gran pilar central, colocado en correspondencia de la figura en actitud orante, y juega con la alternancia y co-presencia del espacio interior y exterior, que dividen funcionalmente el espacio en cinco micro-escenas diferentes. La inscripción, tomada del Segundo *Libro de los Diálogos* de Gregorio Magno, reza así:

*Hospitio exceptus modico, dum Effide moratur / Cum nutrice, Dei captus amore, puer; / Marginibus tabulae male vas cereale repostum /Frangitur; hoc puero flens pia narrat amis/ Me vacans precibus, sarum(res mira) dolenti / Tradit: et hoc templi ponitur ante fores.*<sup>40</sup>

Se refiere al primer milagro relatado en el primer capítulo de la Vida de San Benito: habiendo emprendido, siendo aún joven, un viaje en busca de un lugar solitario al que retirarse, llega a un lugar llamado Enfide, donde se detiene con su nodriza que, muy encariñada con él, le había seguido en el viaje. Allí, la nodriza pide prestada una criba a las mujeres del pueblo para tamizar el trigo, pero, al apoyarla en el borde de una mesa, esta se parte en dos pedazos. La narración del episodio se concentra en una sola estampa, en la que el despliegue de los acontecimientos se desarrolla estratégicamente de derecha a izquierda.

En la primera sección, a la derecha, vemos a la nodriza que, entre lágrimas, se dirige al joven y le cuenta lo sucedido. Compadecido por las lágrimas de la mujer, San Benito toma los dos trozos del bastón y se recoge en oración: el joven, arrodillado en plegaria, es el punto central de la composición, pero también del mensaje que vehicula la imagen. Una vez terminada su oración, la criba queda milagrosamente intacta y el joven se la devuelve a su nodriza, en la escena central de la izquierda. La segunda sección está formada por las escenas ambientadas en el exterior, en las que prosigue la narración del episodio de la vida del santo: los habitantes del pueblo, enterados de la noticia, acuden en masa a la iglesia y quieren exponer la criba a la entrada para que

---

<sup>40</sup> Acogido en una modesta posada, mientras se encuentra en Effide / con su nodriza, el niño, fue cautivado por el amor de Dios; / Un recipiente de cereal mal colocado en los bordes de una mesa / se rompe; la piadosa mujer, llorando, le cuenta al niño su pérdida. / El niño, dedicándose a la oración, (cosa maravillosa) devuelve el recipiente del cereal roto: / y esto se coloca ante las puertas del templo.

todo el mundo conozca la gracia cometida por el santo. Los vemos en la escena de arriba a la izquierda, mientras se arrodillan y se regocijan a las puertas del edificio sagrado, donde puede verse la criba colgada. San Benito, lejos de desear gloria y honores, toma por tanto la decisión de continuar su camino de perfección, pero solo, sin su nodriza. Aparece en la escena de la izquierda, de espaldas al edificio, mientras se aleja hacia el horizonte.

La inscripción que acompaña al texto narra de forma sucinta el episodio, que en la versión original latina de los Diálogos de Gregorio Magno es mucho más largo y detallado. No se ha encontrado ninguna correspondencia exacta entre los dísticos aquí citados y una versión latina original del papa Gregorio, lo que sugeriría que se trata de un texto compuesto específicamente para esta obra – tal vez por el comitente, que resume el episodio original.

La segunda hoja (*Fig. 10*) conservada es la inmediatamente posterior, la número 4, en la que se representa el episodio siguiente.

En la parte inferior se lee: *At puer impatiens laudis, nutrice relictæ / Subiaci rupes, et loca vasta petit. / Inventum in rigida monachus Romanus eremo; / Quis sit, et unde venit, quo velit me rogat. / Ille refert sua vota, habitus velamina sacri / Poscit, et à Sancto suscipit illa sene*<sup>41</sup>.

Este pasaje describe el episodio en el que San Benito, en busca de una vida de retiro y oración, abandona a su nodriza y se dirige a los riscos de Subiaco. Podemos observar claramente el cambio drástico entre el ambiente urbano de la primera lámina, y esta ambientación naturalista que refleja la búsqueda de recogimiento interior del santo. Allí su camino se cruza con el de un monje, San Romano, que le pregunta sobre su origen y sus intenciones. Benito expresa su deseo de llevar una vida monástica y recibe las vestiduras sagradas del monje anciano, consagrándose completamente a Dios. San Benito

---

<sup>41</sup> Pero el niño, impaciente por la gloria / deja a su nodriza y se dirige a los riscos de Subiaco y lugares desolados. / El monje Romano lo encuentra en la rígida soledad; ¿Quién eres?, ¿y de dónde vienes?, ¿adónde quieres ir? le pregunta. / Él expresa sus votos, pide las vestiduras sagradas / y las recibe de ese santo anciano.



Figura 10. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El encuentro con el monje Romano. Lam. Núm. 4.

aparece una vez más en el centro de la escena, arrodillado y con las manos juntas en oración, siendo bendecido por el monje, momento simbólico del inicio de la vida monástica del joven. A continuación, se observa, a lo largo del camino que atraviesa diagonalmente la escena, a San Benito ascendiendo hacia la cueva donde pasará los tres años siguientes de su vida en retiro solitario, asistido únicamente por el monje Romano que le llevará comida para alimentarse.

La siguiente estampa, la número 5, no figura en el catálogo de estampas sueltas del Fondo Antiguo, por lo que pasamos directamente a la sexta (*Fig. 11*). Probablemente en principio sí que se conservaba en la Biblioteca, ya que consta, en el inventario, una lámina catalogada, pero ilocalizable desde 1995, que podemos suponer – por la numeración del inventario – que fuese la número 5.



Figura 11. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). San Benito y el sacerdote. Lam. Núm. 6.

La lamina número seis es la primera, entre las estampas visionadas hasta ahora, en la que se puede apreciar el monograma de la firma de Caprioli en el ángulo inferior derecho, inmediatamente por encima de la inscripción (*Fig. 2, p. 24*).

La escena se abre con dos figuras, retratadas de cuerpo entero, en oración, sentadas a una mesa pequeña con comida y bebida. A la izquierda, un sacerdote (identificable por su vestimenta y el bonete colocado en sus piernas) con las manos en oración, mirando hacia arriba; a la derecha San Benito. La escena está enmarcada por un paisaje natural, un entorno rocoso que representa a la cueva donde San Benito se retiró aislándose de la sociedad. En la inscripción se puede leer:

*Lux aderat Paschae, divina voce sacerdos / Iussus fert Santo fercula digna viro./  
Ut latebras tetigit, qua(m) Sanctus te(m)pore multo / Nescierat, festam narrat adesse  
diem; / Laudavere Deum primo; coelestibus im- / Mistis allo quiis sumpsit uterq, dap-<sup>42</sup>.*

Según la hagiografía de Gregorio Magno, el sacerdote recibe una visión en la que se le aparece Dios, señalándole el lugar donde se encontraba el Santo. Como es el Domingo de Pascua y el hombre había preparado una comida, se la lleva al ermitaño para que pueda alimentarse, rompiendo así su ayuno.

Es notable cómo en estos grabados no sólo se representa el momento más destacado del episodio, sino que se insertan pequeños detalles que parecen constituir una forma de conjunción entre la escena anterior y la representada. En la lámina anterior el punto de unión era la figura de San Benito, que se alejaba en soledad hacia su ermita, aludiendo al retiro en el que viviría a partir de ese momento; en este caso es la figura del sacerdote, al que observamos a la izquierda, en pequeño, mientras busca al santo varón. Lo reconocemos perfectamente por sus vestimentas y la cesta con comida, que luego encontramos en su representación en primer plano, colocada a sus pies. No parece haber una regla clara para la disposición de las escenas y su orden cronológico; sin embargo,

---

<sup>42</sup> La inscripción no está completa debido al estado de conservación de la lámina, a la que le falta un trozo en la esquina inferior derecha. Comparando el folio con otro ejemplar de la misma edición, es posible asumir que las palabras que faltan son *inde* y *dapes*. Por tanto, la traducción sería: Era el día de Pascua, el sacerdote, siguiendo la voz divina, / Llevó al Santo platos dignos de un hombre santo. / Cuando tocó el escondite, ya que durante mucho el Santo desconocía el tiempo (cuanto tiempo había pasado), / anunció que había llegado el día de fiesta; / Primero alabaron a Dios; luego, / Ambos tomaron alimentos mezclados con discursos celestiales.

cada lámina está dispuesta de forma tan ordenada y coincidente que no es difícil rastrear la secuencia de los acontecimientos.

La quinta estampa con que contamos es la número 7 (Fig. 12), probablemente la mejor conservada de todas las observadas hasta ahora, si no fuera por las leves arrugas en la parte inferior.



Figura 12. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Visita de los pastores a San Benito. Lam. núm. 7.

En esta escena, presenciamos la llegada de unos pastores que, al ver a un hombre en una cueva en un estado de extremo descuido, lo confunden con un animal. Sin embargo, al descubrir que se trata de un siervo de Dios, le ofrecen una canasta con comida, que él acepta con gratitud.

La composición se distingue por una magistral organización del espacio: una vez más, el centro lo ocupa San Benito, rodeado por los pastores dispuestos en una línea semicircular que culmina en la figura más cercana al santo, quien le extiende la ofrenda. En el ángulo superior izquierdo, es posible identificar la misma escena en un momento anterior, cuando los pastores advierten la presencia del ermitaño en la naturaleza. El entorno sigue siendo aislado, agreste y solitario, en sintonía con el refugio entre cuevas que San Benito eligió cerca de Subiaco. El aspecto del santo contrasta notablemente con el que presenta en la lámina número 4: si en aquella conservaba aún los rasgos juveniles, aquí aparece envejecido, con el cabello largo, proyectando más la imagen de un anciano sabio que la de un adolescente.

Esta escena ilustra la dureza de la vida ascética del Santo y su vínculo con la gente común, evidenciando su humildad y su disposición a aceptar la ayuda de los demás mientras se consagraba a la oración y el retiro. La presencia del crucifijo constituye un elemento común en la representación iconográfica de los santos ermitaños. Los personajes que lo rodean reflejan una actitud que expresa a la vez respeto y asombro, lo que subraya la fama de santidad que había alcanzado Benito, a pesar su aislamiento.

La inscripción nos relata: *Rustica gens Sancti, sylvas dum forte pererrat / Inveniens hominem, credidit esse feram; / Hoc villosa facit vetus sinanterg. capilli. / Atque fame et nimio totâ calore cuis, / Cui dum nursi ope dat ureha dona ministrat, / Caelestis recipit pabula grata cibi*<sup>43</sup>.

Los dibujos de las cuatro estampas analizadas hasta el momento hacen referencia a los acontecimientos narrados en el capítulo I del segundo libro de los *Diálogos* de Gregorio Magno. Cada una de las láminas incluye, en el ángulo inferior derecho, un pequeño cuadrado con la referencia C y el número del capítulo correspondiente en su interior. Sin embargo, este detalle no es visible en todos los grabados examinados, debido

---

<sup>43</sup> La rústica gente, por San Benito, mientras vagaba por los bosques, / Encontró a un hombre, creyendo que era una bestia; / El cabello enmarañado así lo hacía parecer, una vieja figura, / Y con hambre y con todo el cuerpo lleno de excesivo calor, / Mientras le ofrecen regalos con ayuda de una canasta, / Recibe con gratitud el alimento celestial.

al estado de conservación de algunas de las láminas. Concluida esta sección, pasamos al capítulo II, titulado *De tentatione carnis vencer*, o la superación de la tentación de la carne (Fig. 13). El escenario es de nuevo la cueva rocosa



Figura 13. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *San Benito vence la tentación del demonio*. Lam. núm., 8.

en la que vive el santo; la narración se desarrolla en una diagonal descendente que parte del ángulo superior izquierdo hasta el primer plano inferior derecho. Sigue fielmente, paso a paso, la inscripción que reza: *In merulae Doemon specie circumvolat ante / ora viri, signo quam fugat ille Crucis. / Protinus impuri stimulos persentit amoris; / Mira Dei secum praelia miles agit. / Insilit in vespres nudus; se sponte cruentat, / Sic animae curat vulnera, carne lacer*<sup>44</sup>.

El demonio, adoptando la forma de un “ave negra” (probablemente un mirlo, representado de manera diminuta cerca de la figura en el ángulo superior izquierdo), revolotea insistentemente frente al rostro del santo, alejándose únicamente cuando este hace la señal de la cruz. Sin embargo, aunque el pájaro se retira, el ermitaño es asaltado por una súbita e inexplicable tentación, que perturba su espíritu al traerle el recuerdo de una mujer. Por un instante, la idea de abandonar su retiro lo invade, pero, iluminado por la gracia, recapacita. En la segunda figura lo vemos despojándose de sus vestiduras, dejando al descubierto su cuerpo demacrado y, al divisar un zarzal, arrojándose sobre él, lacerando su carne. No obstante, el dolor físico logra aplacar la tentación de su alma, permitiéndole vencer el impulso del pecado.

Este grabado es el único conservado que representa el capítulo II de los *Diálogos*.

La estampa siguiente no sigue un orden consecucional, sino que corresponde a la número 11. Según lo narrado en el capítulo III, el protagonista abandona su aislamiento tras ser persuadido por una comunidad de monjes para asumir el rol de guía espiritual, luego del reciente fallecimiento de su superior.

Por desgracia, la experiencia no tiene éxito, ya que los monjes, impacientes por la excesiva rectitud y severidad con que San Benito los educa, intentan matarlo con un cáliz envenenado, que se rompe cuando el santo intentó bendecirlo. Tras esta experiencia, regresa de nuevo a la cueva, pero, como su fama se había extendido, gracias a la ayuda de los hombres de fe que se habían reunido a su alrededor, consigue fundar doce monasterios en las cercanías. El episodio de esta lámina número 11 (*Fig. 14*) tiene lugar precisamente en uno de esos monasterios.

---

<sup>44</sup> El Demonio, en forma de mirlo, revolotea ante los ojos del hombre, / el cual lo ahuyenta con la señal de la Cruz. / De inmediato siente los estímulos del amor impuro; / el soldado lucha consigo mismo en las maravillosas batallas de Dios. / Salta desnudo sobre las zarzas; se hiere voluntariamente, / así cura las heridas del alma, lacerando su carne.

Este es el primer grabado que lleva la firma de Bernardino Passeri como inventor del dibujo, ubicada en la parte inferior derecha, y el segundo que presenta el monograma de Aliprando Caprioli, en la parte inferior izquierda.



Figura 14. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El monje desganado. Lam. Núm. 11.

Como se percibe de inmediato, la escena se desarrolla fuera del entorno boscoso y agreste de la ermita de Subiaco. En esta estampa, la construcción del espacio emplea el mismo recurso que en la primera (*Fig. 9*): el edificio enmarca distintos momentos narrativos que se suceden de manera ordenada, sin superponerse ni entrecruzarse. Cada episodio representado es fácilmente identificable y ocupa un espacio claramente delimitado.

Se representa aquí el episodio del monje apático que es incapaz de completar sus oraciones, razón por la cual el abad del monasterio solicita la intervención de San Benito. Inicialmente, el superior acompaña al joven a visitar al santo para que lo reprenda, pero esta medida no da resultado. Ante ello, es el propio San Benito quien decide acudir al monasterio para investigar más a fondo la situación.

El santo percibe la presencia de una pequeña criatura negra que, en el momento en que el monje se dispone a rezar, lo sujeta por la túnica y lo arrastra. Sin embargo, los demás monjes no pueden verla. Para resolver el problema, San Benito se encierra con ellos en el monasterio y reza hasta que la entidad se haga visible para todos. Esta escena se desarrolla en el interior del edificio, donde los monjes, arrodillados con sus túnicas, observan con asombro hacia la ventana del fondo, en la que se distinguen, en diminutos retratos, la figura del joven y la silueta oscura del ser demoníaco.

Al final de este segmento, la escena pasa al primer plano: San Benito coge al joven por la solapa y le golpea con la vara; desde ese día el monje deja de estar bajo la influencia del ser, al que vemos retratado a sus pies.

La inscripción nos describe la escena: *Orandi, monachus, ne templa relinqueret hora, / Voce Patris monitus, deserit illa tamen. Vidit ab aethiopsis spectro ludique trahique / Hunc Pater, et Mauro posse indere dedit. / Quem sumul ut virgae percussit verbere, nunquam / Orandi passus taedia prima fuit*<sup>45</sup>.

Esta lámina, caracterizada por una innegable complejidad compositiva, deja lugar a dos interrogantes en cierto modo relacionados entre sí. La primera duda surge al observar el número de capítulo en el ángulo inferior derecho: como comentamos anteriormente, en esta serie cada lámina va acompañada de una referencia al capítulo del

---

<sup>45</sup> Al monje, llegado el momento de la oración, se le ordenó por la voz del Padre que no abandonara el templo, / pero aun así él lo hizo. / El Padre vio cómo un espectro negro lo atormentaba y arrastraba / y Mauro permitió que le infligiera un castigo. / Tan pronto como lo golpeó con una vara, nunca más / sintió tedio al rezar."

que procede. Sin embargo, este episodio del monje disipado figura, en las versiones latinas traducidas al italiano que he consultado (J. P. Migne, 1847, con traducción de los hermanos benedictinos de Subiaco; Simonetti, 2005), en el capítulo IV, y no en el capítulo 5 como indica aquí Caprioli. A partir de esta lámina, la numeración de los capítulos de la *Vita et Miracula* aparecerá siempre un número por delante del pasaje al que corresponde en las ediciones que he consultado.

Si, a primera vista, una numeración un tanto diferente podría llevar a confundir aquellos quienes se dispongan a consultar las hojas, una explicación podría encontrarse a través de algunos estudios realizados sobre las ediciones y diferentes traducciones que se han realizado, a lo largo de los siglos, de la obra de San Gregorio. En particular, Jorge Sáenz Herrero (2014, p. 103), señala, a propósito de la traducción española de los Diálogos de Gonzalo de Ocana, que esta subdivisión en capítulos del original en latín no fue concebida por San Gregorio, sino que deriva de manipulaciones posteriores del texto. Lo que sí es indudable es la intención de Gregorio Magno de dividir la obra en cuatro libros, claramente rastreable en las referencias explícitas del autor en los textos, al pasar de un libro a otro. Galán Sánchez (2012, pp. 271-297) señala que tanto la subdivisión de los capítulos como sus títulos serían atribuibles a momentos posteriores de la traducción de la obra, siendo introducidos por copistas posteriores o en algún momento de la transmisión manuscrita.

De hecho, el género literario de los *Diálogos* por sí mismo no prevería una división en capítulos, por un deseo natural de evitar cortar la conversación con una interrupción textual. Otras pruebas a favor de esta hipótesis serían la falta de referencia dentro del texto a los capítulos (como sí ocurre citando libros anteriores o posteriores), el distinto número de capítulos entre las diferentes ediciones críticas y el hecho de que algunos capítulos no contengan ningún milagro, lo que resulta aún más extraño si se tiene en cuenta que el objetivo principal de los *Diálogos* era narrar los hechos milagrosos y ejemplares vividos por los santos. Seguramente, por tanto, la versión consultada<sup>46</sup> por Passeri y Caprioli para la ejecución de las hojas contaba con una división en capítulos distinta de la aquí examinada.

La segunda cuestión que surge respecto a este grabado está relacionada con las figuras situadas en el lado izquierdo: se observan a dos hombres con túnica que parecen

---

<sup>46</sup> Es altamente probable que recurrieran a una edición específica proporcionada directamente por los propios comitentes de la obra, es decir, los benedictinos de la Congregación de Valladolid.

ascender por la ladera y, finalmente, llegar a la cima, donde se encuentran con un tercer hombre con aureola, indudablemente San Benito. Una posible interpretación sería que se trata de una representación del abad superior subiendo la colina, acompañado del joven monje apático, con el fin de presentarlo ante el santo para que intervenga. Otra hipótesis podría ser que se haga referencia a un episodio narrado en el capítulo anterior, cuando San Benito conoce a los jóvenes Mauro y Plácido, a quienes ha tomado bajo su protección. Sin embargo, esta interpretación podría resultar algo forzada: en primer lugar, porque el joven arrodillado es solo uno, y si realmente se tratara de Mauro y Plácido, tendría más sentido que ambos recibieran la bendición del santo; en segundo lugar, porque, como ya hemos mencionado, la inclusión de estos dos personajes ocurre en el capítulo anterior, lo que parecería fuera de lugar en la narración del grabado, que siempre se ha asociado a un único episodio, completo y claramente reconocible.

El siguiente grabado es el número 12 (*Fig. 15*), que narra el acontecimiento de otro milagro realizado por san Benito. La inscripción nos informa: *Rupe super celsa pro aquis tria claustra carerent, / Mutandum socis consulvere locum. / Cum Placido noctu Pater illuc scandit, et orat, / Atque tria in summo vertice saxa locat, / Manelocum fratres versare tigonibus illum / Imperat; haud mora fons prosilit inde novu.*<sup>47</sup>.

Podemos observar un grupo de monjes retratados a cuerpo entero, en primer plano; entre ellos destaca la figura de San Benito, que, con gesto enfático, levanta el brazo hacia arriba, señalando la cima de la colina. Uno de los monjes que le rodean lleva una gran tinaja sobre los hombros. Los monjes alrededor de San Benito están agrupados en un semicírculo, creando un foco visual hacia el centro de la composición. Sus miradas y gestos dirigen la atención del espectador hacia la figura central. Los monjes viven en tres de los monasterios fundados por San Benito en la colina, pero no cuentan con agua y les toca desplazarse diariamente hasta el lago para conseguirla. Como esto les resulta arriesgado, se plantean la opción de trasladar los monasterios a otro lugar. Tras informar de la situación a San Benito, éste los despide y se dirige con Placidus a la cima de la colina para rezar, y allí coloca tres piedras: los vemos, en actitud de oración, en la primera colina de la izquierda, durante la noche.

---

<sup>47</sup> En la cima de la roca alta, tres conventos carecían de agua. / Consultaron con los compañeros sobre la necesidad de cambiar de lugar. / Con Plácido, el Padre sube allí de noche y reza, / Y coloca tres piedras en la cima del vértice. / Por la mañana ordena a los hermanos que excaven ese lugar con azadas; / Sin demora, de allí brota una nueva fuente.



Figura 15. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El milagro de las tres rocas. Lam. Núm. 12.

El paisaje en el fondo está compuesto por colinas onduladas que se extienden en profundidad, creando una sensación de vastedad y elevación. A continuación, pasamos a la escena del primer plano, en la que San Benito indica a los monjes el lugar donde deben cavar en la colina; y es precisamente allí donde los rastreamos, en la parte superior, mientras perforan con picos la tierra en el punto indicado por el santo. El agua comienza

a brotar del manantial hasta llegar a la parte inferior de la escena, dibujada con un trazo elegante y ondulante: su camino serpenteante que atraviesa las colinas guía la mirada del espectador a lo largo de la escena, proporcionando una conexión visual entre los diferentes elementos. Destaca una vez más la maestría en la utilización de la misma lámina para describir distintos momentos del episodio, situando en primer plano el gesto más significativo y ejemplar - San Benito indicando de dónde manará el agua - y en un plano más distante, los momentos inmediatamente anteriores y posteriores.

Pasamos al siguiente grabado, el número 13 (*Fig. 16*), cuyo estado de conservación ha hecho que, lamentablemente, la numeración de la parte inferior central esté descolorida y no sea legible. El daño no perjudica al epígrafe, que reza así:

*Vepretum purgat plantandis dum Gothus hortis, / Falx cadit e capulo merigtur inque lacu. / Exponit pavidus Mauro casum; ille Magistro / Ad ripam sanctus fert Pater ergo gradus. / Dumque immittit aquis spoliata manubria ferro; / Mirum, falx, imo gurgite mersa, redit<sup>48</sup>.*

También aquí la escena se articula en dos planos principales; el primero, constituido por las cuatro figuras del primer plano, bordeadas de rocas y arbustos, y el segundo, que se desarrolla en la mitad superior de la lámina, en una diagonal que llega hasta el ángulo derecho, donde observamos el monasterio, que ya figuraba en láminas anteriores.

Este episodio relata el milagro concedido por san Benito a un godo -al que reconocemos por su atuendo extravagante en comparación con el de los monjes- que había acudido al monasterio con la intención de tomar los hábitos monásticos.

San Benito le entrega una especie de hoz para que pueda trabajar cerca del río, limpiando la orilla de zarzas, y lo vemos en plena labor a la izquierda, en primer plano, cumpliendo con su tarea. En el momento en que está concentrado en su trabajo, la hoz se rompe y queda atrapada en el fondo del lago. Entonces, el monje se dirige rápidamente hacia el monje Mauro, pidiéndole que lo castigue por su error; esta escena se representa

---

<sup>48</sup> Mientras el godo limpia los arbustos para plantar jardines, / La hoz cae del mango y se pierde en el lago. / Aterrado, cuenta el incidente a Mauro; él se lo cuenta al Maestro, / Entonces el santo Padre va hasta la orilla. / Y mientras mete el mango sin la hoja en el agua, / Milagrosamente, la hoz, hundida en el fondo del remolino, regresa.



Figura 16. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El hierro que vuelve al mango. Lam. núm. 13.

en el fondo, en el centro del grabado. Posteriormente, Mauro se dirige a San Benito, a la puerta del monasterio, en el ángulo superior izquierdo, para informarle de lo sucedido.

Sin embargo, el santo decide acudir en ayuda del godó y, dirigiéndose al río, coge el mango del utensilio y lo sumerge en el agua. Su figura destaca en primer plano a la derecha, mientras acerca el palo al extremo del utensilio, estando a su lado el monje

Mauro y el godo, que adopta una expresión de gran sorpresa. El hacha vuelve a encajar en el bastón, desprendiéndose del fondo del lago. Es realmente admirable cómo Caprioli ha conseguido plasmar, a través del grabado, la transparencia del agua y la herramienta que se vislumbra en el fondo del lago.

No se hallan otros detalles destacables en este grabado, por lo que pasaremos al siguiente, el núm. 14 (Fig. 17), cuya inscripción reza así:



Figura 17. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Mauro camina sobre las aguas.

Lam. núm. 14.

*Dum puer haurit aqua Placid male cautus in illa / Labitur; haec sanctus mente pericla videns, / Advocat atque iubet puero succurrere, Maurum, / Impiger in medios irruit ille lacus. / Tum liquidas calcas, quas terra existimat, undas, / Crine rapit Placidum restituitque Patri*<sup>49</sup>.

Un día, el joven Placido se dirige con una tina al lago a sacar agua de él. La escena del centro superior, a la entrada del monasterio, lo muestra junto a san Benito y al monje Mauro, mientras se prepara para bajar al lago a realizar su trabajo. Sabemos, por los *Diálogos* de San Gregorio, que el joven es arrastrado por la corriente, peligrando así su vida. Entonces el santo, que se ha dado cuenta de lo sucedido, llama a Mauro y le ordena que corra a rescatar a Placido: los vemos a ambos a la derecha, mientras san Benito señala a Mauro el lugar donde se está ahogando el chico. Mauro se apresura a rescatar al muchacho, pero, sin darse cuenta, cuando se acaba el suelo, sigue caminando sobre el agua. En primer plano, vemos al monje, de pie encima del agua -nótese también el detalle de la sombra sobre el lago-, recuperando al joven agarrándolo por el pelo.

La capacidad de transfretar es un milagro que se atribuye a varios santos canonizados en época moderna. Entre estos, San Francisco de Paula (canonizado en 1519 por el papa León X) destacó por un episodio en el que, al tener que fundar un convento en Milazzo, solicitó a un barquero en Calabria que lo transportara al otro lado; ante la negativa, extendió su manto sobre las aguas y, atándolo a un bastón a modo de vela, planeó sobre la superficie hasta Messina (Morelli, Caraffa, & Pontificia Università Lateranense, 1961, vol. 5, p. 1165).

Siguiendo con el examen de las láminas, observamos que la siguiente es la núm. 21, lo que implica que seis láminas quedan sin localizar. En los episodios que transcurren entre el de Mauro caminando sobre las aguas y el que nos disponemos a ilustrar, se suceden otras vicisitudes en las que aparece repetidamente la figura del "Viejo Enemigo", así denominado por Gregorio Magno, es decir, el demonio, quien interfiere en las piadosas acciones de San Benito. Entre los episodios ausentes, cabe destacar el del pan envenenado, en el que aparece uno de los atributos iconográficos más frecuentes asociados a San Benito. Según la tradición, un sacerdote llamado Fiorenzo, movido por

---

<sup>49</sup> Mientras el niño Plácido sacaba agua, sin ser prudente, en ella / Resbala; esto lo ve el santo con la mente alerta, / Llama y ordena a Mauro que socorra al niño, / Intrépido se lanza él al medio del lago. / Entonces pisa las aguas líquidas, que cree tierra, / Toma a Plácido del cabello y lo devuelve al Padre.

la envidia ante la virtud y la creciente fama del santo, envió al monasterio un pan envenenado bajo el pretexto de un gesto amistoso. Sin embargo, San Benito percibió rápidamente el engaño. Cerca de él solía acudir un cuervo, atraído por el pan que el santo solía ofrecerle; en esta ocasión, le ordenó que tomara el pan envenenado y lo arrojara en un lugar donde no pudiera causar daño. La figura del cuervo negro —a veces con un pan en el pico, a veces sin él— aparece con frecuencia en los grabados: hasta el momento, ha sido identificada en los núm. 6 y 12, y volverá a verse en los núm. 14, 21, 26, 28, 30, 31, 38, 39, 40 y 41. Cabe aventurar la hipótesis de que Passeri eligió representarlo siempre que San Benito obraba un milagro.

El protagonista de este episodio (*Fig. 18*) es un joven monje, que participa en la construcción de una pared en el monasterio, pero, debido a la intervención del diablo, ésta cae ruinosamente, aplastando al joven bajo los escombros. Enterado del ominoso suceso, San Benito ordena que le traigan el cuerpo del joven, aunque, estando tan devastado por el peso de las piedras, se ven obligados a envolverlo en un manto para transportarlo.

Podemos observar este momento en la parte derecha de la estampa, bordeada por el marco arquitectónico que delimita el exterior y el interior del convento. A través de este recorte hacia los muros del convento, se retrata la caída del joven y los monjes que lo transportan envuelto en un ropaje.

A continuación, la escena se traslada al interior: San Benito está arrodillado, en actitud orante, junto al cuerpo tendido del joven, que yace sin vida. Al finalizar sus súplicas, el joven se despierta perfectamente sano, y lo vemos en primer plano en el umbral de la puerta, a la derecha, mientras extiende las manos en señal de agradecimiento por la gracia recibida, acompañado por el santo, quien le ordena reanudar su trabajo.

La inscripción relata los hechos de la siguiente manera: *Pollicitus Daemon Monachus se velle nocere / Mox puerum, muri parte cadente, necat. / Membra attrita sibi saccoque recondita, Sanctus / Ad solitum ferri Vir penetrare iubet / Defunctum, precibus, vitae mox reddidit, atque / Incolumem ad primis pergere iussit opus*<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> El demonio, prometiendo al monje que quería hacer daño, / Pronto mata al niño, cuando una parte del muro cae. / Sus miembros, destrozados y coleccionados en un saco. El Santo / Ordena que el cuerpo sea llevado a su lugar habitual. / Con sus oraciones, pronto devuelve la vida al muerto, y / Le ordena que continúe con su trabajo desde el principio.

También en esta estampa, como ya hemos señalado en las láminas anteriores, los autores repiten la misma estrategia visual, a saber, el de representar en primer plano el



Figura 18. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Resurrección del joven monje. Lam. núm. 21.

acto milagroso, el acontecimiento ejemplar que debía quedar impreso en la mente de los fieles, aunque proporcionando un contexto y los hechos que preceden al episodio en la misma estampa, en segundo plano.

A continuación, vamos a examinar la siguiente lámina, la número 24. De nuevo, no se trata de una lámina secuencial, ya que la 22 y la 23 no se conservan en el Fondo Antiguo.

Llama inmediatamente la atención que la estampa (*Fig. 19*) esté firmada tanto por el inventor, a la izquierda, como por nuestro Caprioli, con su monograma, a la derecha. La escena se desarrolla esta vez casi íntegramente en el interior del edificio, dejando sólo dos ventanas hacia el exterior, a la izquierda y a la derecha, respectivamente, para



Figura 19. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). La farsa del rey Totila. Lam. Núm. 24.

conseguir el efecto habitual de contextualizar y narrar más orgánicamente el episodio correspondiente a través de vislumbres de otros acontecimientos.

El epígrafe informa: *Scire voles Totila Abbas sactus anabdita nosser, / Regali seruum beste habituque, tegit. / Quem simul ut multo comitatum milite iudit, / Ad sua veridicus claustra venire Pater; / Pone aut, haud tua sunt quae fers insígnia, fili, / Attonitus nimio corrui ille metu* <sup>51</sup>.

El rey de los godos, Totila<sup>52</sup>, habiendo oído hablar del santo varón, manifiesta a los monjes su deseo de visitar el monasterio. Pero, reticente como es, se detiene a una distancia prudencial y quiere poner a prueba las dotes de profeta de San Benito. Así que intercambia su propia ropa y su calzado con los de su escudero, y lo envía a presentarse ante el santo haciéndose pasar por el rey de los godos, acompañado de sus tres condes más leales, Vul, Ruderic y Bildino. Asimismo, envía a todo su entorno, para que la puesta en escena pueda ser más fidedigna: a través del arco de la izquierda, abierto hacia el exterior, se vislumbra en el horizonte un ejército multitudinario de hombres, caballos y lanzas apuntando al aire; en primer plano se observa la figura del escudero que entra precipitadamente por la ventana de la izquierda para colocarse delante de San Benito,

---

<sup>51</sup> ¿Querrás saber si Totila, sagrado Abad, disfrazado, / oculta su real condición de siervo bajo apariencia de rey? / Cuando, al verlo acompañado de muchos soldados, / El Padre veraz lo invita a venir a su clausura; / “Deja, ¡no son tuyos los símbolos que llevas, hijo!” / Y él, atónito, cae abrumado por el miedo.

<sup>52</sup> Baduila, conocido también como Totila "el Inmortal", era nieto de Ildibado, la figura en torno a la cual se había reunido lo que quedaba del ejército de los ostrogodos, después de que estos se rindieran a los griegos cerca de Rávena (540). Mató a Ildibado y fue aclamado rey en 541, tras negociar la entrega de Treviso a las fuerzas griegas. Después de haber extendido su dominio hasta la ciudad de Nápoles, actuó como un auténtico señor de Italia. El hecho de que haya un episodio que lo menciona en la agiografía de San Benito podría deberse al favor que se había ganado entre las masas, gracias a su atención a las clases rurales. Aunque era arriano, esta mezcla con la historia de un santo es sin duda un signo de una actitud asertiva y conciliadora hacia la religión cristiana (Pastore Stocchi, 1970). De hecho, según los *Diálogos*, tras el encuentro con San Benito, el rey actuó con menos ferocidad.



Figura 20. Arnolfini, P. & Caprioli & Passeri (1597). San Benito encuentra el rey goda Totila. Lam. Núm. 25.

sentado en un taburete. Como vemos en la escena, el santo le increpa inmediatamente para que abandone los símbolos que porta, pues no le pertenecen. Tan asustado se siente el

escudero por haber intentado engañarle, que cae ruinosamente al suelo con todo su séquito, e inmediatamente regresa ante el rey godó.

Desgraciadamente, no disponemos de la lámina 25; sin embargo, tras consultar otra edición de la obra<sup>53</sup> es interesante añadir igualmente una imagen, ya que en ella se observa claramente la firma completa de Aliprando Caprioli en el ángulo inferior izquierdo (*Fig. 20*).

El siguiente grabado es el número 26, que, al igual que el número 13, ha perdido su cifra de folio, la cual ya no es legible en el centro del margen inferior. En esta lámina se encuentra nuevamente la firma de Caprioli, pero no la de Passeri.

Reza la inscripción: *Adventu Totilae populadam dum gemit Urbem / Proesul flens casus, maxima Roma, tuos. / Sanctus ait, Non barbárico delebitur ense; / Tempore sed multo fulminibusque, cadet. / Quae cecinit vates, quis non ita diruta cernit, / Moenia, cua thermis, templa, theatra, domusque*<sup>54</sup>.

Esta lámina (*Fig. 21*) narra la anécdota según la cual, tras conocer en primera persona a Totila<sup>55</sup>, San Benito recibe la visita de un íntimo amigo: se trata del obispo de Canosa San Sabino<sup>56</sup>, fácilmente rastreable por su vestimenta. Este último se preocupa

---

<sup>53</sup> Es decir, la edición de 1597 que sabemos con certeza haya sido impresa por Arnolfini utilizando los *rami* originales.

<sup>54</sup> Con la llegada de Totila, mientras la Ciudad gime por ser saqueada, / El Prelado llorando tus desgracias, oh, gran Roma, dijo: / El Santo dice, No será destruida por la espada bárbara; / Sino que caerá con el tiempo y por los rayos. / Lo que el profeta predijo, ¿quién no lo ve así de destruido, / Las murallas, con los baños, los templos, los teatros y las casas?

<sup>55</sup> En la lámina 25 (*Fig. 15*), de hecho, se representa el episodio en el que Totila, tras ser descubierto en su intento de engaño, decide acudir personalmente ante san Benito. Sin embargo, avergonzado por la gravedad de sus actos, no se atreve a acercarse directamente a él y se postra a sus pies. El santo, tras reprenderle por su conducta reprobable, le profetiza su muerte diez años más tarde.

<sup>56</sup> Totila también había procurado engañar al obispo san Sabino de Canosa (ca. 461–566), con el propósito de poner a prueba sus dotes proféticas, haciéndose pasar por el criado que habitualmente le servía la bebida. No obstante, el santo, a pesar de su ceguera, logró desenmascarar el ardid del rey de los godos (*Acta Sanctorum*, 1658, cap. III, p. 326). Se dispone de escasos datos biográficos fehacientes sobre la vida de san Sabino; su episcopado tuvo lugar, con toda probabilidad, durante la primera mitad del siglo VI (ca. 514), y desempeñó un papel destacado como delegado papal en las relaciones entre Roma y Constantinopla (Campione, 2017).

profundamente por la entrada de Totila en Roma<sup>57</sup>, porque cree que serán los godos quienes destruirán la ciudad, pero el santo le amonesta, advirtiéndole que no serán los



Figura 21. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). La profecía de San Benito. Lam. Núm. 26.

<sup>57</sup> Totila había intentado conquistar la Urbe en dos ocasiones: la primera en diciembre de 546, pero su ocupación no duró mucho ya que fue retomada unos meses más tarde por Belisario; la segunda en 550, cuando la guerra se había desplazado hacia el sur de Italia y la región picena, dejando la ciudad indefensa.

godos, sino las tempestades, los huracanes y los relámpagos, los que dejarán a la Urbe en ruinas.

Vemos desplegarse, en la ventana situada encima de las figuras, precisamente el escenario apocalíptico descrito por el santo, con la ciudad presa de fenómenos atmosféricos: no cabe duda de que se trate de Roma, ya que, mirándola de cerca, podemos ver representados sus monumentos emblemáticos (aunque no se trata de una representación fiel de la Urbe).

En el centro, el Coliseo, sin duda en mejor estado de conservación que en la actualidad; a su derecha, el Panteón, del que se distinguen claramente el *oculum*, la columna de Trajano y la de Marco Aurelio. Este grabado suscita dudas sobre el resto de las figuras representadas, a saber, el monje que entrega un libro a San Benito, a la derecha, y la figura que se encuentra detrás de él, en la puerta, que lleva un sombrero y monta a caballo.

En los *Diálogos* Gregorio Magno especifica cómo esta profecía le fue comunicada por un discípulo de San Benito, Honrado, que no la había oído directamente del maestro sino de sus hermanos. Por lo tanto, la única suposición que podríamos plantear es que se tratara de una estrategia visual para indicar cómo la profecía fue escuchada por un discípulo que estaba presente en dicho encuentro.

Pasando a la siguiente estampa (*Fig.22*), observamos que también ésta tiene la numeración de la parte inferior ligeramente descolorida; apenas se puede apreciar, por tanto, que se trata de la plancha número 28. La distribución arquitectónica del espacio coincide casi perfectamente con la de la plancha anterior; el episodio narrado es diferente, pero ambos tienen en común el hecho de tratarse de la representación de una profecía. En ésta, San Benito vaticina la destrucción del monasterio:

*Quaerenti causam lachrymis cur ora rigaret / Vir Sanctus, moerens talia dicta dedit. / Quas posui sedes evertet barbarus hostis / Vixque, mihi est animas eripuisse datum. / Vera Patre, saluis monachis, dixisse probarunt / A longobardis diruta claustra feris*<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Cuando se le preguntó por qué su rostro estaba mojado de lágrimas, / el Santo varón, triste, dio esta respuesta: / 'El bárbaro enemigo destruirá los lugares que he establecido, / y apenas me fue posible salvar las almas.' / Las palabras del Padre demostraron ser ciertas, / pues los monasterios fueron arrasados por los feroces lombardos.



Figura 22. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). La profecía de la destrucción de Monte Casino. Lam. Núm. 28.

El santo recibe la visita de otro joven, un noble llamado Teoprobo, que acude al monasterio y se encuentra al Maestro llorando. Al preguntarle la razón de tal derramamiento de lágrimas, el santo responde que el monasterio, que él había construido por voluntad de Dios, será condenado a la destrucción por los bárbaros, aunque los hombres que se encuentran en su interior se salvaran. Este acontecimiento histórico es

ratificado por Gregorio Magno en el mismo capítulo, que confirma que la profecía del Santo se cumplió y ninguno de los monjes sufrió daño alguno.

También disponemos de testimonios literarios de ello gracias a Paulus Diaconus, que relató el saqueo del monasterio de Monte Casino, ocurrido hacia el año 577 d.C., en su *Historia Langobardorum* (Diacono, 744/1828, p. 202): él cuenta que, ante el asedio llevado a cabo por Zottone, duque longobardo de Benevento, los monjes que huyeron encontraron refugio cerca de Roma, llevándose consigo la regla que les había otorgado san Benito y otros escritos.

Se acepta colectivamente la fecha de 577 como la cronología de este acontecimiento; el mismo Gregorio Magno confirma en sus *Diálogos* que recientemente había recibido la noticia de que el monasterio había sido destruido por los longobardos. Coincide con el Diácono en que el saqueo tuvo lugar durante la noche. Aparte de estas fuentes históricas —si podemos considerar la hagiografía de San Gregorio como tal—, no parece haber otras menciones contemporáneas sobre este suceso. En cuanto al destino de los monjes tras su huida de la abadía, cabrían dos hipótesis: o bien fueron acogidos por otros monasterios romanos, o bien se refugiaron en el monasterio de Letrán -más tarde conocido como monasterio de San Juan Evangelista, San Juan Bautista y San Pancracio-. San Gregorio Magno no hace referencia a su destino una vez que abandonaron Montecassino. Aparentemente, permanecieron exiliados en Roma durante aproximadamente un siglo, regresando más tarde al Monte bajo el abad de Petronax (ca. 640-747), restableciendo la comunidad monástica (Rennie, 2021, pp. 90-94).

La lámina que sigue no está presente en el Fondo Antiguo, por lo que pasamos aquí directamente a la núm. 30 (*Fig. 23*), que, a diferencia de la anterior, cuenta con la firma monograma de Aliprando Caprioli, escrito casi imperceptible en la esquina derecha del grabado, inmediatamente encima de la inscripción, que señala: *Virginibus sacri Monachus de more perorans, / Sumpsit ab his mappas composuitque, sinu. / Obiurgat Sanctus venientem duriter; ille / Oblitus xenii crimen habere negat. / Profer: ait strophiu. Pater, abses dona notavi. / Hic stupet; et culpae se facis ipse reum*<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> El monje, como es costumbre, predicaba a las vírgenes sagradas, / Tomó de ellas los pañuelos y los guardó en su regazo. / El Santo lo reprende duramente cuando llega; él, /Olvidado del regalo, niega haber cometido el crimen. / 'Tráelo,' dice el padre, 'noté los regalos que faltan ./ Él se sorprende; y así se declara culpable de la falta.



Figura 23. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Los pañuelos de las monjas. Lam. Núm. 30.

En este episodio, San Benito, que se alza de manera escultórica en primer plano, en la mitad derecha del grabado, rodeado por el marco arquitectónico, acoge en su presencia a un monje, a quien vemos postrarse en actitud de respeto. Este último se había dirigido a un pueblo cercano —que se reconoce en el paisaje que se aleja a sus espaldas, en la mitad

izquierda del grabado—, el cual se había convertido a la religión cristiana. Allí se encontraba un grupo de "santas vírgenes", o mujeres consagradas, a las que el Santo solía enviar a sus monjes para que las asistieran espiritualmente. El monje llega al lugar, y las mujeres le ruegan que acepte unos pañuelos, los cuales él esconde en su túnica. Pero al llegar al monasterio, el santo le reprende por su comportamiento lascivo, y el monje se arroja a sus pies pidiéndole perdón. En la escena podemos ver los pañuelos que el monje llevaba encima, arrojados al suelo en el centro de la escena, en primer plano.

La siguiente escena, la de la lámina número 31 (*Fig. 24*), tiene lugar en el interior del monasterio. Representa dos momentos en orden cronológico: el primero, en primer plano, muestra a Benito sentado a la mesa, rodeado de los monjes reunidos a su alrededor; el segundo, ubicado a la izquierda, se sitúa en el fondo. Un monje, mientras sostiene la vela para iluminar al santo mientras come, comienza a rumiar dentro de sí por qué debía ser el servidor del hombre de Dios. Pero San Benito le reprende con prontitud, como se desprende de sus gestos, ordenándole que haga la señal de la cruz sobre su corazón:

*Coram Patre tenens Monachus coenae lucerna / Huic (tacitus secum) cur famulabor ait. / Cor signa, inclamat Sanctus, mi frater; et illum / Deposita citus iussit abire fase / Causa latet socios: illam puer indicat ipse. / Et fastus deflet crimina foeda sui*<sup>60</sup>.

Esta vez, la escena de fondo transcurre en un momento posterior —y no previo, como en la mayoría de las láminas observadas anteriormente—, pero cumple la misma

---

<sup>60</sup> El monje, sosteniendo la lámpara del comedor ante el Padre, / se preguntaba en silencio: '¿Por qué debo servirle?' / 'Haz la señal en el corazón, hermano mío', exclamó el Santo, y rápidamente / le ordenó dejar la lámpara y marcharse. / La razón se ocultaba a los compañeros, pero el joven la reveló, / y lamentó amargamente la fea culpa de su arrogancia.

función: contextualiza el instante en que el joven narra a sus hermanos monjes lo sucedido, destacando que nada puede ser ocultado al santo.



Figura 24. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El pensamiento altivo del pequeño monje*. Lam. Núm. 31.

La lamina se inscribe en una finalidad mucho más amplia que la mera representación del pasaje de los *Dialogi*. Teniendo en cuenta que se trata de un encargo

benedictino de gran relevancia —impulsado por la Congregación de los Benedictinos de España—, la obra adquiere una clara dimensión didáctica, orientada a reforzar la autoridad monástica y el cumplimiento del voto de obediencia. Al estar destinada a un público letrado y circular principalmente en el interior de los monasterios de la orden, este pasaje refleja con claridad la intención de subrayar la sumisión debida a los superiores<sup>61</sup>.

Pasemos ahora a otro gesto milagroso realizado por San Benito. En la lámina número 32 (*Fig. 25*) observamos, en primer plano, a un grupo de monjes atentos a levantar numerosos sacos llenos. Detrás de ellos, un gran pilar divide el espacio en tres salas más pequeñas, lo que permite la ya habitual táctica de narrar acontecimientos secuenciales en la misma lámina. Una hambruna había asolado las regiones donde se encontraba el monasterio, donde incluso los monjes sufren la escasez de grano.

La precisión con la que se representa esta escena es notable: en el capítulo de los *Diálogos* que narra este acontecimiento, Gregorio Magno relata, anecdóticamente, que un día no se encontraron más de cinco panes en todo el refectorio. Los vemos claramente en la parte superior izquierda de la lámina: una mesa servida, en cuyo centro hay cinco formas redondas; los monjes están todos reunidos en torno a una mesa, sobre la que destacan exactamente cinco panes.

Contemplamos entonces, en la habitación de la derecha, a San Benito reunido en oración a los pies de un crucifijo: el santo tranquiliza a los hermanos, diciéndoles que no se preocupen por la escasez de grano, porque al día siguiente habrá en abundancia.

Y así se cumplen las palabras de San Benito; al día siguiente encuentran doscientos sacos de harina a las puertas del monasterio.

El epígrafe relata el suceso como sigue: *Campanos ieiuna fames impleverat agros: / Vix Monachis panes quinque fuere super / Solatur moestos Benedictus; crastina*

---

<sup>61</sup> En relación con el concepto de obediencia dentro de la institución monástica, conviene hacer una precisión importante. La obediencia no se entendía únicamente como una norma de disciplina interna, sino como el único camino capaz de conducir al Reino de los Cielos. Esta actitud, que se debía a Dios, a Cristo y a las Sagradas Escrituras, asumía un significado mucho más amplio: era una forma de imitar a Cristo, de preservar la tradición y de asegurar la unidad espiritual y estructural de la comunidad (Monterroso Montero, 2003, p. 191).

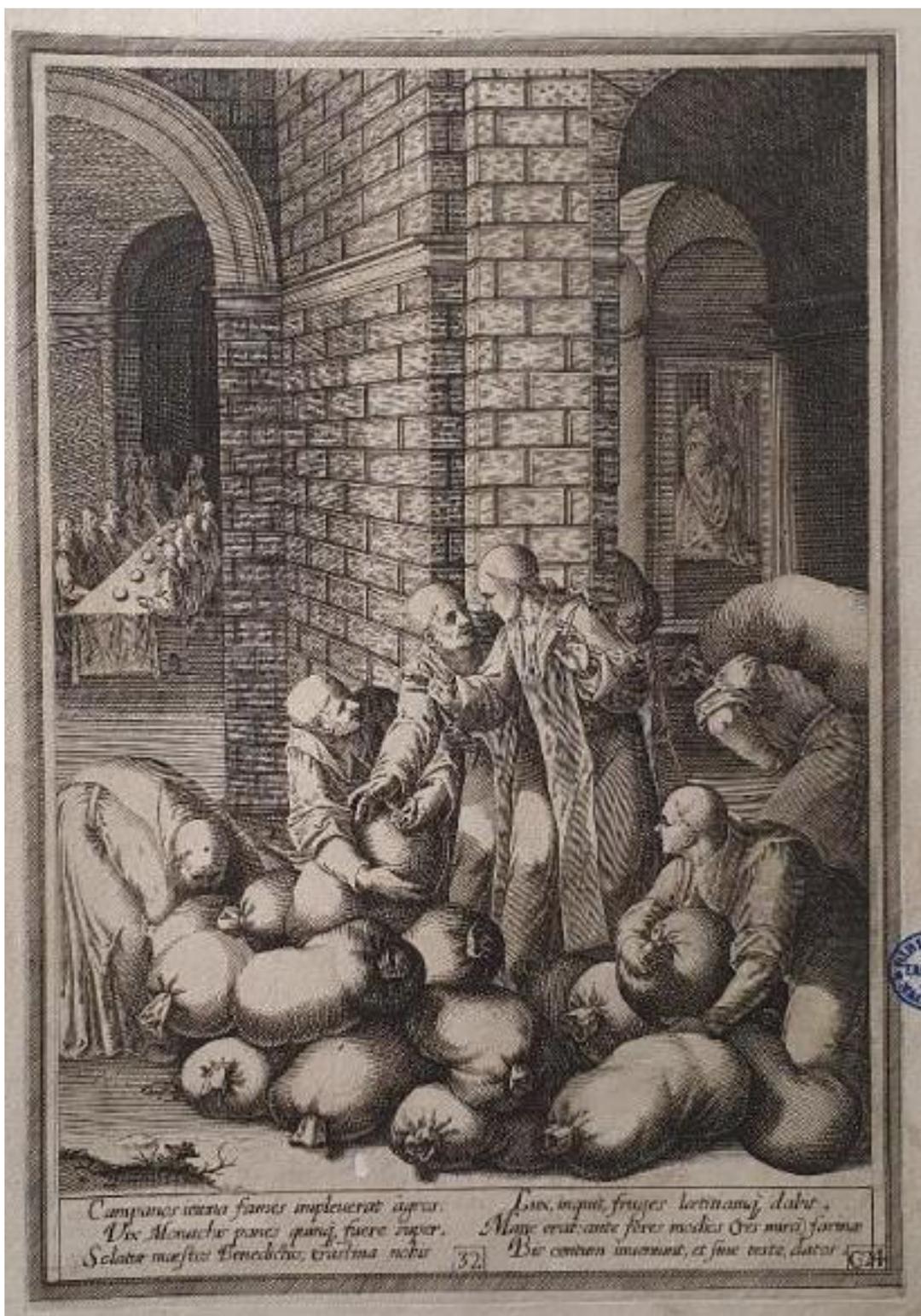


Figura 25. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El milagro de la harina multiplicada. Lam. Núm. 32. nobis / Lux, inquit, fruges laetitiamque dabit. / Mane erat: ante fores modios (res mira) farinae / Bis centum inveniunt, et sine teste, datos<sup>62</sup>.

El episodio siguiente es el representado por el grabado núm. 33 (Fig. 26). Se trata de uno de los más sorprendentes desde el punto de vista iconográfico, que llama la

atención por la originalidad con la que Passeri y Caprioli eligieron reproducir el acontecimiento. La construcción perspectiva converge hacia la puerta que se abre al fondo a la izquierda; estamos en un dormitorio, donde cuatro monjes descansan en sus camas. A sus pies, hay palas, picos y otras herramientas de trabajo. Por encima de ellos se eleva una figura en vuelo, que reconocemos inmediatamente como San Benito. Gregorio Magno cuenta que, un día, un cristiano pide al santo que envíe discípulos a la ciudad de Terracina, pues deseaba construir un monasterio. Entonces San Benito designa a cuatro de sus monjes, entre los cuales uno es nombrado Abad y otro su segundo, y los envía a aquel lugar, recomendándoles que un día determinado se reuniría con ellos y les daría instrucciones para la construcción del monasterio.

La víspera del día previsto para su encuentro con ellos, el santo aparece en sueños al abad y al prior, y les instruye minuciosamente sobre el emplazamiento de cada una de las estancias del convento. Es precisamente este momento el que se representa en la escena principal: San Benito levita por encima de sus monjes, señalando con precisión la visión al otro lado de la ventana, con las directrices para la construcción. Resulta particularmente significativo constatar cómo, una vez más, Caprioli y Passeri no dejan ningún elemento de la composición narrativa al azar: la figura de San Benito, así como la visión del monasterio, se sitúan exactamente en línea con un crucifijo representado en la pared, que resalta con nitidez sobre el fondo blanco, como si hubiese sido deliberadamente destacado.

De este modo, se enfatiza un concepto fundamental promovido por la Iglesia postridentina: los santos pueden interceder, pero es Dios quien, en última instancia, obra el milagro.

Passeri y Caprioli no sólo evocan aquí un sueño, sino una visión, un milagro realizado por el Santo, que parece tangible, corpóreo, al elevarse por encima de sus discípulos. Pero el Abad y su segundo no prestan atención a la visión, y regresan ante San Benito, disgustados por su ausencia; podemos observarlos, a través de la puerta de la izquierda, retratados diminutos, mientras se quejan con el Padre de su incumplimiento, a las puertas del monasterio donde residen. En ese momento, San Benito revela que fue

---

<sup>62</sup> El hambre había llenado los campos de Campania:/ Apenas les quedaban a los monjes cinco panes. / Benito consuela a los tristes; dice: 'Mañana, / la luz nos traerá alimentos y alegría.' / Era de mañana: ante las puertas, encuentran (cosa asombrosa) / doscientos modios de harina, entregados sin testigos.

precisamente el sueño el que les dio la orden de construir el monasterio y de ponerse manos a la obra.



Figura 26. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El sueño de los monjes. Lam. Núm. 33.

La inscripción informa así del acontecimiento: *Qui nova templa strumat, monachos premitit ad Anxur / Ite, sequemur enim vos, Benedictus, ait. / Ille locum*

*claustrum monstrat per visa struendo, / Nocte; quibus Monachi non habuere fidem. / Ad Patrem queruli redeunt di tulle; quid optem / Dixi, vos iubeo visa priora sequi*<sup>63</sup>.

La siguiente lámina, la núm. 34 (Fig. 27), se abre hacia el interior de una habitación, donde parece que se está celebrando una misa: hay numerosas figuras reunidas en torno a un altar.

Leemos en la leyenda: *Dum monachae in queda iacunt maledicta, miniatur / Sanctus dira, ambas contigit ecce mori. / Privandos sacris dumque arcet ab aede elevites / Nutrix has Tumulo prosiliisse videt, / Nunciat ista Patri: offerri vir Sanctus ad aram / Dona iubet; sic pax manibus alma datur*<sup>64</sup>.

La historia que aquí se narra es la de dos monjas que practican la observancia religiosa en su propia casa y, para los asuntos que requieren contacto con el mundo exterior, confían en los servicios de un hombre diligente. Sin embargo, a pesar de su vestimenta monástica, las dos mujeres provocan con frecuencia la ira de su criado, quien, desesperado, acude finalmente a San Benito para relatarle el trato que estaba recibiendo. El santo padre reprende a las siervas de Dios y las amenaza con la excomunión si no

---

<sup>63</sup> Queriendo construir nuevos templos, envía primero a los monjes a Anxur / Vayan, pues os seguiremos, dijo Benito. / Él mostró el lugar para construir el claustro, / Por visiones nocturnas; a las cuales los monjes no dieron crédito. / Quejosos regresan al Padre y dicen: ¿Qué deseas que hagamos? / Dije, sigan las visiones anteriores.

<sup>64</sup> Mientras las monjas yacían lanzando maldiciones, el Santo las amenaza / con terribles castigos; de repente, ambas mueren. / Mientras se les prohíbe la entrada a la iglesia y se las aleja del altar, / su cuidadora las ve saltar del sepulcro. / Ella informa esto al Padre:/ el Santo hombre ordena que se ofrezcan dones en el altar; / así, se otorga la paz a sus almas.

corrigen su comportamiento. Sin embargo, las mujeres desoyen sus palabras y, pocos días después, ambas mueren y son enterradas en la iglesia.

Sin embargo, cada vez que se celebra la misa -como vemos en la escena del primer plano-, el diácono ordena a las personas excomulgadas que se marchen. Su anciana



Figura 27. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Las monjas reconciliadas por el sacrificio. Lam. Núm. 34.

nodriza las ve entonces abandonar la tumba y salir de la iglesia: son las dos figuras representadas a la izquierda, que acaban de subir de la trampilla del suelo. En la parte superior de la lámina, enmarcada por la ventana, vemos a la nodriza dirigiéndose a san Benito, que la invita a hacer una ofrenda al Señor para que libere a las dos difuntas de la excomunión. Las dos mujeres ya no fueron vistas por la nodriza salir de sus tumbas, lo que demuestra el poder divino de San Benito. A través de su intercesión y gracias a su santidad, el Santo logró restaurar sus almas a la comunión con los vivos. Este milagro subraya la autoridad espiritual que se le atribuía a San Benito, quien, como intermediario entre la vida y la muerte, fue capaz de otorgarles una segunda oportunidad para la salvación.<sup>65</sup>

En el episodio siguiente encontramos otro ejemplo del poder que se creía que San Benito ejercía sobre la muerte y el descanso eterno.

La lámina es la núm. 35 (*Fig. 28*) y, como en el caso de la anterior, lo primero que llama la atención es la aglomeración de figuras representadas en ella. En esta ocasión, se relata la historia de un joven monje especialmente encariñado con su familia. Un día, decide volver a su casa y abandona el monasterio sin pedir la bendición de San Benito. Al llegar a la casa de sus padres, fallece repentinamente y es enterrado cerca del monasterio.

Sin embargo, al día siguiente, la multitud descubre que su cuerpo ha salido del nicho de la tumba. Es enterrado por segunda vez, pero a la mañana siguiente el suceso se repite. Finalmente, una procesión acude al Padre: en la esquina superior derecha de la lámina, la multitud se congrega en torno a su figura, rogándole que perdone al joven por no haberle pedido su bendición antes de abandonar el monasterio.

San Benito les entrega el cuerpo de Dios e invita a colocarlo sobre el frágil cuerpo del niño antes de proceder a su entierro definitivo. Solo entonces el pequeño encuentra el descanso eterno. La escena se desarrolla en el centro de la lámina, donde una multitud se agolpa a ambos lados, enmarcando el cuerpo del joven y su sepultura. El gesto de la hostia

---

<sup>65</sup> Las figuras de las dos monjas parecen inscribirse en la categoría de *animas purgantes*: se trataba de apariciones consideradas como las almas del Purgatorio que buscaban sufragios, atrapadas en un estado intermedio entre la salvación y la condena, en un lugar no exactamente delimitado. La Iglesia católica subrayaba cómo vivos y muertos estaban, en este sentido, vinculados por la utilidad recíproca de las oraciones. Por otro lado, las ánimas del purgatorio apelaban a la intercesión de los santos precisamente para obtener la liberación (Zarri, G., 1982, pp. 466-467).

depositada sobre el cadáver es claramente visible, mientras la multitud expresa incredulidad, preocupación y consternación a través de sus rostros y posturas.

En este contexto, parece tratarse de una auténtica exaltación de la Eucaristía y, por tanto, del dogma de la transubstanciación, tan reafirmado por la Iglesia de la



Clam puer excedet, monachus sua claustra parietes  
Virum moritur patris in aede miser.  
Bis tumulto clausum eiecit bis terra; Synaxin

35

Ad pectus poni Sanctus inane iubet  
Parent; depositum suscepit terra Sepulchro,  
Susceptum nec iam reddere iussa fuit

C27

Figura 28. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El pequeño monje fugitivo. Lam. Núm. 35.

Contrarreforma, que veía en la hostia el verdadero cuerpo de Cristo, en contraposición a la interpretación protestante, que la consideraba únicamente como un símbolo conmemorativo de la Última Cena<sup>66</sup>. Destaca la intención de crear un efecto de perspectiva en la composición, que, aunque no del todo precisa desde un punto de vista técnico, logra transmitir un intenso realismo gracias a la expresividad y emoción de las figuras que rodean el ataúd.

La inscripción en latín acompaña la escena con las siguientes palabras: *Clam puer excedens, monachus sua claustra, parentes / visurus moritur Patris in aede miser. / Bis tumolo clausum eiecit bis terra; Synaxin / ad pectus poni Sanctus inane iubet. / Parenti depositum suscepit terra sepulchro, / susceptum nec iam reddere visa fuit*<sup>67</sup>.

En ambas láminas, la número 34 y la 35 (lamentablemente no conservadas en el CRAI: Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona), se representa, gracias a dos historias ligeramente diferentes entre sí, el poder que San Benito tenía sobre la muerte. De hecho, si alguien desobedecía sus órdenes – como las monjas – o no se aseguraba de recibir su bendición – como el joven monje, aún podía esperar una salvación post-mortem: la santidad del Padre es tan grande que puede intervenir incluso si sus fieles ya han dejado este mundo.

Pasemos a la lámina 36 (*Fig. 29*). A primera vista, se advierte la reiteración de una composición espacial ya utilizada en láminas anteriores (en concreto las núm. 25 y

---

<sup>66</sup> De hecho, los reformadores no reconocían la presencia real de la divinidad en el pan y el vino como resultado de la unión mística producida por el sacramento de la Eucaristía. En respuesta, durante la época de la Contrarreforma proliferaron numerosas imágenes destinadas a glorificar dicho sacramento (Monterroso Montero, 2003, pp. 207–208), como puede observarse en la gran cantidad de capillas dedicadas a la Eucaristía construidas en época postridentina, así como en el hecho de que la festividad más importante del calendario litúrgico pasara a ser la del Corpus Christi.

<sup>67</sup> El joven monje, que había salido en secreto del monasterio para ver a su familia, / muere desgraciadamente en la habitación del padre. / Dos veces la tierra expulsa su cuerpo encerrado en la tumba; / el Santo ordena que se coloque la Eucaristía sobre su pecho vacío. / Obedecen: la tierra recibe el cuerpo en la sepultura, / y al haberlo acogido, ya no parece dispuesta a devolverlo.



Figura 29. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El monje y el dragón. Lam. Núm. 36.

30), en la que el elemento arquitectónico actúa como un recurso de separación espacio-temporal, favoreciendo la fluidez narrativa del episodio.

No obstante, existen múltiples elementos que distinguen estas tres láminas entre sí: la configuración del fondo, la disposición de las figuras y el desarrollo narrativo

generan variaciones significativas, de modo que las escenas solo guardan un paralelismo superficial. El rasgo más distintivo de este grabado es, sin duda, la aparición de una criatura monstruosa: un dragón de fauces abiertas que emerge desde el extremo izquierdo de la composición.

La inscripción en latín acompaña la escena con las siguientes palabras: *Linquere claustra aliquis, Sancto impediente, volebat: / Extulerat primo uix bene poste pedem, / ecce draco reptans, abeunti guttura pandit, / ille vocat socios auxiliumque petit. / Accurrunt, nec spectra vident, quae viderat ipse, / propositum damnans ad sua claustra redit*<sup>68</sup>.

En esta escena aparece un joven monje poco dispuesto a aceptar la vida monástica, a quien San Benito reprende en reiteradas ocasiones para que adopte una conducta adecuada. Sin embargo, el joven no logra reprimir su deseo de huir, hasta que, finalmente, el santo, agotado por sus infructuosos intentos de corregirlo, le permite marcharse con indignación. Este episodio se representa en la mitad superior izquierda de la lámina: San Benito, reconocible por su aureola, señala al joven la salida del edificio. No obstante, en el instante en que su pie cruza el umbral del monasterio, se le aparece una criatura monstruosa: un dragón hambriento que, con las fauces abiertas, se muestra amenazante ante él.

Aterrorizado por aquella espantosa visión, el joven clama por ayuda a sus hermanos. En primer plano, se les ve correr hacia el lugar, conmocionados y preocupados, aunque incapaces de percibir al dragón. Sin comprender lo sucedido, conducen al monje de regreso al interior del monasterio. Atemorizado por la experiencia, el joven promete no volver a abandonar aquellos muros. Todo indica, por tanto, que el dragón no era más que una visión inducida por el santo, quien dotó de forma tangible y corpórea a la voz de la tentación, la misma que previamente había llevado al monje a querer huir.

El contraste entre el bien y el mal, eje central del relato, parece haber sido trasladado a la imagen: la escena se encuentra dividida en dos por la columna estructural del edificio, que separa el lado izquierdo, donde se sitúan los monjes y el Padre, del lado

---

<sup>68</sup> Alguien quería abandonar el claustro, aunque el Santo se lo impedía. / Apenas había sacado un pie fuera, / cuando, de repente, apareció un dragón reptando, abriendo sus fauces al que se alejaba. / Este llamó a sus compañeros y pidió ayuda. / Acudieron corriendo, pero no vieron los espectros que él había visto. / Maldiciendo su decisión, regresó a su claustro.

derecho, símbolo del mundo exterior, un espacio peligroso e incitador de la tentación, representado por una naturaleza densa y salvaje, de la cual emerge el dragón.

La siguiente lámina no se encuentra registrada en el inventario del Fondo Antiguo; por lo tanto, procederemos a analizar el grabado número 38 (*Fig. 30*), el cual se presenta acompañado de la inscripción que se transcribe a continuación.

*Importunus ob aes dum quendam creditor urget; / debitor aeris inops a Patre querit opem. / Vade, ait, atque huc luce redi quae tertia surget; / orans ipse polum nocte dieque quatit. / In camera en tredecim fulsere numismata: / quae mox poscenti larga dat Pater ipse manu*<sup>69</sup>.

Nos hallamos en el interior del Monasterio de San Benito. La composición de la lámina se articula mediante la representación simultánea de diversos momentos del episodio narrado. La lectura adecuada comienza con las dos figuras situadas en el ángulo superior izquierdo, continúa en la mitad superior derecha y concluye con las figuras destacadas en el primer plano, las cuales sancionan la resolución del episodio milagroso.

En esta escena se narra la historia de un humilde deudor, acosado insistentemente por un hombre al que debía doce denarios. Desesperado y sin saber cómo afrontar tal situación, el deudor, siendo un buen cristiano, recurre a San Benito para manifestarle su dilema. Los observamos en el espacio delimitado por el arco ubicado a la izquierda, como dos figuras que se alzan sobre el fondo de un paisaje natural. Sin embargo, el padre le informa que, lamentablemente, no dispone de los doce denarios, aunque lo exhorta a regresar a casa y a rezar con fervor, indicándole que vuelva al monasterio en el plazo de dos días. El hombre sigue el consejo del padre y es representado arrodillado en oración frente a un crucifijo, en la sección central superior de la lámina. Cuando el hombre regresa

---

<sup>69</sup> Un acreedor implacable exige a un hombre por una deuda de dinero; / el deudor, sin recursos, busca ayuda del Padre. / Ve, dice, y regresa aquí el tercer día; / orando el mismo al cielo día y noche sin cesar. / En la habitación brillaron trece monedas: / que luego el Padre generosamente entrego con su propia mano al que las pidió.



Figura 30. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El dinero devuelto al deudor. Lam. Núm. 38.

al monasterio, ocurre que, en una habitación, se han encontrado trece monedas sobre un cofre. La representación en la lámina sigue fielmente el episodio narrado, incluso en los detalles más minuciosos. En los diálogos de San Gregorio, se especifica que este dinero fue hallado junto a un cajón lleno de grano, un detalle que efectivamente aparece en la escena, como puede apreciarse en los tres grandes sacos representados en la esquina superior derecha de la lámina. La escena concluye con San Benito entregando al hombre las trece monedas encontradas: doce de ellas destinadas a saldar la deuda con su acreedor, y una reservada para el propio deudor, con el propósito de atender sus necesidades

básicas.

Hasta el momento, hemos observado en estas láminas una notable capacidad de síntesis en la construcción narrativa. Passeri logra integrar de manera fluida y espontánea el desarrollo completo de cada episodio en una única composición, recurriendo a soluciones escenográficas que nunca resultan forzadas ni caóticas. En la siguiente lámina (*Fig. 31*),



Figura 31. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El ánfora vacía llenada de aceite. Lam. Núm. 39.

sin embargo, se opta por omitir la primera parte del relato para situar al espectador de manera inmediata en el momento central de la acción.

Lo que no se representa en la imagen es la premisa que da origen al milagro. La región de Campania, donde se ubica el monasterio, atraviesa una grave hambruna que ha diezmado las provisiones de los monjes, quienes apenas cuentan con un poco de aceite en una vinagrera de cristal. Un día, un subdiácono llamado Agapito solicita un poco de aceite, petición que San Benito acepta, ordenando a los monjes que se lo entreguen. Sin embargo, el encargado de la despensa se niega a obedecer, argumentando que, de donar aquel aceite, las provisiones del monasterio ascenderían a cero. Es en este punto donde la inscripción comienza a ilustrar el episodio:

*Vas olei vitreum oranti a custode negatum / vir Sanctus monachos praecipitare iubet. / Illisum saxo saluum manet; hocque petenti / tradit, communes istituitque preces. / Mox oleo manans aliud non margine pleno / sistitur, has pietas patris audaxit opes*<sup>70</sup>.

Ante la desobediencia del monje, San Benito decide imponer un castigo y ordena arrojar el recipiente de cristal por la ventana. En la esquina superior derecha de la lámina se distingue una vista del exterior del monasterio, desde cuya altura se observa la caída del frasco. A pesar de que bajo el convento se extiende un barranco cubierto de afiladas rocas, el frasco no se rompe ni derrama una sola gota de su contenido. San Benito, entonces, recoge el recipiente intacto y se lo entrega a Agapito, escena que se representa en la esquina superior izquierda de la lámina. A continuación, la acción se traslada al interior del edificio representado en primer plano. Allí, San Benito, situado a la izquierda y con el dedo levantado, reprende al monje desobediente en presencia de los hermanos, para luego ordenar a toda la comunidad que se reúna en oración. En el primer plano derecho de la lámina, los monjes aparecen arrodillados ante un crucifijo en profunda oración. Es en ese preciso instante cuando ocurre el milagro: un ánfora vacía, situada en la sala,

---

<sup>70</sup> El frasco de vidrio con aceite, negado al suplicante por el guardián, / el santo ordena a los monjes arrojarlo. / Al estrellarse contra la roca, permanece intacto; y así, / se lo entrega al suplicante, estableciendo oraciones comunitarias. / Pronto, otro frasco rebosante de aceite / es colocado ante ellos: la piedad del padre ha multiplicado estos bienes.

comienza a desbordarse de aceite. De manera prodigiosa, el recipiente ha sido llenado por completo, manifestación tangible de la intervención divina.

El grabado presenta un detalle significativo en la esquina inferior derecha: el cuervo atributo iconográfico de San Benito, elemento que también aparecerá en la siguiente lámina (*Fig. 32*).



Figura 32. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El monje liberado del diablo*. Lam. Núm. 40.

La escena representa un episodio de posesión demoníaca, en el que San Benito interviene con éxito para expulsar al maligno. La inscripción que acompaña la imagen señala lo siguiente:

*Oratum properans, medici sub imagine, Sanctus / ire videt Sathanam, quo veniatque rogat. / Ut Monachos visam, inquit, Aquas e fonte trahete / aggrediens unum mox cruciando premit. / Abbas adveniens obsessi percutit ora, / Hostis et a tali verbere pulsus abi.*<sup>71</sup>.

En esta lámina, encontramos nuevamente la representación del demonio, similar a la del grabado 11, bajo la forma de un pequeño espíritu negro. En los *Diálogos*, a diferencia de lo que ocurre en la inscripción latina —donde ya se denomina al diablo como Satanás—, siempre se le alude como «el antiguo enemigo» (*antiquus hostis*), en concordancia con la tradición cristiana.

Un día, San Benito, que se dirige a un oratorio situado en la cima de una montaña, se encuentra en el camino con el diablo, quien se ha disfrazado de médico. Al ser interrogado sobre su destino, el demonio responde que su propósito es visitar a los monjes. Ambos interactúan en el lado izquierdo de la lámina, bajo un arco, mientras, a lo lejos, se vislumbra el oratorio en la cima de la colina. Acelerado por su oración, San Benito regresa rápidamente al monasterio. Al llegar, se pone al tanto de lo sucedido: durante su ausencia, el demonio había poseído a un monje mientras este sacaba agua del pozo. Aunque este episodio no se representa de forma literal en la lámina, se sugiere mediante la ilustración del pozo, a la derecha, junto a un odre roto.

Al ver al monje atormentado por el maligno, San Benito le propina una fuerte bofetada, expulsando así el espíritu del cuerpo del desdichado. Este momento se retrata en primer plano con un dinamismo intenso, evidenciado por las figuras entrelazadas alrededor del monje poseído, mientras el espíritu negro brota de su cuerpo. Al pasar al siguiente episodio, representado en la lámina 41 (*Fig. 33*), nos encontramos

---

<sup>71</sup> Apresurándose a orar, el Santo, bajo la apariencia de un médico / ve a Satanás y le pregunta a dónde va. / “Voy a visitar a los monjes”, responde; “Tomad agua de la fuente” / al acercarse, inmediatamente atormenta a uno de ellos (los monjes) /Llega el abad y golpea el rostro del poseído / y el enemigo es expulsado por tal golpe.



Figura 33. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Una mirada liberadora. Lam. Núm. 41.

nuevamente con una narración compleja y llena de detalles. El autor la ejemplifica mediante una composición ordenada y claramente explicativa de su contenido. En este caso, el grabado debe leerse de forma circular, comenzando en el ángulo superior

izquierdo, descendiendo hacia el centro de la lámina siguiendo el sendero exterior y luego ascendiendo hasta el margen superior derecho.

En este episodio, el relato presenta a Zalla, un bárbaro seguidor de la herejía arriana, descrito como un godo cruel que ejerce su violencia contra los cristianos. En cierta ocasión, se encuentra con un campesino y, mediante amenazas, lo obliga a entregarle su dinero. Sin embargo, el campesino, con la esperanza de salvar su vida, asegura haber entregado todas sus posesiones a San Benito. La sombra del soldado golpeando al campesino se distingue con claridad en la parte superior izquierda de la lámina.

Ante esta respuesta, Zalla decide atar con fuerza las manos del campesino y obligarlo a conducirlo al monasterio, haciéndolo caminar delante de su caballo. Al llegar, encuentran a San Benito absorto en la lectura, tal como se representa en el centro del grabado. En un primer momento, Zalla intenta emplear la coacción incluso contra San Benito, exigiéndole que le entregue el dinero del campesino.

Sin perder la compostura, el Padre dirige su mirada hacia el campesino y, en ese instante, sin haber pronunciado palabra alguna, la gruesa cuerda que ataba las manos del hombre se desata milagrosamente. Impresionado por el milagro, Zalla, asombrado por el poder del monje, se postra suplicante a los pies de San Benito.

Entonces, el santo ordena a los monjes que preparen una mesa para el godo, escena que puede observarse en la esquina superior derecha del folio. Al momento de su partida, San Benito lo amonesta, instándolo a abandonar sus acciones reprobables.

La inscripción del folio resume lo sucedido con las siguientes palabras: *Barbarus argenti cupidus torquebat agrestem / Is Benedicto se cuncta dedisse refert. / Ad Patrem ergo trahit vinctum; que vidit ut ipse / vincula de manibus mox cecidisse sins / Zalla stupens cadit: ille cibum timido dat; ut omnis/ abstineat posthac à feritate monet*<sup>72</sup>.

Lamentablemente, las tres láminas siguientes no se conservan en la Biblioteca del Fondo Antiguo, por lo que se procede directamente al análisis de la número 45 (Fig. 34). En esta, se advierte de inmediato una estructura compositiva que, en comparación con las anteriores, ha perdido cierta complejidad: la escena presenta un menor número de

---

<sup>72</sup> El bárbaro, ávido de plata, torturaba al campesino. / Este afirmó haber entregado todo a Benito. / Entonces, lo arrastra encadenado ante el Padre, quien, al verlo, / hace que las ataduras caigan inmediatamente de sus manos. / Zalla, asombrado, cae; aquel da alimento al temeroso / y le advierte que, en adelante, se abstenga de la violencia.

personajes, la arquitectura ha sido notablemente simplificada y solo pueden identificarse dos planos narrativos. La inscripción que acompaña la imagen relata el acontecimiento en los siguientes términos: *Nocte vacans precibus radio omnem solis in uno, / insolita mundum luce micare videt. / Vidit et angelicis manibus super aethera ferri / Germanum;*



Figura 34. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). La visión del mundo y del alma del obispo Germano. Lam. Núm. 45.

*ac socio posse videre dedit. / Mitritur ut mortis Germani disceret horam / Quidam, quam Sanctus dixerat, illa fuit*<sup>73</sup>.

San Benito había forjado una amistad espiritual con un diácono llamado Servando, abad de un monasterio construido por el patricio Liberio en Campania. De vez en cuando, lo visitaba para compartir momentos de oración. En estas ocasiones, el santo se alojaba en el piso superior de la torre, mientras que el diácono permanecía en el inferior.

En la parte izquierda de la lámina, se representa el edificio donde se hospeda San Benito. Sin embargo, la construcción en perspectiva es claramente defectuosa, en contraste con otras láminas que muestran una ejecución más precisa de la verosimilitud. Además, las figuras situadas a la derecha están desproporcionadas en comparación con el tamaño del monasterio.

Una noche, el santo decide permanecer en oración nocturna en su habitación, de pie junto a la ventana. Mientras está absorto en la plegaria, un destello comienza a iluminar la oscuridad, volviéndose progresivamente más brillante que la luz del sol. En esta visión, el mundo entero se le presenta ante los ojos. En la esquina superior derecha de la lámina, se observa el globo terráqueo rodeado de ángeles y el diminuto rostro de Dios. Según la interpretación de San Gregorio, al recibir este destello de luz procedente del Creador, la inteligencia de San Benito (en su sentido etimológico como "entendimiento") le permitió comprender cómo cada objeto de este mundo es infinitamente pequeño ante la grandeza divina.

De esta luz desciende un globo de fuego en el que se ve el alma de Germano, entonces obispo de Capua, transportada por ángeles. Ante esta visión, San Benito llama en voz alta al diácono Servando, quien logra presenciar los últimos instantes de la luz divina.

En el primer plano de la escena, se observa a San Benito convocando a sus discípulos y enviando un mensajero (representado por el hombre con bastón a la derecha) al monje Teoprobo, en el monasterio de Casino. Su misión es dirigirse a Capua para averiguar lo sucedido al obispo Germano. Una vez allí, el monje confirma la muerte del

---

<sup>73</sup> Durante la noche, entregado a la oración, ve brillar con una luz inusual, / como si todo el resplandor del sol se concentrara en un solo punto. / También contempla cómo, llevado por manos angélicas, / su hermano es elevado a los cielos y permite que su compañero lo observe. / Así, se le revela la hora de la muerte de Germán, / coincidiendo exactamente con la que el santo había predicho.

obispo, la cual ocurrió exactamente en el momento en que San Benito presenció la ascensión de su alma al cielo.

Por último, llegamos a la lámina que completa la serie, la número 50 (*Fig. 35*). Como se puede deducir, las láminas anteriores no se conservan en la biblioteca del Fondo Antiguo, lo que limita el estudio de la serie en su totalidad. Sin embargo, esta última lámina reviste una gran importancia, ya que representa la culminación del relato visual y simbólico de la obra.

Este grabado, que cierra la serie, muestra el instante en el que el alma de San Benito y Santa Escolástica ascienden al cielo. La composición es imponente, con una línea central que divide claramente la escena en dos planos: la parte superior representa el Paraíso celestial, mientras que la parte inferior muestra el mundo terrenal. Esta estructura refuerza la separación entre lo divino y lo humano, destacando la trascendencia del paso del alma hacia la presencia de Dios.

La figura de santa Escolástica aparece por primera vez en los *Diálogos* de Gregorio Magno (libro II), donde se la introduce como hermana de san Benito, una *sanctimonialis femina* que residía en una *cella* y se reunía con su hermano una vez al año. La santa, efectivamente, residía en un monasterio al que San Benito acudía una vez al año para visitarla; en una de esas ocasiones, ella le rogó que permaneciera una noche más para poder continuar conversando sobre la vida espiritual, pero el santo se negó. Fue gracias a las insistentes plegarias de Escolástica que el Señor envió una tormenta tan intensa que San Benito se vio obligado a posponer su partida hasta la mañana siguiente. Cuando San Benito regresó a Monte Casino, tras sólo tres días recibió la visita de una paloma, forma que había tomado el alma de su hermana al ascender al cielo. Por este motivo, San Benito ordenó recuperar los restos de la santa y enterrarlos en el lugar donde había mandado construir su propia tumba, sitio que hoy ocupa el altar mayor de la basílica de Montecassino. Tiempo después, cuando él falleció, fue sepultado en el mismo lecho, junto a la santa mujer (Lentini, 1968, p. 743). La existencia y la caracterización de la figura de Santa Escolástica están profundamente ligadas a su proximidad con San Benito, de quien parece ser casi una contrapartida femenina. Todas las representaciones, tanto históricas como iconográficas, la muestran siempre al lado de su hermano (Galdi, 2018).

La inscripción que acompaña la lámina resalta la solemnidad del momento en que las almas de los santos son llamadas por el Creador. No solo encierra un profundo significado teológico, sino que también proporciona una representación visual poderosa del concepto de la salvación y la vida eterna: *Et soror et frater Coeli sublatus in arces /*



Figura 35. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El triunfo al cielo de San Benito y Santa Escolástica*. Lam. Núm. 50.

*ecce videnti laeti quem coluere Deum. / Iste suos precibus fratres iuvat, illa sorores: / Status uterq. Deo, Servat utrumque gregem / at tu Summa Trias votis placata piorum. / Nobis celsa poli scandere posse dato*<sup>74</sup>.

Siguiendo la tradición medieval, la perspectiva en esta representación no obedece a un principio de semejanza realista, sino a una jerarquía espiritual. Por ello, las figuras

<sup>74</sup> Tanto el hermano como la hermana han sido llevados a las alturas del cielo, / y ahora contemplan alegres al Dios al que sirvieron en vida. / Él intercede por sus hermanos, ella por sus

de San Benito, a la izquierda, y Santa Escolástica, a la derecha, aparecen de mayor tamaño en comparación con los monjes y monjas que se encuentran en el fondo. Ambos santos ascienden sobre un vórtice de nubes del que emergen múltiples figuras de putti, situándose en presencia de la Santísima Trinidad, representada con la imagen del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

Según la inscripción, San Benito intercede por sus hermanos, quienes se agrupan bajo su figura, mientras que Santa Escolástica hace lo propio con sus hermanas. Este episodio, sin embargo, no se encuentra registrado en los *Diálogos* de San Gregorio, lo que sugiere que se trata de una interpretación personal de los comitentes de la obra. En la esquina inferior izquierda se distingue, por última vez en la serie, el monograma característico con el que Aliprando Caprioli firmaba sus creaciones.

Para comprender cómo este análisis iconográfico se inserta dentro de un contexto más amplio, es interesante examinar la influencia de estas representaciones en el arte monástico posterior. En el siguiente capítulo, analizaremos cómo los modelos iconográficos propuestos por los grabados de Caprioli y otras ediciones posteriores se convierten en modelo para otras obras escultóricas del monasterio.

---

hermanas; / ambos están ante Dios, velando por su comunidad. / Tú, Santa Trinidad, que escuchas las plegarias de los justos, / concédenos la gracia de ascender un día a los cielos.



## **4. El legado visual de la *Vita et Miracula* en el arte benedictino de época moderna**

Más allá de su función devocional, la *Vita et Miracula Santiss.mi Patris Benedicti* nos ofrece un ejemplo elocuente del papel que desempeñó el grabado como herramienta privilegiada de comunicación visual en el siglo XVI, en un momento de creciente centralidad de la imprenta en la configuración de la vida espiritual europea. El ciclo de estampas responde a una voluntad programática de ilustrar minuciosamente los episodios más significativos de la vida del santo fundador, dentro de una finalidad narrativa que, como ya se ha señalado, se inscribe plenamente en el clima de renovación espiritual impulsado por las órdenes monásticas. Estas, en su empeño por reafirmar los ideales de integridad y pureza originaria, proyectaban en las figuras de sus fundadores auténticos baluartes simbólicos de la purificación interna y del retorno a la observancia. El presente capítulo se adentrará en el análisis de dos obras que formaban parte del mobiliario litúrgico de la iglesia del Monasterio del Real de Valladolid, fechables una antes y otra después de la publicación de la *Vita et Miracula*. El análisis paralelo de ambas permitirá valorar en qué medida la obra de Caprioli influyó en la producción artística surgida en el seno de la comunidad monástica, así como considerar si dicha influencia se extendió más allá del contexto vallisoletano.

Nos referimos concretamente a dos sillerías concebidas originalmente para ser colocadas en el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid - que, pese a pertenecer a cronologías distintas, han sido objeto de confusión en numerosas investigaciones previas, ambigüedad que este trabajo se propone esclarecer. Por un lado, debido a su estrecha vinculación con los argumentos desarrollados hasta el momento; por otro, con el fin de poner de manifiesto la difusión del modelo creado por los artistas italianos y su arraigo en el contexto artístico del Monasterio de Valladolid.

## 4.1 La sillería del coro bajo de san Benito el Real de Valladolid



Figura 36. De Nájera, A. y taller (1529). La sillería del coro bajo de san Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

La primera de ellas es la Sillería del Coro Bajo de San Benito el Real (Fig. 36), atribuida a Andrés de Nájera o Andrés de San Juan (activo entre 1504-1533) con la colaboración de artistas tales Felipe Bigarny, Gregorio Pardo, Guillen de Holanda y muchos más. Su construcción finalizó en 1529, como lo confirma una inscripción ubicada en el respaldo de la última silla superior del lado del Evangelio, en la que se menciona el día de San Llorente de ese mismo año (Zaragoza Pascual, 1985, p. 154). Según informa Fernández González (1994, p. 499), los orígenes documentales de la obra pueden rastrearse en las *Actas Capitulares de la Congregación de San Benito de Valladolid* (1525), en las que se decretaba que cada monasterio de la Congregación debía sufragar el coste de una silla alta y una baja para el coro del monasterio de San Benito, incorporando en ellas la insignia de su propio convento.

El espacio coral desempeñaba un papel destacado dentro de la organización jurídico-administrativa de la Congregación, al ser el lugar donde se celebraban los Capítulos Generales. Durante estas asambleas, cada abad ocupaba el asiento correspondiente a su monasterio, siguiendo un orden jerárquico preestablecido. Cada una de estas sillas incorpora elementos identificativos del convento de origen: el nombre

grabado a fuego, un símbolo alusivo a su patrón o fundador, y, en la parte superior del respaldo, el escudo heráldico correspondiente, conformando así un sistema visual de representación institucional de los distintos cenobios.

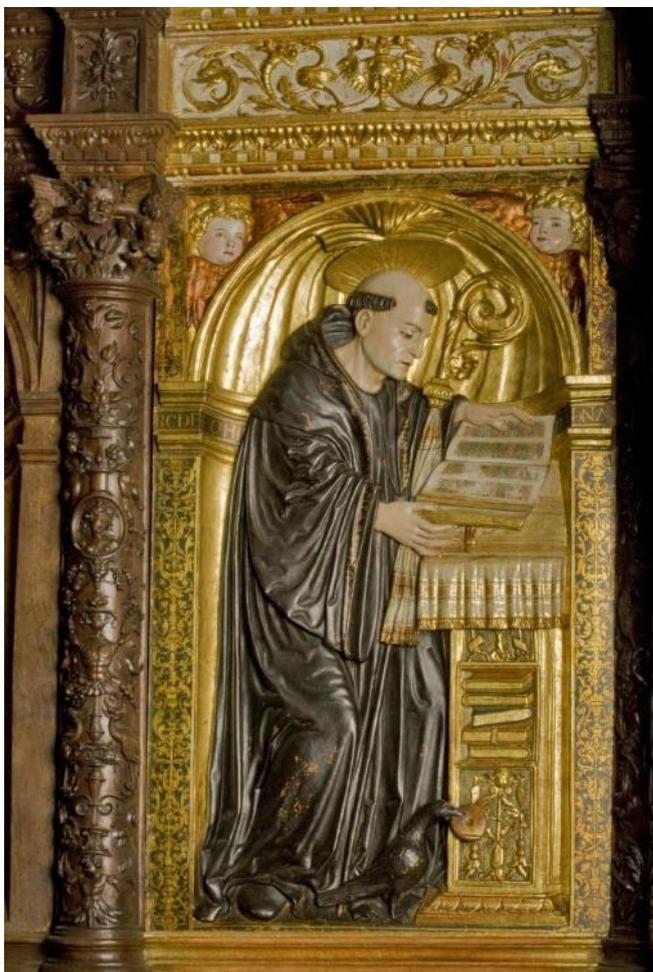


Figura 37. De Nájera, A. y taller (1525-1529). Detalle de la sillaría del coro bajo de san Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Destaca especialmente la silla del abad general de la Congregación, que representa la figura de san Benito (Fig.37). Se trata de la única pieza completamente policromada del conjunto. En ella, el santo aparece de perfil, vestido con hábito monástico negro, en actitud de lectura ante un libro apoyado sobre una silla, bajo la cual se adivinan otros volúmenes. A sus pies se encuentra un cuervo negro con un pan en el pico, atributo iconográfico característico que remite al episodio relatado en los *Diálogos* (p. 44).

Los respaldos de las sillas bajas presentan una elaborada decoración en bajorrelieve, en la que se despliegan episodios del Antiguo Testamento y de los Evangelios. Sin detenernos aquí en el análisis del extenso programa que articula el conjunto —resultado de la intervención de diversos artistas—, dirigiremos nuestra atención a los ángulos del cuerpo alto del lado derecho, tradicionalmente identificado como lado del Evangelio, donde se concentra un ciclo reducido de cuatro escenas de la vida de san Benito en Subiaco y Montecassino, distribuidas de forma condensada en tan solo dos arcos (Wattenberg, 1966, p. 48).



Figura 38. De Nájera, A. [y taller] (1525-1529). Escenas de la vida de San Benito. Parte alta de la Sillería del Coro Bajo del Monasterio de San Benito de Valladolid. Esquina derecha, a la derecha.

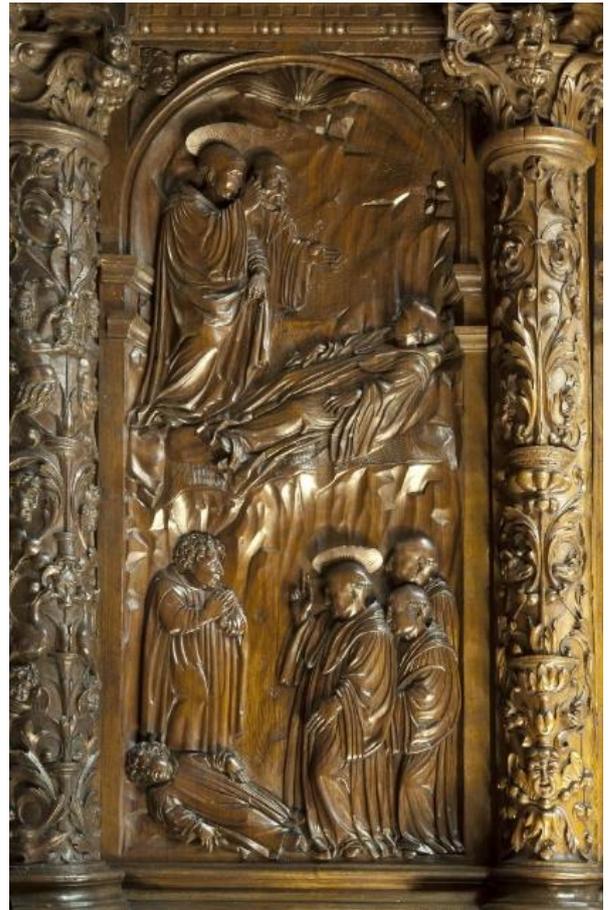


Figura 39. De Nájera, A. [y taller] (1525-1529). Escenas de la vida de San Benito. Parte alta de la Sillería del Coro Bajo del Monasterio de San Benito de Valladolid. Esquina derecha, a la derecha.

En el primer arco, comenzando por la izquierda (Fig. 38), se representa en la mitad superior a San Benito absorto en la lectura, situado en el interior de la ermita enclavada en la cueva, sugerida mediante la disposición de formaciones rocosas que evocan su entorno natural. A su lado, el monje Román le hace descender alimentos mediante una cuerda. En el ángulo superior izquierdo de la escena, aparece el diablo intentando romper el cesto, en alusión al episodio transmitido por los *Diálogos*<sup>75</sup>. En la

<sup>75</sup> El episodio de San Benito en la cueva, asistido por el monje Román, no ha sido analizado en el presente estudio al no encontrarse entre los grabados conservados en el Fondo Antiguo (para visionarla, ver lám. 5 de la edición de 1579). Sin embargo, la *Vita et Miracula* presenta una escena análoga en su composición, con la figura del santo recogido en la cueva mientras recibe el alimento descendido por Román mediante una cuerda, aunque con una mayor complejidad narrativa y riqueza de detalle respecto a la simplificada representación que ofrece la sillería.

mitad inferior se representa el milagro de Santa Escolástica, mostrada a la izquierda en actitud de oración.

Esta escena difiere notablemente de la versión ofrecida por Caprioli (*Fig. 40*), en la que destaca una cuidada construcción compositiva: en la lámina, el espacio interior del monasterio —donde se desarrolla el diálogo entre los dos santos— aparece claramente delimitado respecto al entorno exterior, sacudido por la tempestad. En cambio, los relieves de la sillería carecen de esa riqueza narrativa: Santa Escolástica sólo puede identificarse por el velo que cubre su cabeza, a diferencia de San Benito, representado con la cabeza descubierta. El segundo bajorrelieve (*Fig. 39*), situado en el arco contiguo

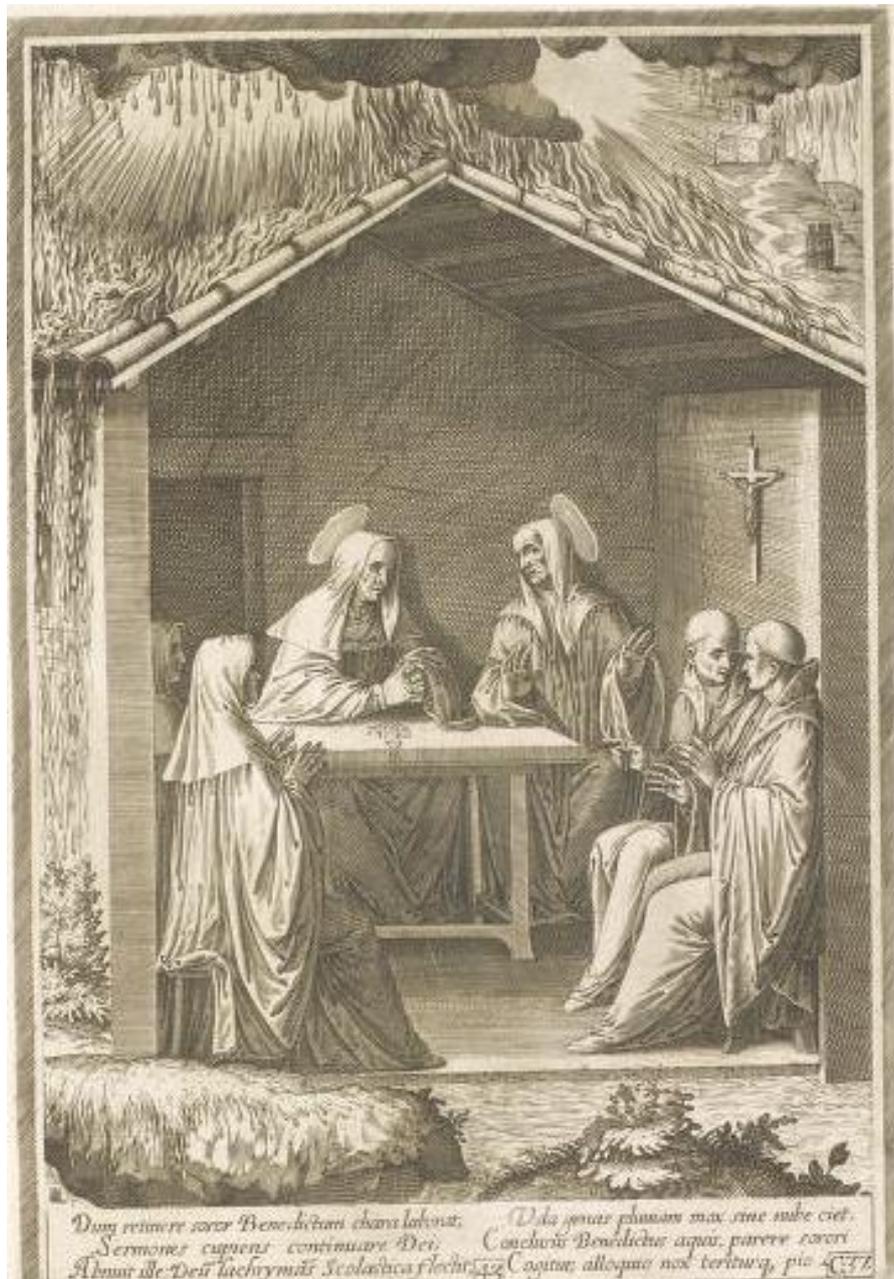


Figura 40. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El milagro de Santa Escolástica*.

Lam. Núm. 43.

de la derecha, presenta dos milagros de resurrección: en la parte superior, el del joven monje aplastado por una pared por acción del diablo, y debajo, el del hijo de un labrador. También en este caso, la escena se reduce al instante culminante del prodigio, sin referencias espaciales ni temporales que permitan insertarla con precisión en la secuencia narrativa de la que son extraídas, a saber, los *Diálogos* de Gregorio Magno.

Según la descripción de Ernesto Pascual (1985, p. 165), el programa incluiría un total de seis escenas, es decir, dos más de las analizadas hasta el momento: bajo el primer arco se encontraría la escena de san Benito arrojándose entre zarzas para vencer la tentación, y, bajo el segundo, la bendición del santo ya fallecido por parte de Jesucristo. Sin embargo, no ha sido posible localizar imágenes de estas dos escenas adicionales en el catálogo del Museo Nacional de Escultura, las cuales —según el estudio de Zaragoza Pascual— presentarían, en cualquier caso, una calidad inferior respecto a los relieves principales.

Estas escenas completarían así el ciclo iconográfico dedicado a la vida de san Benito en la sillería, que, como se ha mencionado, fue finalizada en 1529. De ahí la diferencia de exactamente cincuenta años con respecto a la fecha de impresión de los grabados de Caprioli (1579). Cabe suponer, por tanto, que nos encontramos ante una representación concebida expresamente para este conjunto, basada directamente en la fuente literaria de los *Diálogos* de Gregorio Magno, pero no sustentada en ningún modelo visual previo, sino fruto de una interpretación autónoma del autor a partir del texto hagiográfico.

## 4.2 La sillería de legos y otras derivaciones iconográficas



Fig. 41. De Espinabete, F. (1764). Sitiales bajos de la sillería de legos. Museo Nacional de Escultura.

Pasamos ahora a la segunda sillería conservada en el Museo Nacional de Escultura, habitualmente denominada —para distinguirla de la anterior— «Sillería de Legos» (Fig. 41). Se trata de un conjunto notablemente más parco que la Sillería del Coro Bajo, cuya ejecución Wattenberg (1966, p. 54) sitúa hacia mediados del siglo XVIII, aunque sin atribuirle a ningún autor específico. Conviene precisar, además, que la sillería a la que nos referimos corresponde únicamente al cuerpo inferior del conjunto originalmente presente en el monasterio, del que fue posteriormente separada.

Abordando el análisis de los bajorrelieves que decoran los respaldos —separados entre sí por columnas dóricas—, el historiador indica que estos habrían sido tomados de forma directa de los grabados de Caprioli.

Desde una primera observación, se advierte la sobria simplicidad que define este adorno litúrgico, condición que puede explicarse, al menos en parte, por la función a la que estaba destinado: el uso cotidiano de la comunidad monástica en el coro alto, un ámbito concebido para la vida interna y más reservada del convento.

En cambio, la sillería de Andrés de Nájera, concebida para la celebración de los Capítulos Generales, respondía a un contexto solemne y representativo que justificaba una ejecución más ambiciosa tanto en lo técnico como en lo iconográfico.

Es probable que la denominada sillería de legos permaneciera apenas unas dos décadas en el espacio para el que fue originalmente concebida, momento en el cual sus cuerpos superior e inferior fueron separados. Se tiene constancia de que, hacia mediados del siglo XIX, los asientos inferiores ya figuraban en el inventario del Museo Provincial —entonces ubicado en el Palacio de Santa Cruz—, adonde ingresaron tras su salida del monasterio como consecuencia de la desamortización (1835). No obstante, dicho inventario no indica que estas piezas formaran parte de un conjunto mayor, ni hace referencia a la separación de sus elementos originales, omisión que ha generado no poca confusión en las investigaciones posteriores (Fernández González, 1994, p. 500).

La primera referencia explícita a esta sección bajo la denominación de «Sillería de legos» aparece en la guía del Museo Nacional de Escultura publicada en 1933 (Wattenberg). La evidente similitud estilística entre este conjunto y la sillería del Monasterio de la Santa Espina —atribuida sin lugar a duda a Felipe de Espinabete<sup>76</sup> (1719–1799)— ha llevado a proponer también la autoría de este para la sillería de legos del monasterio (Fernández González, 1994, p. 502).

La parte superior del conjunto se conserva actualmente en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid y se compone de 35 siales elaborados en madera de nogal. Destacan especialmente los respaldos, decorados con figuras de diversos santos pertenecientes a órdenes monásticas, dos de los cuales presentan grabada la fecha de 1764.

La parte inferior de la sillería, por su parte, se encuentra en el Museo Nacional de Escultura y está compuesta por veintiséis siales, decorados con bajorrelieves de escenas de la vida de san Benito. Los investigadores Brasas Egido y Nieto González fueron los

---

<sup>76</sup> Lo atestigua el contrato para la realización de dicha sillería, en el que el escultor —su mujer, María Vicario, también aparece mencionada en el documento, fechado 21 de febrero de 1766— se compromete con el abad y los monjes a realizar una sillería para el coro alto de la iglesia (Brasas Egido & Nieto González, 1977). Gracias a una partida de bautismo conservada en el Archivo General Diocesano de Tordesillas, señalada por Urrea Fernández, se sabe que Felipe de Espinabete nació en Tordesillas el 1 de mayo de 1719 (Santa María, Bautismos, Libro V, fol. 159 v.º).

primeros en advertir que este conjunto no constituía una obra completa, sino que correspondía al cuerpo inferior de una sillería más amplia, atribuida a Felipe de Espinabete y fechable también en 1764. En su momento, estos sitaliales se conservaban en la misma sala que la sillería atribuida a Andrés de Nájera.

Asimismo, ambos estudiosos proponen una línea de investigación que identifica en las obras de Passeri y Caprioli el modelo iconográfico de este programa decorativo (1977, pp. 483-484). En los respaldos de los sitaliales se narra la vida de san Benito, desde su nacimiento hasta su muerte. El ciclo está compuesto por un total de 31 relieves, de los cuales 29 reproducen grabados de Caprioli, como ya señaló Wattenberg, según se ha mencionado anteriormente.

Sin embargo, los modelos están notablemente simplificados: toda la riqueza de detalles que caracteriza la magnífica obra de Caprioli desaparece, dejando espacio únicamente para la escena principal. El número de figuras representadas se reduce considerablemente, al igual que los elementos paisajísticos y arquitectónicos, que son suprimidos casi por completo. Como consecuencia, el conjunto pierde en gran medida la variedad narrativa y la riqueza visual que constituyen elementos clave en la obra original de Caprioli, lo que dificulta también una interpretación adecuada de las escenas representadas. Esta simplificación se explica, no obstante, por la existencia de una edición intermedia entre los grabados de Caprioli para la Congregación de los Benedictinos de España y la ejecución de los bajorrelieves por parte de Espinabete: se trata de un poema publicado en Florencia en 1586, y posteriormente en Roma en 1587 (por Bartolomeo Bonfadino), bajo el título *Speculum et exemplar christicolorum. Vita Beatissimi Patris Benedicti Monachor. Patriarchae Sanctissimi, compuesto por el R. P. D. Angelus Sangrinus.*<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Angelo Faggi (1500-1593), también conocido como Faggio o de Faggis) nació en el año 1500 en Castel di Sangro, lugar del que proviene el apodo por el que es comúnmente conocido. Ingresó en la orden benedictina en 1519 y desde sus primeros años destacó por su inclinación hacia el estudio de la literatura clásica. Fue elegido abad de la Congregación en 1539. Entre 1552 y 1555, Fra' Sangrino fue reelegido prior del monasterio de la Santísima Trinidad y residió en Cava, donde se dedicó de manera intensa a la producción literaria. En este periodo compuso una serie de himnos en honor de los primeros cuatro abades de la congregación cavense: Alferio, Leone, Pietro y Costabile. Sangrino es recordado con frecuencia como una figura de restaurador y renovador, ya que se le atribuye en gran medida el aspecto actual de la abadía, fruto de las obras de ampliación y restauración llevadas a cabo durante la década de 1550 (Calitti, 1994).

*Abbatem Congregationis Casinensis carmine conscripta*, acompañado de 52 grabados sobre la vida de S. Benito<sup>78</sup>. Un indicio clave que sugiere que los relieves se basaron en esta versión es la inclusión de dos escenas —el nacimiento de San Benito y su partida hacia Roma—, ausentes en el volumen de Caprioli de 1579, pero presentes en la edición de Sangrino, que consta de 52 láminas, frente a las 50 de la primera. Una de las diferencias más notables entre ambas publicaciones radica en la representación del hábito monástico: mientras Caprioli, cuya obra fue patrocinada por los benedictinos de Valladolid, representa a los monjes con el hábito propio de esa Congregación, en la edición de Sangrino aparecen vestidos con el de la Congregación Cassinense (Fernández González, 1994, p. 503). Este detalle, sin embargo, fue ajustado en la ejecución final de los bajorrelieves, donde, por razones evidentes, los monjes se muestran con el hábito vallisoletano.

Una prueba visual definitiva de la fuente utilizada se encuentra en la escena en la que san Benito corrige al monje desganado. En el bajorrelieve correspondiente (*Fig. 53*<sup>79</sup>), ubicado en el coro, se incluye una arquitectura que no deja lugar a dudas sobre el modelo tomado: en la parte inferior derecha se representa un balcón delimitado por una balaustrada con columnas, un elemento relevante de la lámina del *Speculum* de Sangrino (*Fig. 52*) y claramente distinto de la arquitectura circular presente en la edición de Caprioli (*Fig. 51*).

Otro cambio significativo en el tratamiento arquitectónico se aprecia en el fondo de la escena que representa el episodio en el que san Benito desenmascara el engaño del rey Totila (*Fig. 65*). Mientras que en la primera edición predominan los arcos de medio punto (*Fig. 63*), en la versión promovida por el abad casinense (*Fig. 64*) se imponen líneas rectas y tímpanos, que evocan un lenguaje claramente neoclasicista.

---

<sup>78</sup> Suster menciona este volumen, aunque advierte que no puede considerarse una reimpresión propiamente dicha, ya que presenta numerosas diferencias con respecto a la edición original. La más evidente se encuentra en la naturaleza misma de la obra: mientras que el trabajo de Caprioli se compone exclusivamente de láminas acompañadas por inscripciones, el volumen editado por Sangrino es un libro de aproximadamente 250 páginas, con textos en latín, tanto en prosa como en verso. Además, ninguna de las láminas incluidas en el *Speculum* lleva el monograma ni firma alguna de Caprioli (Suster, 1903, p. 175).

<sup>79</sup> Las imágenes correspondientes a este capítulo se pueden visionar en el anexo A (pp. 119-131).

Un indicio adicional que refuerza la hipótesis del uso del *Speculum* de Sangrino como modelo es la disposición especular de varias composiciones en los bajorrelieves. Esto puede observarse, por ejemplo, en la escena del milagro de los sacos de harina (*Fig. 68*), donde la inversión respecto a las láminas de Caprioli (*Fig. 66*) coincide plenamente con la configuración presente en la edición de Sangrino (*Fig. 67*). Una situación similar se da en la escena del milagro del obispo Germano (*Figs. 75, 76, 77*).

También se advierten diferencias significativas en otras escenas, como en la lámina 38 (*El dinero devuelto al deudor, fig. 71*), donde la estructura arquitectónica, sobria pero eficaz en la edición de Caprioli (*Fig. 69*) —particularmente en la articulación del espacio y en la relación entre las figuras—, adquiere en las láminas de 1586 (*Fig. 70*) una configuración más compleja, desarrollándose en varios niveles. Aunque esta versión resulta, en apariencia, más rica en detalles ornamentales, pierde, en comparación, profundidad y claridad en el tratamiento de la perspectiva. El caso más claro de alteración respecto al modelo original se encuentra en la escena de la visión de san Germano y el mundo entero (*Fig. 77*). En el grabado de referencia (*Fig. 76*), el obispo aparece entre las nubes, tal como indica la narración. En cambio, en los bajorrelieves, dicha figura ha sido sustituida por un triángulo con el ojo divino, un símbolo fácilmente reconocible, pero sin relación directa con el episodio representado. En este sentido, Fernández González sugiere que el escultor probablemente no estaba bien familiarizado con el tema que se disponía a representar (1994, p. 505).

En lo que respecta a los bajorrelieves del coro, la simplificación del lenguaje formal resulta especialmente evidente: varios grupos de monjes son representados como una sola unidad, la arquitectura se reduce a un esquema general y no se aprecia ningún tipo de desarrollo de la perspectiva. Como consecuencia, quienes no estén familiarizados con la biografía de san Benito narrada en el Libro II de los *Diálogos* tendrían serias dificultades para interpretar el contenido iconográfico de la obra. A la luz de estos elementos, resulta evidente que la interpretación de Wattenberg —según la cual el modelo iconográfico de los respaldos correspondería exclusivamente a las estampas de Caprioli— debe ser matizada, considerando en cambio la mediación del volumen editado por Sangrino. Además, la diferencia en el formato de las láminas podría aportar información adicional sobre la finalidad de ambas publicaciones. Mientras que la *Vita et Miracula* está

compuesta por grabados de 30 x 20 cm, el *Speculum* de Sangrino presenta imágenes mucho más pequeñas, de apenas 14,5 x 11,5 cm, lo que exige también una organización distinta del material iconográfico dentro de las escenas. No sería desacertado, por tanto, suponer que el volumen más antiguo fue concebido como una obra destinada a un público culto, posiblemente pensada para su exhibición en una biblioteca monástica, donde los numerosos detalles narrativos y ornamentales de las escenas pudieran ser apreciados con detenimiento. En cambio, la edición de Florencia de 1586 parece haber tenido una finalidad distinta: sus dimensiones reducidas sugieren un volumen portátil, posiblemente destinado a la devoción privada de los monjes, pensado para una consulta más frecuente e íntima. Después de haber analizado ambas obras, resulta fundamental subrayar que, a pesar de que su denominación —así como el lugar para el que fueron concebidas y el museo en el que actualmente se conservan— pueda inducir a cierta confusión entre ellas, estas asumen, en relación con la obra de Caprioli, funciones claramente diferenciadas. Por un lado, la Sillería del Coro de Andrés de Nájera puede considerarse un precedente temático de nuestras estampas, en tanto desarrolla la biografía de san Benito. Por otro lado, los bajorrelieves de la Sillería de Legos evidencian una dependencia iconográfica directa de la *Vita et Miracula*, aunque formalmente filtrada a través del *Speculum* de Sangrino.

En investigaciones previas, particularmente en el trabajo de González de Zárate (1986, pp. 358–359), se produjo una confusión entre las dos sillerías vallisoletanas, lo que llevó a una interpretación errónea de su cronología y filiación artística. Los relieves de la vida de san Benito, que en realidad se encuentran en los respaldos de la Sillería de Legos, fueron entonces atribuidos a la Sillería del Coro realizada por Andrés de Nájera. Esta confusión tuvo implicaciones significativas, ya que llevó a situar la ejecución de los bajorrelieves en fechas muy anteriores a las reales, concretamente a principios del siglo XVI, entre 1525 y 1528. Partiendo de esta atribución incorrecta, González de Zárate propuso que dichos relieves pudieron haber servido como fuente o modelo iconográfico para las láminas de Caprioli, invirtiendo así el sentido cronológico y el vínculo de dependencia entre ambas obras.



Figura 42. De Champaigne, P. (1656) *Le hache rattachée à son manche*. Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique.

Además de la influencia ejercida por la obra de Caprioli en España, resulta interesante observar cómo este modelo iconográfico se difundió más allá del ámbito hispánico, llegando a otros contextos culturales y artísticos europeos. Un ejemplo notable es la serie de doce escenas sobre la vida de san Benito pintadas por Philippe de Champaigne, destacado artista francés del siglo XVII (*Fig. 42*). Actualmente se conservan ocho de estas pinturas, la mayoría de las cuales se encuentran en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, mientras que otras forman parte de colecciones privadas o museos franceses. Estas obras fueron creadas originalmente para decorar una sala privada de la reina Ana de Austria —infanta de España y reina consorte de Francia— en la abadía del Val-de-Grâce, un complejo monástico construido por iniciativa de la propia reina (Chaline, 2021, p. 260).

Este ejemplo pone de manifiesto cómo la iconografía benedictina vehiculada por la estampa trascendió fronteras y formatos para adaptarse a nuevas sensibilidades artísticas y contextos de corte. Aunque por el momento no ha sido posible profundizar en el análisis debido a la falta de imágenes de alta calidad que permitan un estudio detallado, esta conexión abre una línea de investigación prometedora sobre la difusión y reinterpretación de la iconografía benedictina en Europa. La obra de Champaigne refleja la capacidad del modelo de Caprioli para influir en entornos muy distintos, y cómo la narrativa visual sobre san Benito fue reinterpretada en la Europa moderna. Otra obra que no podemos dejar de mencionar en este panorama es un coro alto cuyos respaldos están decorados con un total de 36 paneles, de los cuales 30 representan escenas

de la vida de San Benito. Esta obra se encuentra en el monasterio de San Bento da Vitória, en Oporto. Las esculturas son obra de Marceliano de Araújo y fueron talladas por el maestro Gabriel Rodrigues Álvares. Es muy probable que los artistas se hayan inspirado en los diseños de Bernardino Passeri para la realización de los paneles (Dias, 1996). Este conjunto añade una dimensión más a la difusión iconográfica benedictina, evidenciando la pervivencia y adaptación de estos modelos en la península ibérica y su entorno cultural.

## Conclusiones

En este trabajo, nos hemos centrado exclusivamente en el análisis de las veintiséis láminas de la *editio princeps* conservadas en el CRAI: Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona. Sin embargo, resulta evidente que esta obra —así como sus reediciones— merecería un estudio monográfico mucho más amplio, que permitiera abordar aspectos no tratados en esta investigación, como por ejemplo las circunstancias puramente comerciales de su encargo, que podrían esclarecerse mediante una investigación archivística entre la documentación de la época. Sería, de hecho, relevante ampliar la investigación a todas las láminas de que se compone la hagiografía, extendiendo el análisis a las conservadas en otras bibliotecas, y también comparándolas con las diferentes ediciones posteriores, sobre todo con la de Sangrino de 1586 que, por tratarse de un producto editorial más asequible, como hemos visto, previsiblemente alcanzaría a un público más amplio.

Aunque resulta evidente que el encargo de la *Vita et Miracula* se configuraba como un encargo programático por parte de la Congregación de Benedictinos de Valladolid, no se ha podido demostrar por qué la elección del artista recayó en la figura de Aliprando Caprioli. Una investigación más profunda sobre la figura del cardenal Savelli —a quien está dedicada la obra— y su relación con el panorama artístico de la época, podría contribuir a esclarecer este interrogante. Según Bury (2001, p. 126), era habitual que el destinatario de una dedicatoria realizara un generoso regalo al artista; por tanto, examinar los registros de la época en búsqueda de eventuales pagos o donaciones podría arrojar luz sobre estas circunstancias. También debe considerarse una situación diametralmente opuesta: es posible que el destinatario de la dedicatoria no tuviera conocimiento alguno de ella hasta el momento de su publicación (Bury, 2021, p. 78).

En cualquier caso, como se ha señalado anteriormente, el hecho de que Caprioli actuara simultáneamente como grabador y editor de su obra, y que en 1596 obtuviera el privilegio papal, confirma la relevancia que alcanzó entre sus contemporáneos.

Sin duda, la elevada calidad artística de nuestra serie de grabados confirma que el Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona continúa siendo una fuente de hallazgos significativos para los investigadores. En este sentido, uno de los aspectos que merecería una atención particular es el de la procedencia de los ejemplares de la *Vita et Miracula* conservados en dicha biblioteca. Aunque sabemos, gracias al sello que presentan, que

fueron donados por la Biblioteca Nacional de España en 1887, no contamos con información sobre su trayectoria anterior. Reconstruir este recorrido podría aportar datos valiosos sobre el contexto de circulación y recepción de la obra, y constituye sin duda una línea de investigación interesante.

Desde un punto de vista iconológico y formal, resulta evidente que la serie responde a un programa teológico promovido por los benedictinos de Castilla, estrechamente vinculado a las directrices doctrinales emanadas después del Concilio de Trento. En este contexto, la obra no solo adquiere un valor devocional, sino que se convierte en un instrumento eficaz para la difusión de los ideales reformistas y de renovación disciplinaria que marcaron profundamente la vida de los órdenes monásticos en la época de la Contrarreforma. Aunque se sabe que la fuente literaria son los *Dialogi* de Gregorio Magno, todavía no se ha determinado qué edición en concreto consultaron los artistas. Es probable que contaran con un ejemplar proporcionado por algún miembro de la comunidad (posiblemente el abad), o que este les transmitiera directamente las indicaciones necesarias para llevar a cargo la obra, como era habitual en este tipo de encargos (Monterroso Montero, 2003, p. 187).

Por otro lado, no nos parece casualidad que la fuente literaria en la que se apoya la *Vita et Miracula* sea de Gregorio Magno. Los benedictinos podían jactarse de tener un fundador cuya hagiografía había sido redactada por una figura tan relevante en el seno de la Iglesia Católica. Y sobre todo, en época postridentina era precisamente la autoridad de Gregorio Magno la que se invocaba, entre otras razones, para justificar el uso de las imágenes: como señalaba en su carta al obispo iconoclasta Sereno de Marsella (año 600), estas eran el medio a través del cual los iletrados —entendidos como quienes no “sabían de letras”<sup>80</sup> — podían aprender la historia sagrada.

Sin embargo, a veces la imagen necesita de otros lenguajes que proporcionen el código para su correcta interpretación. Por ejemplo, los bajorrelieves de la sillería de legos son difícilmente descifrables sin el conocimiento previo de las fuentes literarias. En el caso de la *Vita et Miracula*, las inscripciones que se encuentran bajo el texto representan los mecanismos de intermedialidad que facilitan la clave de lectura.

Asimismo, puede afirmarse que la serie no solo se inscribe plenamente dentro de la

---

<sup>80</sup> “In ipsa legunt qui litteras nesciunt” (Registrum Epistolarum, XI, 10).

categoría de imagen narrativa, sino que se convierte en un modelo visual que se integró plenamente en el imaginario iconográfico benedictino, ejerciendo una notable influencia en la producción artística monástica durante los siglos posteriores y consolidándose como referente visual en ese ámbito.

Aunque este trabajo se ha centrado en el análisis comparativo del mobiliario litúrgico —en particular, de las dos sillerías estudiadas—, no cabe duda de que existen otras obras que tomaron como referencia directa la *Vita et Miracula*, como lo demuestra con claridad el caso del coro del Monasterio de San Martín Pinario. Esta obra no se ha podido incluir en el presente estudio por falta de imágenes digitalizadas. Aun así, tal como señala Andrés A. Rosende Valdés (1990, pp. 195–260), los bajorrelieves del guardapolvo reproducen de forma prácticamente idéntica los grabados de Caprioli, tomados directamente como modelo, sin mediaciones iconográficas. Esta relación directa contrasta con lo observado en el caso de la sillería de legos, donde sí se ha comprobado la existencia de un intermediario visual.

En este sentido, nuestro estudio ha puesto de manifiesto la necesidad de realizar una investigación específica y pormenorizada que reúna y compare entre ellas las distintas producciones artísticas inspiradas en la *Vita et Miracula* y que trace una visión de conjunta sobre su difusión geográfica.

Un último punto que no se ha desarrollado en este trabajo, dada la complejidad y la extensión del tema, es la posible relación que el ciclo *Vita et Miracula* mantiene con otras series grabadas sobre la vida de los fundadores de órdenes monásticas. Sería interesante, considerando la cercanía cronológica con el Concilio de Trento, analizar con mayor profundidad la simultaneidad con otros productos artísticos de similar naturaleza para establecer sus semejanzas o diferencias.

En definitiva, el presente estudio pretende ser un punto de partida para futuras investigaciones, que se revelan prometedoras, tanto sobre la iconografía de san Benito como sobre la producción artística vinculada a su orden en el siglo XVI y más allá.

La serie *Vita et Miracula* se perfila, así, como un núcleo significativo para comprender no solo la circulación de imágenes devocionales en el contexto postridentino, sino también los mecanismos visuales a través de los cuales se construyó y proyectó la identidad de una orden monástica concreta durante esta etapa crucial de la historia de la Iglesia.

## **Anexos**

**Anexo A. Tablas comparativas entre las Vita et Miracula de 1579 (Caprioli) y de 1589 (Sangrino), y los bajorrelieves de la sillería de legos**



Figura 42. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El milagro de la criba rota.



Figura 43. Sangrino, A. (1586).



Figura 44. De Espinabete, F. (1764).



*Figura 45. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Visita de los pastores a San Benito.*



*Figura 46. Sangrino, A. (1586).*



*Figura 47. De Espinabete, F. (1764).*



*Figura 48. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). San Benito  
vence la tentación del demonio.*



*Figura 49. Sangrino, A. (1586).*



*Figura 50. De Espinabete, F. (1764).*



Figura 51. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). San Benito corrige al monje desganado.



Figura 52. Sangrino, A. (1586).



Figura 53. De Espinabete, F. (1764).



Figura 54. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El milagro de las tres rocas.*



Figura 55. Sangrino, A. (1586)



Figura 56. De Espinabete, F. (1764).



Figura 57. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El hierro que vuelve a su mango.



Figura 58. Sangrino, A. (1586).



Figura 59. De Espinabete, F. (1764).



*Figura 60. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Mauro camina sobre las aguas.*



*Figura 61. Sangrino, A. (1586)*



*Figura 62. De Espinabete, F. (1764).*



Figura 63. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *La farsa del rey Totila*.



Figura 64. Sangrino, A. (1586)



Figura 65. De Espinabete, F. (1764).

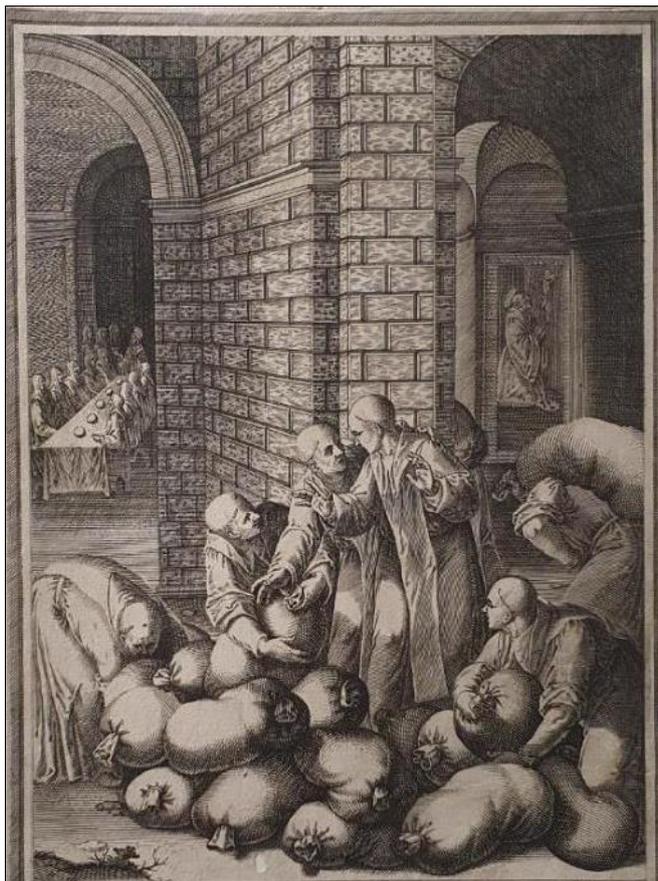


Figura 66. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *El milagro de la harina multiplicada.*



Figura 67. Sangrino, A. (1586)



Figura 68. De Espinabete, F. (1764).



*Figura 69. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). El dinero devuelto al deudor.*



*Figura 70. Sangrino, A. (1586).*



*Figura 71. De Espinabete, F. (1764).*

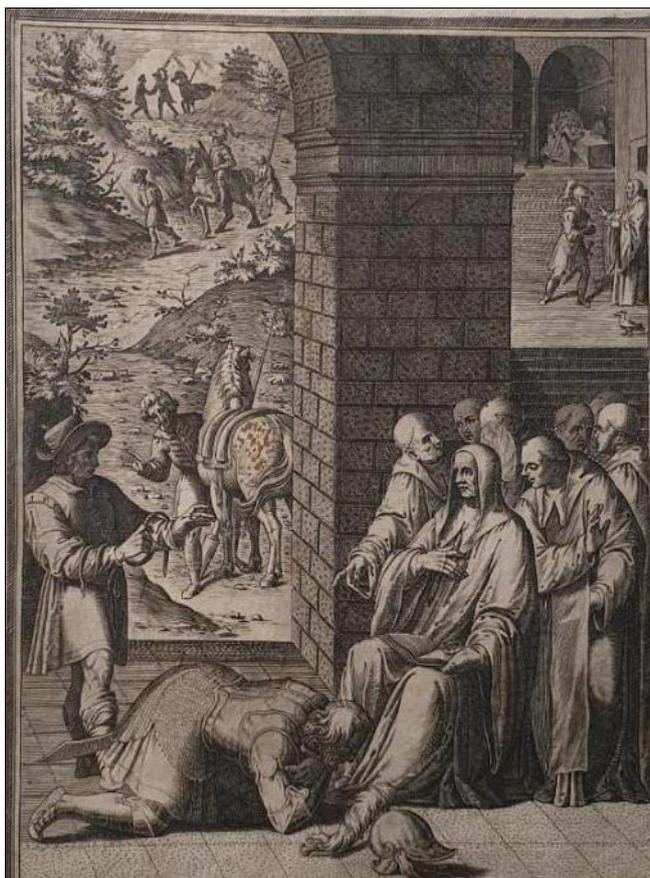


Figura 72. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). Una mirada liberadora.



Figura 73. Sangrino, A. (1586).

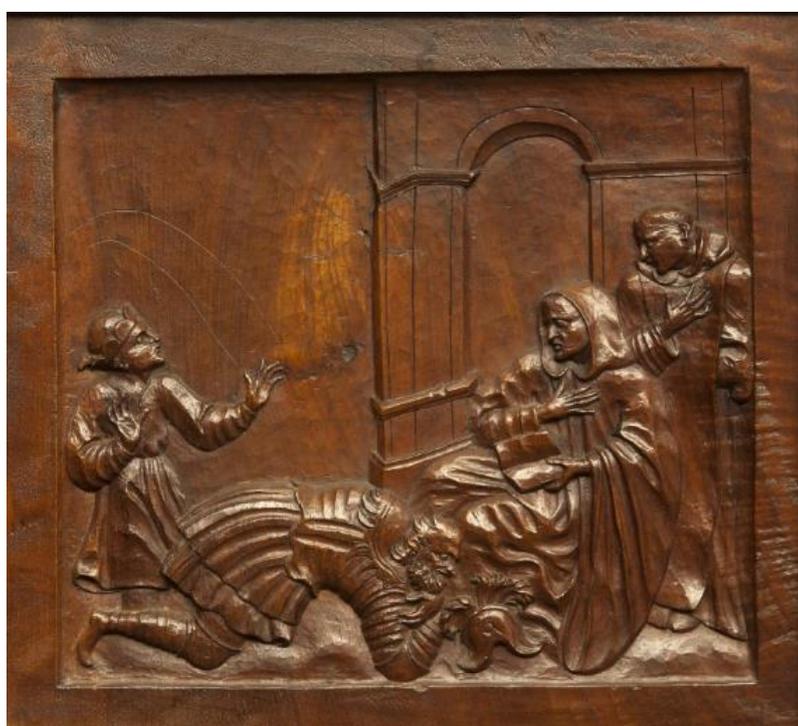


Figura 74. De Espinabete, F. (1764).

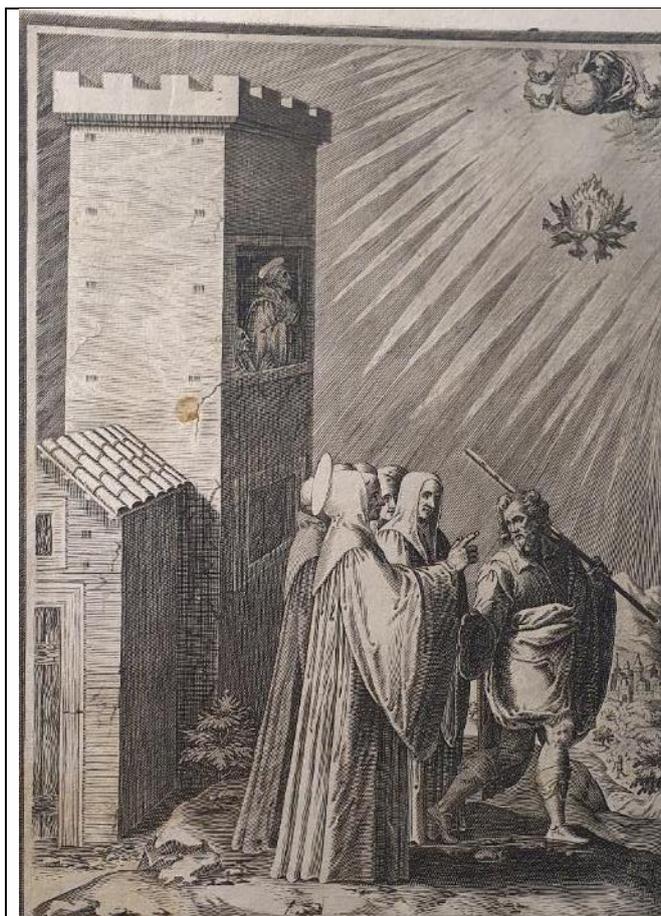


Figura 75. Caprioli, A. & Passeri, B. (1579). *La visión del mundo y del alma del obispo Germano.*



Figura 76. Sangrino, A. (1586).



Figura 77. De Espinabete, F. (1764).

## Anexo B: fichas catalográficas de las estampas



AUTOR		Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA		El milagro de la criba rota. Núm. 3.
MEDIDAS		Papel: 215 x 350 mm. Plancha: 205 x 300 mm.
ESTADO CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE	El soporte presenta varias roturas: la primera, más extensa, en el ángulo inferior derecho; la segunda en el centro del margen inferior. También el ángulo superior y el lado derecho revelan faltas. En la parte central del grabado, en correspondencia del rostro de San Benito, se aprecian manchas de oxidación. La plancha resulta ligeramente inclinada hacia la derecha. En el ángulo superior derecho, y en el ángulo inferior izquierdo, se aprecian dos manchas amarillentas.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1099. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO.
TÉCNICA		Grabado a buril.
CRONOLOGÍA		1579.
LUGAR CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El encuentro entre San Benito y el monje Romano. Núm. 4.
MEDIDAS	Papel: 216 x 352 mm. Plancha: 205 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lámina presenta, como la anterior, una rotura en los ángulos derechos, inferior y superior. Se aprecian manchas de óxido en la parte central del borde inferior, en el borde izquierdo, y una, más leve, en el borde superior.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1100.
TÉCNICA	B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
CRONOLOGÍA	Grabado a buril. 1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	Un sacerdote, guiado por una visión divina, encuentra en el día de Pascua a San Benito. Núm. 6.
MEDIDAS	Papel: 230 x 355 mm. Plancha: 205 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lámina se presenta en un buen estado de conservación. Solo se observa, en la parte que corresponde a los últimos dos dísticos, una mancha de oxidación.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1101. B-ET-XVIX-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	Visita de los pastores a San Benito. Núm. 7.
MEDIDAS	Papel: 230 x 323 mm . Plancha: 205 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lamina se presenta en un buen estado de conservación; puede que haya sufrido una absorción de humedad que resulta en una ondulación de la parte inferior del papel.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1103. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	San Benito vence la tentación del demonio. Núm. 8.
MEDIDAS	Papel: 230 x 344 mm. Plancha: 260 x 300 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lamina se presenta en un buen estado de conservación; se observa solo una falta de papel en el ángulo superior derecho y una pequeña rotura en el centro del margen inferior. No afectan a la escena.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1104. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	San Benito corrige al monje desganado. Núm. 11.
MEDIDAS	Papel: 240 x 350 mm. Plancha: 206 x 300 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lamina se presenta en un buen estado de conservación; presenta dos faltas del papel, en los ángulos derechos inferior y superior. No afectan al grabado en sí.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1105. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



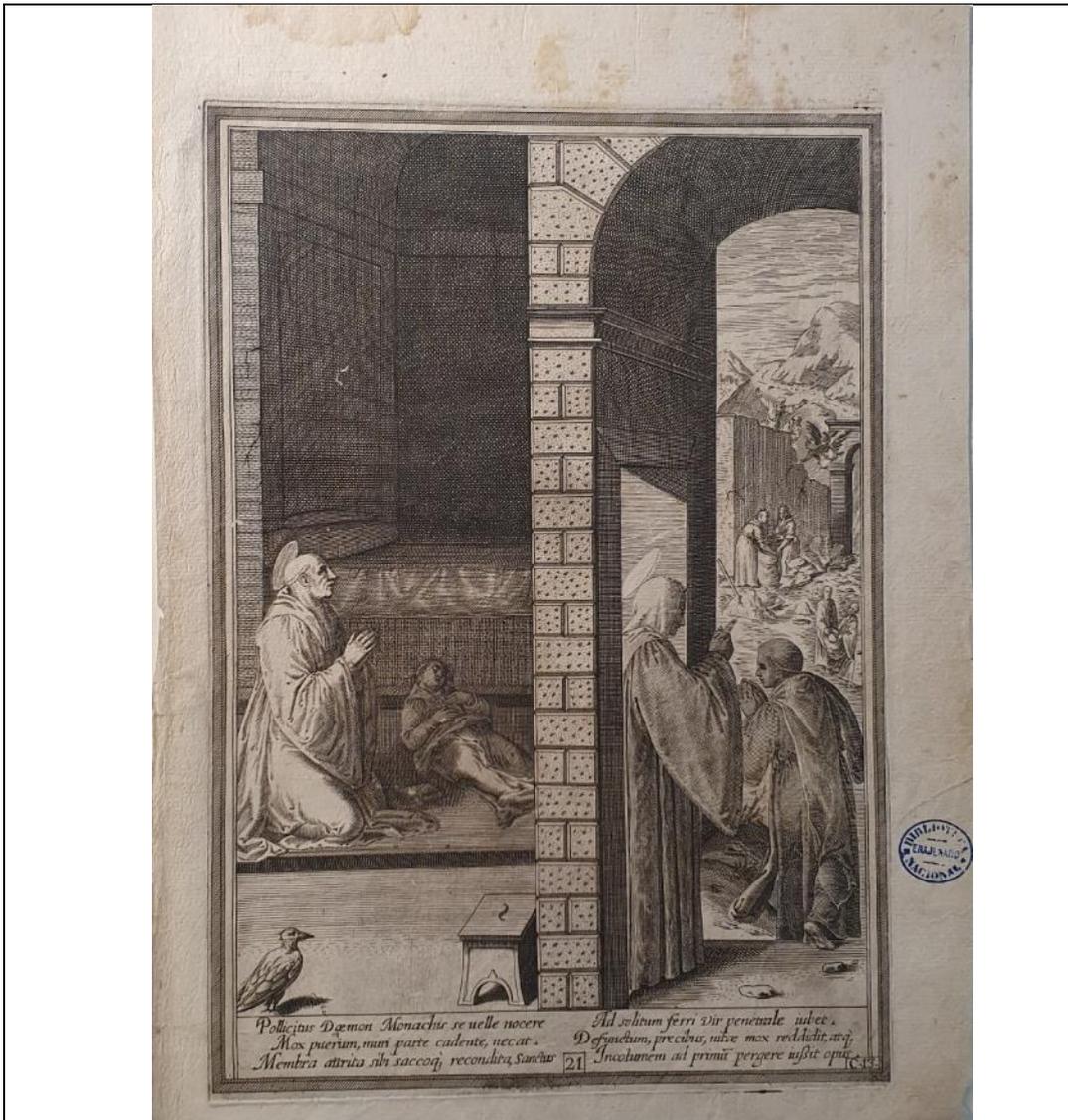
AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.	
TEMA	El milagro de las tres rocas. Núm. 12.	
MEDIDAS	Papel: 234 x 346 mm. Plancha: 206 x 302 mm.	
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	Los bordes del papel muestran signos de desgaste. En la esquina inferior derecha se observa una pequeña rotura. Hay una ligera ondulación visible en algunas partes del papel, lo que puede indicar exposición a humedad; la más extensa se individua en el ángulo inferior, en un área no impresa del papel.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1106. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.	
CRONOLOGÍA	1579.	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



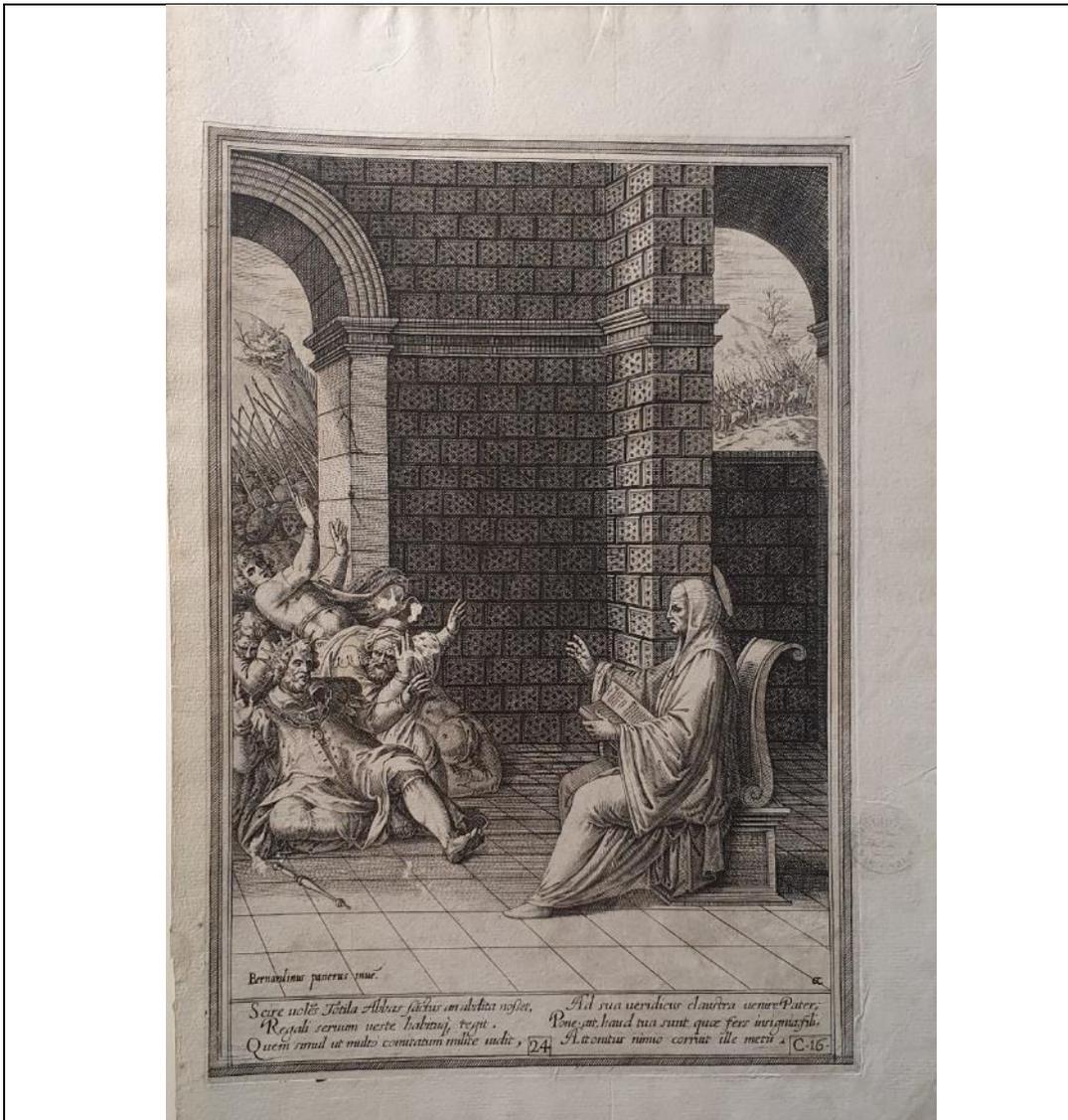
AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El hierro que vuelve al mango. Núm. 13.
MEDIDAS	Papel (las medidas se refieren al soporte de época posterior): 286 x 392 mm. Plancha: 302 x 310 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	Los márgenes exteriores del papel muestran signos de desgaste, pero no parecen estar rotos o significativamente dañados. En la parte central inferior de la lámina, el signo de la numeración parece haber sido esgrafiado o se ha desvanecido con el tiempo. En general, la lámina parece estar en buen estado de conservación, Ha sido posteriormente pegada a un soporte de papel.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1107. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.	
TEMA	Mauro camina sobre las aguas. Núm. 14.	
MEDIDAS	Papel: 250 x 346 mm. Plancha: 206 x 302 mm.	
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	La estampa muestra algunas áreas de decoloración y posiblemente manchas menores, pero no hay signos significativos de manchas de humedad. Se puede observar un punto de oxidación en el margen izquierdo, y algunos más leves en correspondencia del lago y de la figura de Placido. La esquina inferior derecha ha sufrido una rotura.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1108. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.	
CRONOLOGÍA	1579.	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR		Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA		Resurrección del joven monje. Núm. 21.
MEDIDAS		Papel: 251 x 354 mm. Plancha: 207 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	Hay varias manchas de oxidación visibles en la parte superior del grabado, especialmente en los márgenes. No se observan desgastes severos o roturas en los bordes, ni manchas que afecten directamente a la área grabada.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1109. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA		Grabado a buril.
CRONOLOGÍA		1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR		Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA		La farsa del rey Totila. Núm. 24.
MEDIDAS		Papel: 246 x 362 mm. Plancha: 207 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	Se puede observar una ligera arruga en la parte superior del grabado, lo que indica que el papel ha estado sometido a alguna presión o manipulación, o haya absorbido humedad. Los márgenes del grabado están bien conservados, con bordes que parecen completos y sin daños significativos. Solo se observan algunas marcas menores.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1110. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA		Grabado a buril.
CRONOLOGÍA		1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	La profecía de San Benito. Núm. 26.
MEDIDAS	Papel (las medidas se refieren al soporte de época posterior): 287 x 390 mm. Plancha: 206 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y Hay una ligera arruga o marca en la esquina superior derecha del grabado, aunque no parece ser muy pronunciada. Se observa una mancha de oxidación en el grabado, en el ángulo inferior izquierdo, inmediatamente arriba de la inscripción. La lamina se encuentra pegada a un soporte de papel, añadido posteriormente.
NÚMERO INVENTARIO	DE R. 1111. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	La profecía de la destrucción de Monte Casino. Núm. 28.
MEDIDAS	Papel (las medidas se refieren al soporte de época posterior): 286 x 392 mm. Plancha: 209 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	Los bordes de la estampa están bien definidos, pero se pueden observar ligeras señales de desgaste, especialmente en la esquina superior izquierda donde parece haber una pequeña arruga, así como en el borde izquierdo. Hay una pequeña mancha o decoloración en la esquina inferior derecha, pero no afecta gravemente la calidad visual de la imagen. Presenta algunas anotaciones en lápiz en la parte inferior del grabado, de las cuales no se ha podido descifrar el significado. La lámina se encuentra pegada a un soporte de papel, añadido posteriormente.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1112. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	Los pañuelos de las monjas. Núm. 30.
MEDIDAS	Papel: 244 x 354 mm. Plancha: 210 x 300 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	Se observan pequeñas imperfecciones en los bordes, especialmente en la esquina inferior derecha, donde se aprecia una arruga. La superficie de la estampa muestra algunas manchas, particularmente en la parte inferior, justo debajo del área de texto, donde hay una decoloración notable -probablemente debida a polvo y humedad- y una mancha más pronunciada hacia la derecha, de oxidación.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1113. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El pensamiento altivo del pequeño monje. Núm. 31.
MEDIDAS	Papel: 231 x 350 mm. Plancha: 205 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La presente lámina se encuentra en un excelente estado de conservación. No presenta roturas ni dobleces significativos; únicamente en la primera línea de la inscripción se distingue un pequeño agujero, visible también en las láminas consecutivas. Este daño podría ser consecuencia de un ataque inactivo de insectos xilófagos.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1114. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El milagro de la harina multiplicada. Núm. 32.
MEDIDAS	Papel: 250 x 361 mm. Plancha: 206 x 304 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La superficie de la estampa está bien conservada en general, pero hay algunas manchas menores, como en la esquina inferior derecha. Se observa una pequeña arruga en el borde izquierdo. Presenta un agujero en la parte inferior de la imagen, inmediatamente arriba de la inscripción.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1115. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El sueño de los monjes. Núm. 33.
MEDIDAS	Papel: 250 x 344 mm . Plancha: 207 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	El papel ha adquirido un tono amarillento, un fenómeno consistente con lo observado en láminas anteriores. Se distinguen algunas arrugas en la esquina inferior derecha y marcas de oxidación a lo largo del borde derecho. Asimismo, se detecta un pequeño agujero en la parte superior, justo por encima de la inscripción, cuya forma sugiere un posible daño ocasionado por un ataque previo de insectos xilófagos, ahora inactivo.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1116. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	Las monjas reconciliadas por el sacrificio. Núm. 34.
MEDIDAS	Papel: 250 x 360 mm. Plancha: 210 x 304 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La estampa se encuentra en excelente estado de conservación, con mínimos signos de deterioro. La única imperfección visible es una ligera mancha amarillenta en la esquina inferior derecha. En comparación con otras láminas, esta es una de las mejor preservadas.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1117. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El pequeño monje fugitivo. Núm. 35.
MEDIDAS	Papel: 252 x 354 cm. Plancha: 207 x 303 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lámina muestra numerosos signos de desgastes y deterioro. Una rotura bastante extensa afecta al ángulo superior izquierdo de la lámina. Los bordes del papel están visiblemente desgastados, con numerosas roturas. Una mancha más oscura se aprecia en el borde inferior, probablemente debida a la suciedad. Nos encontramos una vez más con el agujero que interesaba también a las láminas anteriores, inmediatamente arriba de la inscripción. Se mantiene la teoría de que se trate de un signo de un ataque inactivo de insectos xilófagos.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1118. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El monje y el dragón. Núm. 36.
MEDIDAS	Papel: 256 x 366 mm. Plancha: 206 x 304 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lámina algunos signos de desgastes: el borde inferior está interesado por varias arrugas y pliegues. La arruga más extensa se alarga también en el área del grabado. En general, los bordes están algo desiguales. Se aprecia una extensa oxidación, más visible en el ángulo inferior derecho y en el borde derecho, y en el borde superior. No se observan roturas significativas, pero sí una ligera ondulación en la superficie del papel, lo que podría indicar que ha estado expuesto a cambios de humedad.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1119. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR		Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA		El dinero devuelto al deudor. Núm. 38.
MEDIDAS		Papel: 255 x 364 mm. Plancha: 205 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	El borde superior parece ser el área más comprometida, con un desgarró visible. La calidad del grabado y la definición de los trazos siguen siendo nítidas, indicando que la tinta se encuentra en buen estado. No hay evidencia de decoloración significativa. Se notan algunas áreas oscurecidas y manchas (sobre todo en el ángulo inferior derecho), posiblemente causadas por humedad
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1120. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA		Grabado a buril.
CRONOLOGÍA		1579.
LUGAR CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



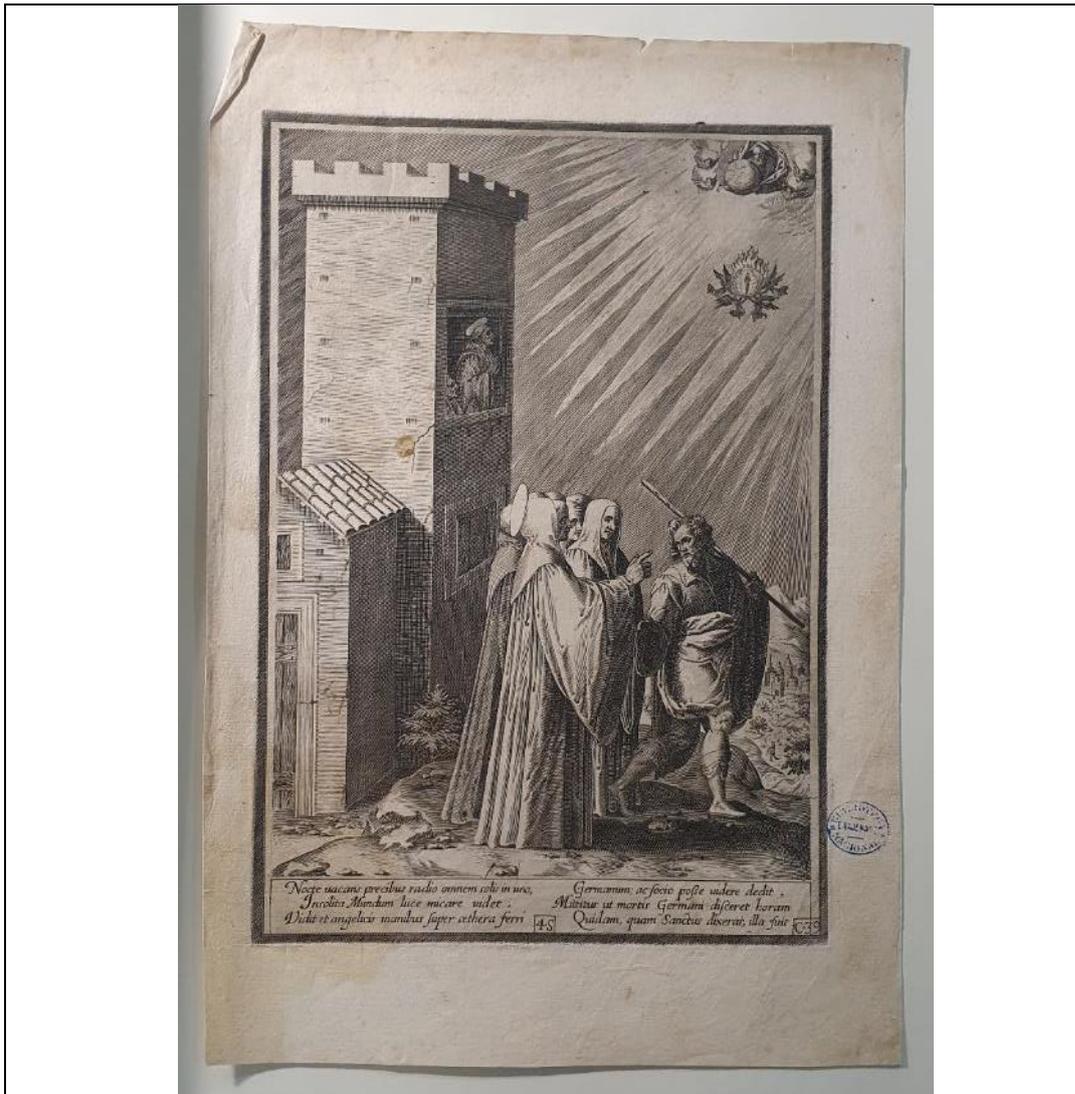
AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El ánfora vacía llenada de aceite. Núm. 39.
MEDIDAS	Papel: 256 x 367 mm. Plancha: 205 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	Se observan irregularidades en los bordes del papel. Presenta algunas manchas menores, especialmente en la parte inferior derecha, probablemente causadas por la humedad. Se aprecia una arruga en el borde inferior derecho y una pequeña rotura en el borde izquierdo.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1121. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	El monje liberado del diablo. Núm.. 40.
MEDIDAS	Papel: 250 x 362 mm. Plancha: 205 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	El borde izquierdo presenta irregularidades, y se aprecia una rotura del papel en el ángulo inferior; en la esquina inferior derecha se observan leves manchas oscuras, y la zona es interesada por pequeñas arrugas.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1122. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR		Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA		Una mirada liberadora. Núm. 41.
MEDIDAS		Papel: 260 x 380 mm. Plancha: 207 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	DE Y	El papel ha mantenido su integridad, aunque presenta ligeras ondulaciones, especialmente en las esquinas y zonas cercanas a los márgenes. Se observan manchas de humedad, principalmente en el margen derecho, en la parte inferior del grabado y en la esquina superior derecha. Además, el borde izquierdo muestra una leve arruga.
NÚMERO INVENTARIO	DE	R. 1123. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA		Grabado a buril.
CRONOLOGÍA		1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	DE	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	La visión del mundo y del alma del obispo Germano. Núm. 45.
MEDIDAS	Papel: 250 x 375 mm. Plancha: 206 x 302 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	Se observan pliegues y arrugas en las esquinas, especialmente en la superior izquierda, donde hay una doblez más pronunciada. Los bordes muestran leves irregularidades, con pequeños deterioros en la parte superior. Se aprecian manchas de humedad, especialmente en el margen izquierdo.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1124. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de Barcelona, sección grabados.



AUTOR	Aliprando Caprioli, dibujos de Bernardino Passeri.
TEMA	La ascensión de San Benito y Santa Escolástica. Núm. 50.
MEDIDAS	Papel (las medidas se refieren al soporte de época posterior): 286 x 395 mm. Plancha: 210 x 305 mm.
ESTADO DE CONSERVACION Y CARACTERISTICAS	La lamina no presenta signos de desgaste significativos. El soporte, añadido con posterioridad, muestra algunas arrugas, probablemente debidas a una absorción de humedad.
NÚMERO DE INVENTARIO	R. 1125. B-ET-XVI-CAPRIOLI, ALIPRANDO
TÉCNICA	Grabado a buril.
CRONOLOGÍA	1579.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	CRAI Biblioteca de Fondo Antigo de Barcelona, sección grabados.

## Bibliografía

- Archivo General Diocesano. (s.f.). Tordesillas. Santa María. Bautismos, Libro V, fol. 159 v.º [Registro de bautismo]. Santa María, Tordesillas, Valladolid, España.
- Archivo Segreto Vaticano (ASV). (1596, abril). *Sec. Brev. 238, fol. 28* [Manuscrito]. Roma: Città del Vaticano.
- Abad Doménech, E., & Bueno Camejo, F. C. (2001). Vitruvio y la idea estética del Decorum. *EGE-Expresión Gráfica en la Edificación*, (2), 30-33. <https://doi.org/10.4995/ege.2001.12577> [consultado el 21 de abril de 2024].
- AA.VV. (1995). *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milano: Electa.
- Barbieri, E. R. (2020). L'edizione 1579 dei 'Vita et miracula' di san Benedetto: qualche nota bibliografica. En R. Parlavecchia, & P. Zito (Eds.), *Scaffali come segmenti di storia. Studi in onore di Vincenzo Trombetta* (pp. 33-38).
- Bartsch, A. von. (1803-1821). *Le Peintre-Graveur* (Vols. 1-21). Vienne: J. V. Degen.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili. (Original publicado en 1972).
- Bellini, P. (2008). *Dizionario della stampa d'arte*. Milano: Edi.artes s.r.l.
- Bellini, P., & Milesi, G. (1989). *Dizionario degli incisori*. Bergamo: Minerva Italica.
- Bénichou, L. (2021). Los Cardenales protectores de la monarquía española (siglos XVI-XVII). *Cuadernos de Historia Moderna*, 46(1), pp. 53-75. Université Paul-Valéry Montpellier.
- Bertolotti, A. (1886). *Artisti Francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*. Mantova: G. Mondovi.
- Bianchi, I. (2008). *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Compositori.
- Blunt, A. (1979). El Concilio de Trento y el arte religioso (Publicado originalmente en 1956). En *La teoría de las artes en Italia* (pp. 115-142). Madrid: Cátedra.
- Bouza, J. L. (1990). *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC.
- Brasas Egido, J. C., & Nieto González, J. R. (1977). Felipe de Espinabete: nuevas obras. *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte Y Arqueología: BSAA*, Tomo 43, pp. 479-484.
- Bryan, M. & Lessing J. Rosenwald Collection. (1816) *A biographical and critical dictionary of painters and engravers: from the revival of the art under Cimabue, and the alledged discovery of engraving by Finiguerra, to the present time: with the ciphers, monograms, and marks, used by each engraver, and an ample list of their principal works, together with two indexes, alphabetical and chronological, to which is prefixed,*

- an introduction, containing a brief account of the painters of antiquity*. London: Printed for Carpenter and Son; J. Booker; and Whittingham and Arliss. <https://www.loc.gov/item/81187346/>. [consultado el 2 de abril de 2024].
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. (Original publicado en 1998).
  - Bury, M. (2001). *The Print in Italy, 1550-1620*. London: The British Museum Press.
  - Cacheda Barreiro, R. M. (2006). *La portada del libro en la España de los Austrias menores: un estudio iconográfico*. [Tesis doctoral]. Universidade de Santiago de Compostela.
  - Calitti, F. (1994). FAGGI, Angelo, detto il Sangrino. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 44). Istituto della Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/faggi-angelo-detto-il-sangrino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/faggi-angelo-detto-il-sangrino_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 23 de febrero de 2025].
  - Caprioli, A. (ca. 1577). *The Assumption of the Virgin* [Grabado después de Taddeo Zuccaro]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371113> [consultado el 26 de marzo de 2024].
  - Caprioli, A., & Passeri, B. (1597). *Vita et miracula sanctiss.mi patris Benedicti, ex libro II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi collecta per Thomam Thriterum, et e Latina in Hispanicam linguam conversa per Franciscum Cabrera* (P. Arnolfini, Ed.). Paolo Arnolfini.
  - Calvo García, L. (2023). La recepción de Dios a través del arte. El uso de la imagen sagrada en el Barroco. *Cuadernos de Historia del Arte*, 40(NE 15), 165-204.
  - Campione, A. (2017). SABINO, vescovo di Canosa, santo. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 89). [https://www.treccani.it/enciclopedia/sabino-vescovo-di-canosa-santo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sabino-vescovo-di-canosa-santo_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 28 de diciembre de 2024].
  - Canalda Llobet, S. (2006). El grabado internacional en la génesis del programa iconográfico de San Francisco de Asís en Terrassa. En *Bibliotheca Seraphico-Cappuccina*, 81, pp. 693–718.
  - Canalda Llobet, S. (2020). *San Francisco de Asís en San Pietro in Montorio. Los frescos de la Real Academia de España*. Ministerio de Asuntos Exteriores.
  - Canalda Llobet, S. (2024). Una hagiografía pintada d’Ignasi de Loiola i d’altres imatges del fundador a Catalunya. Exemples de casos pendents d’estudi. *Pedralbes*, 43(11), pp. 237–279.
  - Caprioli, A. (XVI sec.). *Ultima Cena* [Grabado después de T. Zuccari]. Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna. Núm. inventario: 74399.

- <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/68014> [consultado el 22 de abril de 2024].
- Caprioli Aliprando. (1595, junio 10). *Ritardo esecuzione intagli* [Correspondencia]. Archivio Corrispondenza Gonzaga, ASMn, AG, b. 965, f. II, cc. 447-448 (C). Roma. ID scheda: 9290.
  - Caprioli Aliprando. (1595, mayo 27). *Sollecito per l'invio di materiale atteso per la stampa* [Correspondencia]. Archivio Corrispondenza Gonzaga, ASMn, AG, b. 965, f. II2, cc. 416-417. Roma. ID scheda: 9288.
  - Caprioli Aliprando. (1596, marzo 16). *Invio di un libro* [Correspondencia]. Archivio Corrispondenza Gonzaga, ASMn, AG, b. 966, f. III3, cc. 336-337. Roma. ID scheda: 9307.
  - Chaline, O. (2021). Anne of Austria, founder of the Val-de-Grâce in Paris. In R. Vermeir, D. Raeymaekers, & J. E. H. Muñoz (Eds.), *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555–1665* (Vol. 15, pp. 255–266). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt14jxsxk.11> [consultado el 17 de marzo de 2025].
  - Cotelo Felípez, M. (2009). El retablo como imagen de piedad para un monasterio: Nuestro Padre San Benito de la iglesia de Celanova (Ourense). En *El culto a los Santos: Devoción, vida, arte y cofradías* (pp. 473-489). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2828952> [consultado el 11 de febrero de 2025].
  - Cozzo, P. (2006). MADRUZZO, Giovanni Federico. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 67). [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-federico-madruzzo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-federico-madruzzo_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 8 de febrero de 2025].
  - Demacopoulos, G. E. (2015). *Gregory the Great: Ascetic, Pastor, and First Man of Rome*. Paris: University of Notre Dame Press.
  - De Heredia, A. (1672). *Instruccion de religiosos del Orden de N.P.S. Benito y exercicios espirituales sacados de las obras de los... padres Fr. Garcia de Cisneros, Ludovico Blosio y Fr. Antonio de Alvarado, abbades de la misma religion / por orden de... fray Antonio de Heredia, General de la Congregación*. Salamanca: Imprenta de Lucas Perez.
  - De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. (1844). En *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (pp. 328-333). Imprenta de Ramón Martín Indar. <https://archive.org/details/BRes111445/page/n373/mode/2up> [consultado el 14 de marzo de 2024].
  - De Torres, M. (siglo XVIII). *Libro primero de la historia de San Benito el Real de Valladolid* (B.S.C.V., Ms. 195, p. 121).
  - Diacono, P. (1826-1828). *Storia dei Longobardi (Storia dei fatti de' Langobardi) - Volumi 1-2*. Mattiuzzi. (Obra original publicada en el año 744).

- Dias, G. J. A. C. (1996). Hagiografía e iconografía beneditinas: Os “Diálogos” do papa S. Gregório Magno. *Via Spiritus: Revista de História Da Espiritualidade E Do Sentimento Religioso*, 3, pp. 7-24.
- Du Pérac, E., Lafréry, A., & Ehrle, F. (1908). *Roma prima di Sisto V. La Pianta Di Roma Du Perac-Lafrery Del 1577 Riprodotta Dall’Esemplare Esistente Nel Museo Britannico* (p. 64). Roma: Danesi.
- Dutour, T. (2004). *La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- El Real, M. D. S. B. (1798). *Índice completo de la Biblioteca de San Benito el Real de Valladolid, trabajado y concluido, siendo abad el P. M. Fray Joseph Garrido, en 1798. Dos tomos en un solo volumen. El segundo tomo es para el suplemento* [Manuscrito, Fondo Antiguo, Biblioteca de la Universidad de Valladolid].
- Eisenstein, E. L. (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (Edición original publicada en 1983). Madrid: Ediciones Akal.
- Fernández González, M. del R. (1994). La sillería del coro alto del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid. *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte Y Arqueología*, Tomo 60, pp. 499-514. Universidad de Valladolid.
- Firpo, M. (2010). *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*. Roma: Storia e letteratura.
- Fondazione Federico Zeri. (s.f.). *Spinello Aretino, Apparizione di san Michele Arcangelo a papa Gregorio Magno*. Università di Bologna. <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/4863> [consultado el 29 de marzo de 2025].
- Fosi, I. (2017). *SAVELLI, Giacomo*. En *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 90). Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-savelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-savelli_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 29 de enero de 2024].
- Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza. (Original publicado en 1970).
- Francastel, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra. (Original publicado en 1951).
- Francastel, P. (1988). La Contrarreforma y las artes en Italia al final del siglo XVI (Obra original publicada en 1965). En *La realidad figurativa: El objeto figurativo y su testimonio en la historia* (pp. 475–536). Barcelona: Paidós.
- Freedberg, D. (2010). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1989).
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- Furió, V., & Peist, N. (Eds.). (2022). *Artistas y reconocimiento: Un enfoque sociológico*. Gijón: Trea.

- Galán Sánchez, P. J. (2012). La capitulación y la titulación de los capítulos en los “Diálogos” de Gregorio Magno. *Cuadernos de Filología Clásica Estudios Latinos*, 32(2), pp. 271-297. [https://doi.org/10.5209/rev\\_cfc1.2012.v32.n2.41027](https://doi.org/10.5209/rev_cfc1.2012.v32.n2.41027) [consultado el 2 de diciembre de 2024].
- Galdi, A. (2018). SCOLASTICA, santa. In *Dizionario Biografico degli Italiani*: Vol. Vol. 91. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-scolastica\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-scolastica_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 20 de enero de 2025].
- García Gutiérrez, F. (1991). *San Ignacio de Loyola en la pintura y escultura de Andalucía*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Gelonch, A., Canalda, S., Fontcuberta, C., & Torres, X. (2018). La estampa de devoción en la época moderna. En *Imágenes para creer: Religión, arte y conflicto en Europa y Barcelona, siglos XVI-XVIII* (pp. 63–96). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Institut de Cultura, Museu d’Història de la Ciutat, Edicions de La Central.
- Gerola, G. (1934). Madruzzo. In *Enciclopedia Italiana Treccani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/madrizzo\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/madrizzo_(Enciclopedia-Italiana)/) [consultado el 20 de abril de 2025].
- Gieben, S. (1977). *Philippe Galle’s engravings illustrating the life of Francis of Assisi*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini.
- Gil Varón, L. (Ed.). (1990). *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Sevilla: Compañía de Jesús.
- Gombrich, E. H. (1994). *Historia del arte*. Barcelona: Ediciones Garriga. (Obra original publicada en 1950)
- Gombrich, E. H. (1972). Introduction: Aims and Limits of Iconology. In *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance* (pp. 1–26). London: Phaidon.
- González de Zárate, J. M. (1986). Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito. *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte Y Arqueología*, Tomo 52, pp. 357-368. Universidad de Valladolid.
- Gregorius Magnus. (s. VI). *Dialogi, Liber II, Vita Benedicti*. In *Medieval Latin Texts*. Universität Zürich. <https://mlat.uzh.ch/browser?path=1165/3060/8063> [consultado el 3 de agosto de 2024].
- Guillemain, B. (2000). BENEDETTO XII. In *Enciclopedia dei Papi*. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-xii\\_\(Enciclopedia-dei-Papi\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-xii_(Enciclopedia-dei-Papi)) [consultado el 12 de noviembre de 2024].
- Haskell, F. (1984). *Patrones y pintores: Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra (Original publicado en 1963).

- *Historia vitae inventionis translationis S. Sabini episcopi*. (1658). En *Acta Sanctorum Februarii* (Vol. II, pp. 324–329). Amberes. (= BHL 7443)
- Ivins, W. M. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kohn, G. C. (2008). *Encyclopedia of plague and pestilence: From ancient times to the present* (3ª ed.). New York: Infobase Publishing.
- Leuschner, E. (1998). The Papal Printing Privilege. En *Print Quarterly*, 15(4), pp. 359–370. Print Quarterly Publications. <https://www.jstor.org/stable/41825218> [consultado el 19 de abril de 2025].
- Lentini, A. (1968). Santa Scolastica. *Bibliotheca Sanctorum*, XI, col. 742-749. Roma: Pontificia Università Lateranense.
- López de Ayala, P. (1780). *Crónicas de los Reyes de Castilla, 2: Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III* (Vol. 2). Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha.
- Mâle, E. (1932). *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin.
- Martínez-Burgos, P. (1990). *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Menta, L. (1993). Contributi per Aliprando Caprioli. En *Grafica d'arte*, núm. 13, 3-7.
- Monterroso Montero, J. M. (2003). Cultura simbólica y monacato. Lenguaje alegórico y retórica de la iglesia militante benedictina. *Quintana: Revista de Estudios Do Departamento de Historia Da Arte*, 2(2), pp. 185-210.
- Morelli, G., Caraffa, F., & Pontificia Università lateranense. Istituto Giovanni XXII (1961). *Bibliotheca sanctorum*. Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia università lateranense.
- Nagler, G. K. (1835). *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.* (Vol. 1, p. 522). München: E. A. Fleischmann.
- Pagani, V. (2008). The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-89. En *Print Quarterly*, 25(1), pp. 3-23.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y: Doubleday.
- Pinilla Martín, M. J. (2008). Santidad, devoción y arte a través de cuatro referencias a estampas de Santa Teresa de Jesús, años 1609-1615. *El Culto a Los Santos: Cofradías, Devoción, Fiestas Y Arte*, pp. 533-544.
- Plazaola Artola, J. (1991). *San Inazioaren ikonografia Euskadin*. Loyola-Guipúzcoa: Comisión Loiola'91.

- Prieto Sayagués, A. (2014). *Juan I de Castilla: Auge y consolidación de la dinastía Trastámara* (Trabajo de fin de máster). Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/125843> [consultado el 21 de octubre de 2024].
- Prodi, P. (1984). *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Prosperi Valenti Rodinò, S. (1982). La diffusione dell'iconografía franciscana attraverso l'incisione. En *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (pp. 159–223). Roma: Edizioni Quasar.
- Prosperi, A., Lavenia, V., & Tedeschi, J. (2010). *Dizionario storico dell'Inquisizione* (Vol. III, pp. 1384–1385). Pisa: Edizioni della Normale.
- Ramiro Esteban, V. (2019). La imagen de culto y la imagen de devoción en el Barroco. *Ecclesia: Revista de Cultura Católica*, 3, pp. 289-310.
- Ramos Domingo, J. (2003). *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca: Ribadeneira, Rubens, Barbé, Conca*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Rennie, K. R. (2021). *The destruction and recovery of Monte Cassino, 529–1964*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789048552122> [consultado el 24 de noviembre de 2024].
- Rodrigues Dos Santos, J. (2024). *Beauty, Devotion and Spirituality: the art and culture of the Oratorians of Saint Philip Neri*. Boston: Brill.
- Rodríguez Martínez, L. (1981). *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Ateneo de Valladolid.
- Rosende Valdés, A. A. (1990). *La sillería de coro de San Martín Pinario*. Fundación Pedro Barrie de La Maza.
- Rotondò, A. (Ed.) (1991). *Forme e destinazione del messaggio religioso: aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Sáenz Herrero, J. (2014). *Edición y estudio de la traducción castellana de los "Diálogos" atribuidos a Gregorio Magno: realizada por Gonzalo de Ocaña (s. XV)* [Tesis doctoral]. Universidad de La Rioja: Filologías Hispánica y Clásicas.
- Scavizzi, G. (1962). *Arte e architettura sacra. La controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*. Roma: Gangemi.
- Scavizzi, G. (1974). La teología católica e le immagini durante il XVI secolo. *Storia dell'Arte*, XXI, 171–212.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza.
- Suster, G. (1903). Dell'incisore trentino Aliprando Caprioli. *Archivio Trentino*, 18, 144–206

- <https://collezionidigitalizzatetrentine.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=151423d9-92e0-4658-bbdd-c507d8878d61> [consultado el 5 de julio de 2024].
- Thieme, U., & Becker, F. (1911). *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Vol. 5, p. 556). E. A. Seemann. <https://archive.org/details/allgemeineslexik05thie/page/556/mode/2up> [consultado el 3 de diciembre de 2024].
  - Traslado del testamento otorgado por Enrique II, rey de Castilla. (1364, 29 de mayo). (Traslado: 1 de octubre de 1629). Archivo Histórico de la Nobleza, ES.45168.AHNOB/1//OSUNA,C.3433,D.1-3.
  - Universitat de Barcelona. (s.f.). *Grabados*. CRAI - Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació. <https://crai.ub.edu/es/servicios-y-recursos/patrimonio-bibliografico/grabados> [consultado el 8 de octubre de 2024].
  - Van der Sman, G. J. (2005). Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600. *Print Quarterly*, 22(3), pp. 251–264. <http://www.jstor.org/stable/41826367> [consultado el 17 de julio de 2024].
  - Wattenberg, F. (1966). *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
  - Weisbach, W. (1942). *El Barroco: Arte de la Contrarreforma* (Obra original publicada en 1921; E. Lafuente Ferrari, Trad. y ensayo preliminar). Madrid: Espasa-Calpe.
  - Witcombe, C. (2003). *Passeri [Passari; Passaro], Bernardino*. En Grove Art Online. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000065702> [consultado el 2 de noviembre de 2024].
  - Yepes, A. de, & Pérez de Urbel, J. (1959). *Crónica general de la orden de San Benito*. Madrid: Ediciones Atlas.
  - Zani, P. (1817-1824). *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*. Vols. 1-19 (1). Dalla Tipografia Ducale, Parma.
  - Zaragoza Pascual, E. (1985). La sillería de San Benito el Real de Valladolid. *Nova et Vetera, vol. 19*, pp. 151–180.
  - Zaragoza Pascual, E. (2003). Abadologio del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1390-1835). *Investigaciones Históricas. Época Moderna Y Contemporánea*, 23, pp. 203-260. Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones.
  - Zaragoza Pascual, E. (2017). Fernando el Católico y la reforma de los benedictinos y benedictinas españoles (1474-1516). *Anuario de Historia de La Iglesia*, núm. 26, pp. 157-184. Universidad de Navarra: Servicio de Publicaciones.
  - Zarri, G. (1982). Purgatorio “particolare” e ritorno dei morti tra Riforma e Controriforma: l'area italiana. En *Quaderni Storici*, 17(50, 2 I vivi e i morti), pp. 466-497. Società editrice Il Mulino S.p.A.