

San Francisco Javier en las artes

EL PODER DE LA IMAGEN

San Francisco Javier en las artes

EL PODER DE LA IMAGEN

San Francisco Javier en las artes

EL PODER DE LA IMAGEN

CASTILLO DE JAVIER

ABRIL - SEPTIEMBRE DE 2006

**COMITÉ DE HONOR DEL
QUINTO CENTENARIO
DEL NACIMIENTO DE
FRANCISCO DE JAVIER**

**MIEMBROS DEL COMITÉ
DE HONOR**

**COMISIÓN
ORGANIZADORA
DEL QUINTO CENTENARIO
DEL NACIMIENTO DE
FRANCISCO DE JAVIER**

**Presidente del
Comité de Honor**
S.M. El Rey, Don Juan Carlos I

**Presidente del
Gobierno de Navarra**
Excmo. Sr. D. Miguel Sanz Sesma

Presidente
Excmo. Sr. D. Juan Ramón
Corpas Mauleón, Consejero de
Cultura y Turismo - Institución
Príncipe de Viana, del Gobierno
de Navarra

Ministra de Cultura
Sra. Dña. Carmen Calvo Poyato

Arzobispo de Pamplona
Excmo. y Rvdmo.
Sr. D. Fernando Sebastián Aguilar

Vocales
Excmo. Sr. D. Alberto Catalán
Higueras, Consejero de
Administración Local y Portavoz
del Gobierno de Navarra

**Prepósito General
de la Compañía de Jesús**
Excmo. y Rvdmo.
Sr. D. Peter-Hans Kolvenbach, S. J.

Excmo. Sr. D. Álvaro Miranda
Simavilla, Consejero de Obras
Públicas, Transportes y
Comunicaciones del Gobierno de
Navarra

**Rector de la Universidad
Pública de Navarra**
Excmo. y Magnfco.
Sr. D. Pedro Burillo López

Sr. D. Ricardo Sada Aldaz, S.I.,
Rector del Santuario de Javier

**Rector Magnífico de la
Universidad de Navarra**
Excmo. y Magnfco.
Sr. D. Ángel J. Gómez Montoro

Ilmo. Sr. D. Luis María Oroz
Arraiza, Vicario General de las
Diócesis de Pamplona y Tudela

Alcalde de Javier
Sr. D. Ángel Ciprés Esparza

Sr. D. Angel Ciprés Esparza,
Alcalde de Javier

Ilma. Sra. Dña. Camino Paredes
Giraldo, Directora General de
Cultura del Gobierno de Navarra

Ilmo. Sr. D. Carlos Erce Eguaras,
Director General de Turismo del
Gobierno de Navarra

Ilmo. Sr. D. Joaquín Ortigosa
Ocón, Director General de
Comunicación del Gobierno de
Navarra

Secretario
Sr. D. Javier Félix Carmona
Salinas, Director de Protocolo y
Publicaciones del Gobierno de
Navarra

**Coordinadora del Gobierno de
Navarra para las actividades del
Quinto Centenario**
Sra. Dña. María Luisa López
Ballano

CAJA NAVARRA

Presidente
Miguel Sanz Sesma

Director General
Enrique Goñi Beltrán
de Garizurieta

Director Fundación
Caja Navarra
Dámaso Munarriz Díez
de Ulzurrun

EXPOSICIÓN

Comisario
Ricardo Fernández Gracia

**Subcomisarios
y coordinadores**
Pilar Andueza Unanua
Eduardo Morales Solchaga

Diseño y dirección de obra
Jesús Moreno y Asociados

Producción
Ypuntoending

Restauración
La Catedral. Conservación y
Servicios para el Patrimonio

Montaje
La Catedral. Conservación y
Servicios para el Patrimonio

Transporte
Moreno Vallés S.L.

Diseño señalización exterior
Bermejo Comunicación

CATÁLOGO

Edita
Fundación Caja Navarra

Diseño
Bermejo Comunicación

Fotografías
Larrión & Pimoulier
Fondo Schurhammer (Javier)
Gobierno de Navarra
Autores de los textos

Impresión
I. G. Castuera S.A.

Copyright de los textos
Fundación Caja Navarra
y los autores

Copyright de las fotografías
Fundación Caja Navarra
y Larrión & Pimoulier

Cubierta
Fragmentos de distintas obras
seleccionadas para la muestra

ISBN
84-96506-11-8

Depósito Legal
NA-206-2006

AUTORES DE LOS TEXTOS

Luis Javier
Forrún Pérez de Ciriza

Xabier
Añoveros Trias de Bes

María Gabriela
Torres Olleta

Pilar
Andueza Unanua

Alfonso
Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

Ricardo
Fernández Gracia

Jaime
Cuadriello

María Cristina
Osswald

Eduardo
Morales Solchaga

AUTORES DE FICHAS CATALOGRÁFICAS

A.A.P.
Alicia Andueza Pérez

A.J.M.
Alfredo José Morales

C.J.S.
Carmen Jusué Simonena

E.M.S.
Eduardo Morales Solchaga

M.G.T.O.
María Gabriela Torres Olleta

I.G.P.
Ismael Gutiérrez Pastor

I.J.U.P.
Ignacio Jesús Urricelqui Pacho

I.M.G.
Isabel Mateo Gómez

I.M.V.
Ignacio Miguéliz Valcarlos

J.I.C.R.
José Ignacio Calvo Ruata

J.J.A.L.
José Javier Azanza López

J.L.M.M.
José Luis Molins Mugueta

AGRADECIMIENTOS

L.A.M.
Letizia Arbeteta Mira

M.C.G.G.
M^a Concepción García Gainza

M.J.H.
Mercedes Jover Hernando

M.J.T.C.
María Josefa Tarifa Castilla

N.A.I.
Naïara Ardanaz Iñarga

P.A.U.
Pilar Andueza Unanua

P.E.G.
Pedro Echeverría Goñi

P.G.S.
Pablo Guijarro Salvador

R.F.G.
Ricardo Fernández Gracia

La organización de esta exposición agradece a cuantas personas e instituciones han colaborado generosamente con la cesión de sus piezas para este evento, de modo especial, al Gobierno de Navarra; las Archidiócesis de Pamplona-Tudela, Zaragoza y Valladolid; las diócesis de Córdoba, Getafe, Segovia y Tarazona; Diputación de Zaragoza; Ayuntamiento de Pamplona; Universidad de Sevilla; y las órdenes religiosas de Agustinas Recoletas, Clarisas Franciscanas, Carmelitas Descalzas, Compañía de Jesús y Compañía de María. Asimismo a los numerosos coleccionistas particulares, a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, Señorío de Sarria, Faustino Menéndez Pidal, Jaime Gaztelu y Fernando Sainz Varona.

Presentación	15
Prólogo	17
Una lámpara sobre el candelero	
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza	20
La vida de un santo contada a través de los siglos	
Xabier Añoveros Trias de Bes	50
De la hagiografía al arte.	
Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier	
Maria Gabriela Torres Olleta	74
La <i>Vera Effigies</i> de San Francisco Javier:	
la creación de una imagen postridentina	
Pilar Andueza Unanua	96
La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo	
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos	120
San Francisco Javier patrono.	
Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos	
Ricardo Fernández Gracia	154
Xavier indiano o los indios sin apóstol	
Jaime Cuadriello	200
Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante	
los siglos XVI y XVII: el culto e iconografía de San Francisco Javier	
Maria Cristina Osswald	234
Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco	
Eduardo Morales Solchaga	254
Catálogo de obras	285
San Francisco Javier, misionero	287
Copatrono del Reino de Navarra	323
Los primeros compañeros	345
Escenas de su vida e imagen transfigurada	361
Javier en las artes suntuarias	391

Presentación

DÁMASO MUNARRIZ DIEZ DE ULZURRUN
DIRECTOR DE FUNDACIÓN CAJA NAVARRA

El Aventurero

Hace unos meses, tuvimos la ocasión de descubrir a un hombre que en el siglo XVIII protagonizó la llamada 'Hora navarra', don Juan de Goyeneche. Caja Navarra organizó en torno a su figura una exposición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Convento de las Madres Recoletas de Pamplona, para rescatar del olvido esa parte de la historia. Gracias a ella, comprendemos un poco mejor nuestro pasado.

Hoy es la hora de otra persona singular, San Francisco de Javier, el navarro más universal, el mismo que ejerció en la Europa del Humanismo, en pleno siglo XVI, un papel de intermediario entre el Viejo y el Nuevo Mundo en lo que se refiere a ciencias, culturas y religiones, papel que se revela como hecho determinante para comprender la veneración de que sigue siendo objeto, bajo el apelativo de "padre santo", por cristianos, hindúes y musulmanes, todavía hoy, cuando han transcurrido más de cuatro siglos y medio de su muerte.

Agradezco el esfuerzo realizado por los organizadores, los comisarios, los autores del catálogo y cuantas personas e instituciones han cedido generosamente sus piezas, así como el apoyo de los clientes de Caja Navarra que al elegir 'cultura' como destino de los beneficios que genera su dinero hacen posible esta exposición. Esperamos que la muestra sirva para hacernos una idea más aproximada de lo que este aventurero de firmes convicciones cristianas representaba para miles de personas de las más diversas culturas.

La suya debió de ser sin duda una vida rica en el más amplio sentido de la palabra. A su misión religiosa se añadía otra no menos importante, la de ser el primer occidental que se integraba en Oriente (viajó a Japón sólo siete años después de que Occidente supiera de la existencia de ese país a través de Marco Polo, sin móvil, sin GPS, sin tarjeta de crédito, sin Internet, con los más rutinarios medios de transporte), que adoptaba sus costumbres, sus lenguas, sus tradiciones... y que en sus cartas dejó testimonio escrito de esa época, lo que lo convirtió en un cronista de excepción, quizás uno de los primeros.

Les invito a descubrir en estas imágenes la influencia, el consuelo, la inspiración que este hombre aventurero despertaba en miles de personas, y a sentir con ellas el poder de su presencia.

Prólogo

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

La exposición *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen* trata de mostrar, a través de distintas imágenes artísticas y obras significativas, la brillantez y riqueza de una de las iconografías religiosas más ricas de todos los tiempos y, por supuesto, del navarro más universal, de aquel hombre que despertaba interés durante los últimos años de su vida a miles de kilómetros de distancia, cuando sus cartas estimulaban la curiosidad en la Europa del Renacimiento, y Javier era considerado como un *aventurero a lo divino*. Un personaje de altos vuelos que portó los atributos y los signos de la santidad, antes de ser declarado como tal oficialmente, lo que anticipó e incentivó su culto.

En cinco secciones se distribuyen las piezas de esta muestra. En su selección, no sólo han primado la excelencia de algunas esculturas y pinturas, por las gubias y pinceles de quienes las llevaron a cabo, sino también otros aspectos que constituyen la razón de ser de las representaciones de Javier, el jesuita más representado en las artes de todos los tiempos. Nos referimos a aspectos sociales, como de promoción y mecenazgo de destacados personajes e instituciones, o cuestiones relativas a su iconografía o a su culto, uso y función.

Los cuatro primeros contenidos temáticos de esta muestra intentan exponer didácticamente otros tantos tipos de representaciones del Santo y responden a agrupaciones iconográficas, según el método que describe, identifica, clasifica e interpreta las imágenes, a la luz de otras tantas fuentes gráficas y textuales. La última parte de la exposición se dedica a las denominadas artes suntuarias. En ella se pueden admirar y contemplar obras muy ligadas a la religiosidad popular, portadoras de notables contenidos antropológicos.

Nueve estudios inéditos ambientan el tema, desde sendos trabajos que se detienen en su modelo de santidad y la particular historiografía del personaje, hasta el grueso de ellos, en número de siete, que constituyen el contexto para interpretar correctamente sus representaciones figurativas, muchas de ellas surgidas en la cultura de los siglos del barroco. La gestación de la imagen de Javier, las fuentes gráficas y textuales de su iconografía, su presencia en las portadas de los libros, sus representaciones en la escultura y pintura de Europa, América y Oriente, hasta las imágenes que produjeron sus numerosos patronatos en ciudades tan alejadas entre sí como México, Brujas, Nápoles, Bolonia o Goa constituyen un aporte nuevo y fresco de uno de los temas que el mejor investigador contemporáneo del Santo, el Padre Schurhammer, tenía preparado pero nunca llegó a materializarse: el de su culto y el de sus imágenes.

Volviendo a las piezas exhibidas, hemos de hacer notar que todas ellas se han estudiado en sus correspondientes fichas catalográficas. De la gran mayoría de ellas se

proporcionan datos inéditos, valorándolas e interpretándolas en su contexto particular. Todas son testimonio histórico-sociológico de un ambiente y unas circunstancias religiosas, sociales y económicas concretas, a la vez que instrumento poderoso al servicio de la Iglesia y, muy particularmente, de la Compañía de Jesús y de sus ideales de misión y evangelización.

Gran parte de estos testimonios iconográficos, al igual que los literarios, acaban por situarnos ante un Santo barroquizado después de su muerte, en sintonía con lo desaforado, retórico, sensual y teatral. Al respecto, Teófanos Egido recuerda cómo la vida de los santos no finalizaba con su muerte, ya que, después de dejar el mundo terrenal, se iniciaba otra etapa decisiva en su historiografía: la de fabricación y recepción de su imagen transfigurada.

El lenguaje de la hagiografía javierana y, por ende, de quienes lo pintaron o esculpieron, participa de la retórica barroca y del lenguaje propio del momento, ajeno a la época en que vivió su protagonista. Pluma, gubias y pinceles se aliaron para proyectar una imagen que poco tenía que ver con la realidad. Junto a los epítetos y títulos que le tributan las fuentes escritas, tanto en sus hagiografías o en las piezas teatrales de los siglos del Antiguo Régimen, como *Nuevo Pablo*, *Alejandro Magno*, *Peregrino atlante*, *Hércules cristiano*, *Príncipe del mar*, *Firma columna de Navarra*, *Esplendor de la Compañía de Jesús*, *Vaso de elección y dignísimo Apóstol de las Indias*, etc., (*observaremos, con evidente paralelismo, en sus representaciones: rompimientos de gloria, prodigios singulares, apariciones, etc.*) La lectura de las vidas de los Padres García o Peralta, de sus letanías o de la popular Novena de la Gracia con sus gozos, nos dan una perfecta visión de las ideas imperantes en los momentos en que se gestó y desarrolló su iconografía. En definitiva, una sintonía y visión unitaria entre un misionero apostólico de hazañas singulares que propiciaba espectaculares milagros por su intercesión ante la Divinidad.

No estará de más recordar que nos hallamos ante una exhibición de destacadas imágenes realizadas, en su gran mayoría, durante los siglos pasados, todas ellas, extraordinariamente eficaces en momentos de escasez de las mismas, cuando el tiempo para su contemplación era abundante, por lo que quien las miraba podía extraer distintas sensaciones y valoraciones. En definitiva, y como ha escrito magistralmente David Freedberg, comparando tiempos pasados con los presentes, ya no tenemos el *"ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía"*.

No nos queda desde estas líneas sino agradecer a cuantos han hecho posible esta exposición, desde la Fundación Caja Navarra, los dos comisarios adjuntos, Pilar Andueza y Eduardo Morales, pasando por los profesores y especialistas que han aportado su saber en los capítulos y fichas de este catálogo, hasta los coleccionistas e instituciones que han tenido a bien ceder sus piezas, de manera desinteresada, para su estudio y contemplación muy cerca del solar en donde hace cinco siglos naciera el Apóstol del Oriente, copatrono de estas tierras y navarro más universal.

Una lámpara sobre el candelero

Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza
Archivero-Bibliotecario del Parlamento de Navarra

“No se enciende una lámpara y se pone bajo el clemín, sino sobre el candelero, para que alumbré a todos los que están en la casa. Brille así vuestra luz sobre los hombres, para que vean vuestras buenas obras y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos”. Esta recomendación del Evangelio según San Mateo (5, 15-16) resume con precisión la trayectoria de San Francisco Javier, desde el cotidiano desenvolvimiento de las etapas iniciales

de su vida hasta su conversión en un referente universal dentro de la Iglesia Católica. Entre uno y otro extremo del camino discurrió la vida de un misionero que agitó profundamente las aguas de su entorno social inmediato en tierras de Asia, casi coetáneamente dejó sentir su fuerza en las viejas tierras de la cris-

tianidad europea, y fue capaz de prolongar su influencia más allá de su muerte, convirtiéndose en modelo de conductas y centro de plegarias. Hoy, a través de esta exposición, se contemplan los destellos que su personalidad proyectó en el arte de los siglos XVII y XVIII.



Para comprenderlos, es preciso volver sobre el fuego de la lámpara y entender cuáles fueron los elementos que confluyeron en él y provocaron que su resplandor alcanzara dimensión universal.

Una lámpara bajo el celemín

Si la familia de Francisco de Jaso, presidida por su madre María de Azpilcueta, le destinó a realizar estudios universitarios en la Sorbona de París, no es aventurado considerarle como un joven inteligente, que unía a su alcurnia nobiliaria una considerable capacidad intelectual. Como en el caso de su padre Juan de Jaso, sus objetivos al marchar a la universidad parisina eran el saber, el poder y la gloria, pues todos esperaban que los títulos universitarios que iba a obtener, además de dejar constancia de su saber, sirvieran también para lograr cargos, honores y rentas y que se tradujeran en poder político y social, tanto para él como para todo su linaje.

Pero sus dotes personales y la adquisición de una sólida formación intelectual no hacían de él una figura prominente en la sociedad de la época, ni en París ni en su tierra natal, el reino de Navarra. Meses antes de salir de ella, el 1 de febrero de 1525, se sitúa la primera noticia documentada de su existencia, que no pasa de ser un hecho tan vulgar como el arrendamiento de un molino que tenía su familia en Burguete¹. Era un clérigo de la diócesis de Pamplona, en el más liviano sentido del término: quizás había recibido ya la tonsura clerical, que le incorporaba formalmente al clero, pero no las sagradas órdenes, ni mayores ni menores².

Durante cinco años de estudios universitarios fue cumpliendo el plan previsto y superó los diversos grados o escalones que definían el currículum académico. Su carrera se desarrolló con normalidad. Tras un curso previo de humanidades, estudió durante tres años Filosofía y consiguió el título de Bachiller en Artes (1529). Luego preparó el examen de licenciatura (15 de marzo de 1530) y obtuvo el título de Maestro en Artes³, que le convertía en profesor de la Universidad y le permitía enseñar como regente en cualquiera de sus colegios. Comenzó a dar clases en el colegio de Dormans-Beauvais y prosiguió sus estudios para obtener el grado de doctor en Teología. La obtención del grado de maestro fue un hecho trascendental, porque le dio el título que usó habitualmente durante toda su vida: desde entonces fue "Maestro Francisco" y así le llamaron también en los remotos países del Oriente.

Paralelamente, el joven estudiante navarro completaba su trayectoria académica con otros pasos destinados a garantizarle una posición social acorde con su alcurnia. Desde París otorgó un poder notarial para iniciar un proceso de hidalguía ante los tribunales navarros, con el objetivo de que reconocieran su condición de noble y le permitieran usar los escudos de la familia (13 de febrero de 1531). A la vez, extendió otro poder, en el que faculta-



Pila bautismal de la parroquia de Javier, en la que fue bautizado San Francisco Javier.

¹ CROS, L.J., *Saint François de Xavier. Son pays, sa famille, sa vie. Documents nouveaux*, Toulouse, 1894, pp. 264-265, 202-303; ESCALADA, F., *Documentos históricos del castillo de Javier y sus mayorazgos*, Pamplona, 1931, núm. XVIII, pp. 242-243.

² En 1531 se define en París como "clérigo de la diócesis de Pamplona", lo cual hace suponer que recibió la tonsura en ella y antes de partir para París en 1525 (SCHURHAMMER, G., *Francisco Javier, su vida y su tiempo*, t. I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 93).

³ Se le incluyó dentro de la *natio gallicana*, en el primer lugar de su lista, como "Dominus Franciscus de Xabier, pampillonensis dioceseos" (SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. I, pp. 137, 144, 176, 185-190).



ba a su hermano Miguel para aceptar en su nombre cualquier beneficio eclesiástico y tomar posesión de él⁴.

Ciertamente el hermano pequeño del señor de Javier cumplía los pasos previstos y se atenía al proyecto vital definido para él dentro del clan familiar. Comenzaba a ser una lámpara, capaz de iluminar su entorno inmediato (su entorno universitario, su familia, su tierra en un futuro próximo), pero poco más. No pasaba de ser una lámpara situada bajo el cuenco del celemin, encerrada en las dimensiones de esta medida de áridos.

Servir a Dios y obedecer a la Iglesia

El proyecto vital de Francisco sufrió un giro radical, o, mejor, fue sustituido por otro completamente diferente, diseñado por Íñigo de Loyola como respuesta a los acuciantes interrogantes que planteaba un mundo en ebullición. Desde su conversión, propiciada por las heridas recibidas en la defensa de Pamplona (1521), Íñigo había iniciado un nuevo camino de perfección evangélica, que tardó casi dos décadas en definir y en llevarlo a cabo, tarea que realizó con el concurso de un puñado de hombres que asumieron el proyecto y dieron cuerpo al esquema del fundador. Cuando entregó su espada y su puñal ante la Virgen de Monserrat y, después de confesarse, pasó en vela toda la noche ante ella (1522), puso punto final a su trayectoria como soldado y se comprometió a dedicar su vida al servicio de Cristo, como si hubiera sido armado caballero.

El propósito era claro y rotundo, pero su concreción fue compleja y larga. En la cueva de Manresa purificó su espíritu mediante la oración y la penitencia, y fruto de ello fueron los fundamentos de los "Ejercicios espirituales", que cuya finalidad era, según explicó el propio San Ignacio: "*Vencer a sí mismo y ordenar su vida sin determinarse por afección alguna que desordenada sea*"⁵. Después vinieron la peregrinación a Tierra Santa, el estudio del latín en Barcelona (1524-1526) y los fallidos intentos de cursar estudios superiores en las universidades de Alcalá y Salamanca (1526-1528). Pretendía que fueran una sólida formación para acceder al sacerdocio.

Con el propósito de "estudiar primero y juntar algunos"⁶ fue a la universidad de París (1528-1535), donde en efecto pudo cursar estudios y a la vez concretar y poner en práctica sus ideas. Su vocación personal de entrega absoluta a Dios y a la Iglesia se convirtió en un proyecto colectivo cuando consiguió que media docena de personas lo hicieran también suyo. Aunque mediaran conversaciones, razonamientos y ejemplos, la adhesión al proyecto de Ignacio era fruto de la práctica de los Ejercicios espirituales, cuyo texto y estructura perfiló por entonces Ignacio, ayudado por los conocimientos filosóficos y teológicos que adquiría.

La clave de los Ejercicios⁷ era la primera semana, que estaba dedicada a lo que su autor llamó lapidariamente "Principio y fundamento", una meditación sobre el fin último del

EXERCITIA SPIRITUALIA. R. admodum in Christo patre nostro, M. Ignatio de Loyola, Societatis Iesu Institutore, & primo Generali Præposito, auctore.



BVRGIS,
Apud Philippū Iuntam cum
licentia superiorum.
1574.

Ejercicios Espirituales de
San Ignacio de Loyola.
Edición de Burgos, 1574.

Página anterior. Castillo
de Javier (Navarra).

⁴ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, I, pp. 201-204, nota 74.

⁵ GARCÍA VILLOSLADA, R., *San Ignacio de Loyola. Nueva biografía*, Madrid, BAC, 1986, p. 229.

⁶ *Autobiografía*, n. 71 (SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras. Edición manual*, [I. Iparraguirre, C. Dalmases y M. Ruiz Jurado], 5ª ed., Madrid, 1991, p. 144).

⁷ GARCÍA VILLOSLADA, R., *Op. cit.*, pp. 230-233.



Puerta actual del Colegio de Santa Bárbara. París.

hombre: *"El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima"*. A su vez, las restantes criaturas *"son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado"*. La consecuencia lógica será que sólo hay que desear y elegir *"lo que mas nos conduce para el fin que somos criados"*. Todo lo demás y los avatares concretos de la vida tienen que examinarse desde la *"indiferencia"*. Desde este punto de partida se practican los exámenes de conciencia y se meditan las verdades eternas, para provocar el arrepentimiento del ejercitante y la reflexión fundamental para su cambio de vida: *"Lo que he hecho por Cristo, lo que hago por Cristo, lo que debo hacer por Cristo"*⁸. La segunda semana, dedicada a la contemplación de los misterios de la vida de Cristo da pie a la *"meditación de dos banderas, la una de Cristo, summo capitán y señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra natura"*⁹, como soporte para la elección de estado y orientación de la vida. La tercera semana se dedica a la contemplación de la Pasión de Cristo, para entender el valor de su sacrificio desde una perspectiva individual: *"porque por mis peccados va el Señor a la pasión"*¹⁰. La cuarta

⁸ *Ejercicios espirituales*, n. 23 y 53, en SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Op. cit.*, pp. 228 y 238).

⁹ *Ejercicios espirituales*, n. 136 (*Ibid.*, pp. 253-254).

¹⁰ *Ejercicios espirituales*, n. 193 (*Ibid.*, pp. 265).

semana se dedica a la “contemplación para alcanzar amor”, donde se examinan bastantes pasajes de la vida de Cristo con el objetivo de mover a la acción, actuar y amar a los demás, entendiendo que “el amor se debe poner más en las obras que en las palabras”. Este amor significa también una entrega total a Cristo: “Tomad, Señor, y recibid toda mi libertad, mi memoria, mi entendimiento y toda mi voluntad, todo mi haber y poseer...”. En las reglas y recomendaciones finales, que pretenden tener un sentido práctico para la vida, se fija otro principio esencial de la espiritualidad ignaciana, la identificación con la Iglesia: “Después de todo juicio, debemos tener ánimo aparejado para obedecer en todo a la vera esposa de Cristo nuestro Señor, que es la nuestra sancta madre Iglesia hierarchica”¹¹.

En definitiva, Ignacio buscaba hombres plenamente entregados a Cristo y a su Iglesia, capaces de acometer cualquier tarea, con total entrega y plena obediencia, desprendiéndose de todo lo demás. Este proceso de conversión se operó en Javier, que dio un giro radical a su vida, y fue el fundamento de toda su actuación posterior. Su actividad misional, incesante y fogosa, no puede concebirse como la plasmación de un espíritu aventurero en un contexto de descubrimientos y exploraciones. Se trató más bien de cumplir la voluntad de Dios, expresada a través de la Iglesia y de hacerlo en el seno de la Compañía de Jesús.

La conversión de Javier fue un proceso lento y laborioso, que se inició en 1529, cuando Ignacio se incorporó a la habitación del colegio de Santa Bárbara en que vivían ya Maestro Peña, Fabro y Javier. Entre sus razonamientos Ignacio pudo emplear la frase evangélica: “¿Qué le importa al hombre ganar todo el mundo, si pierde su alma?” (Mt. 16, 26), que había leído en libros como “La imitación de Cristo” de Tomás de Kempis y la “Vida de Cristo” de Ludolfo el Cartujano. Aunque el primer testimonio en tal sentido es de 1594, lo cierto es que esta frase ocupó un lugar especial en la espiritualidad de Javier: en 1548 pretendió que Juan III de Portugal la utilizara para meditar un cuarto de hora todos los días¹² y al año siguiente la recordaba textualmente desde el Japón a los jesuitas de Goa, para evitar que sintieran orgullo de su condición o de su antigüedad en la orden¹³. Si al final de su vida esta frase evangélica seguía ocupando un lugar central en su espiritualidad, puede deducirse, sin temor a exagerar, que tuvo un papel muy importante en su conversión¹⁴. En junio de 1533 Javier ya podía ser considerado un seguidor de Ignacio. El maestro y sus seis discípulos (Fabro, Javier, Láinez, Bobadilla, Salmerón y Rodríguez) hicieron votos en la capilla de Montmartre el 15 de agosto de 1534; prometieron a Dios pobreza, castidad, peregrinación a Tierra Santa y, en caso de volver de allí, obediencia al Papa. Al mes siguiente, en septiembre, Ignacio dio los Ejercicios espirituales a Javier, que asumió plenamente su contenido¹⁵.

A partir de entonces Maestro Francisco fue un hombre nuevo, que dejó atrás sus aspiraciones de alcanzar saber, poder y gloria. No era una ocurrencia pasajera, sino un nuevo proyecto de vida, que suponía una ruptura total con el pasado. La transformación llegó a oídos de su familia a través de una delación secreta, que provocó la indignación de Javier, tal y como recoge la carta dirigida a su hermano Juan de Azpilcueta en 1535, que aprovechó también para defender a Ignacio, a quien “en mi vida podría satisfacer lo mucho que le debo”¹⁶. Los intentos familiares para apartarle de la nueva orientación que había dado a su vida resultaron baldíos¹⁷.

La unión profunda a Ignacio y la identificación con su proyecto de entrega total a Cristo y a la Iglesia fue el motor de la nueva vida de Javier. Los fundadores de la Compañía de Jesús hicieron su profesión solemne como miembros de la misma el 22 de abril de 1541. A fi-

¹¹ Ejercicios espirituales, n. 230, 234 y 363 (Ibid., pp. 272-273, 302).

¹² ZUBILLAGA, F. (editor), *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, Editorial Católica, 1996, n.º 63, 4.

¹³ Ibid., n.º 90, 25.

¹⁴ La primera noticia de la frase se debe a la biografía de Tursellino. (SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. I, pp. 226-235). En él recoge todos estos testimonios y los valora, quizás de forma hipercrítica.

¹⁵ Ibid., t. I, pp. 242, 276-290.

¹⁶ ZUBILLAGA, F. *Op. cit.*, n.º 1-5.

¹⁷ Pusieron en marcha el proceso judicial para que se reconociera la nobleza y el escudo de armas de Francisco, como hijo y hermano del señor de Javier, y le ofrecieron un nombramiento como canónigo de Pamplona, para intentar que volviera a sus primitivos planes y se olvidara de su nuevo rumbo, pero no lo consiguieron.

nales de 1543, cuando la noticia llegó a la India, Maestro Francisco hizo lo propio y con la misma fórmula: *"Prometo a Dios Todopoderoso... perpetua pobreza, castidad y obediencia, según la forma de vivir que se contiene en la bula de la Compañía de nuestro Señor Jesús y en las Constituciones... Prometo, además, especial obediencia al Sumo Pontífice respecto a las misiones indicadas en la bula..."*. Luego guardó una copia del texto en un relicario de cobre, donde introdujo también la firma de su querido Padre Ignacio y de sus primeros compañeros, recortadas de sus cartas. Toda su vida lo llevó colgado al cuello como símbolo de plena comunión con ellos¹⁸. Los textos que brotaban de su pluma también la pregonaban. A los jesuitas de Roma les decía en 1548: *"Cuando comienzo a hablar en esta santa Compañía de Jesús, no sé salir de tan deleitosa comunicación, ni sé acabar de escribir... si alguna vez me olvidare de la Compañía del nombre de Jesús, sea entregada al olvido mi diestra, pues por tantas vías tengo conocido lo mucho que debo a todos los de la Compañía"*¹⁹. En su penúltima carta a Ignacio (enero de 1552), Javier llora de emoción y se impresiona al sentir el amor de Ignacio, manifestado en la carta que acaba de recibir: *"Verdadero padre mío: Una carta de vuestra santa caridad rescibí en Malaca agora cuando venía de Japón; y en saber nuevas de tan deseada salud y vida, Dios nuestro Señor sabe cuán consolada fue mi ánima; y entre otras muchas y santas palabras y consolaciones de su carta, leí las últimas, que decían: "Todo vuestro, sin poderme olvidar en tiempo alguno, Ignacio"; las cuales, así como con lágrimas las leí, con lágrimas las escribo, acordándome del tiempo pasado, del mucho amor que siempre me tuvo y tiene... Escribeme vuestra santa caridad cuántos deseos tiene de me ver antes de acabar esta vida. Dios nuestro Señor sabe cuánta impresión me hicieron estas palabras de tan grande amor en mi ánima, y cuántas lágrimas me cuestan las veces que de ellas me acuerdo..."*²⁰.

Sin tener en cuenta la profunda identificación con Ignacio y con su ideario, plasmado en los Ejercicios espirituales, no se puede entender la actividad misional de Javier, ni comprender cómo se convirtió en luz para toda la Iglesia Católica, una luz colocada sobre el candelero, como una ciudad en lo alto del monte.

El primer fulgor de los "sacerdotes reformados"

En el otoño de 1536 los discípulos de Ignacio abandonaron París y se dirigieron hacia Venecia, para tratar de cumplir el voto de peregrinación a Tierra Santa. La guerra con el Imperio turco echó por tierra los planes y exigió replantear el sentido del grupo. En noviembre de 1538 decidieron ponerse a disposición del Papa, para servirle donde hiciera falta. Paulo III aceptó el ofrecimiento y se inició formalmente el proceso de creación de una nueva orden religiosa. Sus fundamentos fueron definidos por Ignacio y sus discípulos en la *"Summa Instituti"* (junio de 1539). El Papa dio su aprobación verbal al proyecto en el mes de septiembre de 1539, aunque la bula *Regimini militantis Ecclesiae* no se promulgó hasta el 27 de septiembre de 1540²¹.

Mientras este proceso jurídico-canónico tenía lugar, la conducta de los fundadores irradiaba los primeros destellos, que daban verosimilitud a sus propósitos y pregonaban la hondura de sus convicciones. Desde los primeros momentos de su obligada espera en Venecia para embarcar hacia Tierra Santa, los "Maestros de París" se dedicaron a servir a los enfermos en dos hospitales. Barrían la casa, hacían las camas, lavaban a los enfermos y les

¹⁸ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, pp. 491-492. GARCÍA VILLOSLADA, R., *Op. cit.*, pp. 483-484.

¹⁹ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 59-22.

²⁰ *Ibid.*, n.º 97-1 y 3.

²¹ SCHURHAMMER, *Op. cit.*, t. I, pp. 353, 465, 573, 602-609 y 876.



Hospital de Incurables.
Venecia.

daban de comer, limpiaban sus deposiciones, cavaban las sepulturas y enterraban a los muertos. Francisco lo hizo en el Hospital de Incurables, dedicado a los enfermos de sífilis, cuyo deterioro físico provocaba repugnancia. Contemplar a diez licenciados universitarios en estos trabajos causaba asombro dentro de los hospitales, tanto a los enfermos como al personal que los cuidaba. Y pronto la fama corrió por la ciudad. El hecho se repitió en otras ciudades italianas en las que residieron. En su primera visita a Roma se alojaron en el Hospital de Santiago de los Españoles. En Vicenza cayó enfermo y tuvo que ser atendido en el Hospital de Incurables. Lógicamente, los enfermos acogidos en estos hospitales eran los primeros destinatarios de sus trabajos, atenciones y cuidados, tanto materiales como, una vez ordenado sacerdote, espirituales.

En esta etapa tuvo lugar la ordenación sacerdotal. El título de Maestro en Artes por la universidad de París acreditaba suficiente formación para acceder al sacerdocio. Fue el obispo titular de Arbe (Dalmacia), Vincenzo Nigusanti, quien confirió en varios días las órdenes mayores menores y mayores a todo el grupo. El 24 de junio de 1537 Javier recibió de sus manos la ordenación sacerdotal en Vicenza, cerca de Venecia. El obispo justificó la ordenación en un doble título canónico: pobreza voluntaria y ciencia competente. Días antes ratificaron, por propia iniciativa, los votos de pobreza y castidad. No celebró la primera misa hasta finales de septiembre, diciéndola en la iglesia de San Pietro in Vivarolo. Era un monasterio abandonado, donde vivían pobremente, gracias a las limosnas que pedían por Vicenza. Al ejercicio de humildad que suponía la petición de limosnas se unió la predicación por las calles.

La actividad apostólica se extendió por otras ciudades, en las cuales se distribuyeron los componentes del grupo. Francisco y Bobadilla fueron a Bolonia. Alojados en el Hospital de San Biagio, su trabajo apostólico se centró en torno a la parroquia de Santa Lucía y adquirió pronto relevancia en la ciudad. El día se iniciaba con la meditación, el rezo del bre-



Paulus III Pont. Max. Societatis Iesu institutum ab Ignatio oblatum postquam legisset, DIGITVS inquit, DEI EST HIC. societatemque confirmat anno salutis 1540.

56

Paulo III aprueba la Compañía de Jesús en 1540. Grabado de la *Vita beati P. Ignatii* (1609).

viario y la celebración de la misa. El resto del tiempo lo dedicaban al bien del prójimo: predicación, enseñanza del catecismo, confesiones, visita a los hospitales, para servir a los enfermos y consolarlos. El éxito como confesor le llevó a reunir un grupo de personas a las que dirigía espiritualmente y que incrementaron sensiblemente su vida sacramental. Dejó tras sí una huella fecunda, que tres décadas más tarde todavía se recordaba: “*Hablaba de las cosas espirituales con la mayor conmoción; sus palabras penetraban en los corazones de los oyentes y se apoderaban de ellos*”²².

Cuando se establecieron en Roma, un duro invierno provocó un hambre generalizada. La ciudad se llenó de campesinos desamparados que buscaban refugio en ella, pero que no lo encontraban y morían de frío y hambre. Los “Maestros de París” recorrían las calles, recogían a los desamparados y llenaban con ellos su casa. Llegaron a alojar en ella a varios

²² *Ibid.*, pp. 493-504.

centenares. Este comportamiento impresionó a los romanos, que hablaban con entusiasmo de los “sacerdotes reformados”²³.

A lo largo de tres años los “Maestros de París” habían buscado incesantemente el bien de las almas a través de la predicación, los “Ejercicios espirituales”, la confesión, la caridad, la práctica de los sacramentos, etc. Por eso, cuando plasmaron en la Fórmula del Instituto (la “Suma Instituti”) la naturaleza y objetivos de la institución que querían crear y la definieron como “una Compañía, instituida principalmente para aprovechar a las almas en la vida y doctrina cristiana, y para propagar la fe por el ministerio de la palabra, por los Ejercicios Espirituales y por las obras de caridad, y singularmente por la instrucción de los niños y los rudos en la doctrina cristiana”²⁴, su propuesta era plenamente creíble, pues coincidía sustancialmente con las tareas que habían desplegado a lo largo de tres años.

La coherencia entre el texto presentado y las actividades desarrolladas contribuyó sin duda a la aprobación pontificia, aunque esta se viera sometida a los complicados juegos de poder de la curia pontificia. Finalmente, la bula papal incorporó el texto de la fórmula como soporte definitorio de la nueva Compañía de Jesús.

Había comenzado a brillar una luz fuera del celumín e iniciaba su ascenso hacia lo alto del candelerero.

Viajero infatigable

A lo largo de diez años, entre 1542 y 1552, San Francisco Javier desarrolló una actividad misional desbordante en la India, Indonesia y el Japón. Viajes incesantes y actividades de todo tipo se entretajan en una trayectoria trepidante. Para entenderla y superar la perplejidad que su contemplación puede causar en un primer momento, es preciso tener en cuenta el encargo recibido del Papa Paulo III, que se plasmó en cuatro breves. El primero, denominado “*Cum sit clarissimus*”, fue expedido el 27 de julio de 1540. Después de relatar la petición del rey de Portugal de enviar misioneros a las tierras que controlaba en la India y en otros lugares de los mares Rojo y Pérsico y del Océano, el Papa nombraba Nuncios suyos a los jesuitas Francisco Javier y Simón Rodríguez, y les ordenaba “*dirigirse cuanto antes a aquellas islas, provincias y lugares, para fortalecer en la Fe a aquel joven rebaño y atraer a los demás a conocerla y abrazarla, por medio de la predicación del Evangelio y su declaración, y la de otras letras sagradas y católicos documentos y moniciones, y con ejercicios de buenas obras*”²⁵. Subrayo el “cuanto antes” (“*quanto citius*” en el texto latino), porque marca el ritmo para desempeñar la tarea encomendada. La voluntad del Papa se convirtió en el patrón obligado de actuación de Javier, no sólo en cuanto a los objetivos, sino también en las pautas y los ritmos a seguir.

De acuerdo con el más genuino sentir de la naciente Compañía de Jesús, Francisco Javier cumplió hasta la extenuación el encargo recibido. No en vano, la “Formula Instituti”, que el propio Javier y sus compañeros habían redactado y el Papa había aprobado, definía a los miembros de la Compañía como “*soldados de Dios que militan bajo la fiel obediencia de nuestro Santísimo Señor el Papa Paulo III y de los demás Romanos Pontífices, sus sucesores*”. Además de la obligación que todos los clérigos tenían de obedecer al Papa, los jesuitas “*están ligados también con el vínculo de un voto... de suerte que estamos obligados a cum-*

²³ GARCÍA · VILLOSLADA, R., *Op. cit.*, pp. 456-459. Otros los llamaban “*preti pellegrini*” (SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t.I, pp. 579-581).

²⁴ Primera versión de la Fórmula, incluida en la bula *Regimini militantis Ecclesiae* (SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t.I, p. 602-605). El texto fue perfilado y completado por San Ignacio y los primeros padres a lo largo de diez años, hasta conseguir la versión definitiva, contenida en la bula *Exposcit debitum*, promulgada por Julio III en 1550 para confirmar la Compañía de Jesús. En esta nueva versión se añade a continuación del texto escogido: “...oyendo sus confesiones y administrándoles otros sacramentos. Y, con todo, se muestre disponible a la pacificación de los desavenidos, el socorro de los presos en las cárceles y de los enfermos en los hospitales, y al ejercicio de las demás obras de misericordia, según pareciere conveniente para la gloria de Dios y el bien común, haciendo todo esto gratuitamente, sin recibir estipendio ninguno por su trabajo” (traducción de C. Dalmases en SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Op. cit.*, p. 456).

²⁵ *Monumenta Xaveriana*, II, Madrid, López del Horno, 1912. (*Monumenta Historica Societatis Jesu*, 43), pp. 119-122.

Juan III, rey de Portugal
(1521-1557). Lienzo de
Antonio Moro (1552)
Museo Lázaro Galdiano,
Madrid.



*plir cuanto Su Santidad nos ordenare, para bien de las almas y propagación de la fe, ya nos mandare a los turcos, ya al Nuevo Mundo, ya a los luteranos o a otros cualesquiera fieles o infieles*²⁶. La fórmula era contundente y parecía premonitoriamente escrita para enmarcar la tarea encomendada un año después a Javier. Sólo desde esta perspectiva pueden entenderse los viajes de Javier por los mares y las tierras de Asia.

El viaje inicial, que le llevó desde Lisboa a Goa, la capital del imperio portugués en Asia y centro posterior de toda su actividad, requirió trece meses, incluidos seis de parada invernal en Mozambique. Si se realiza mediante una navegación ceñida a lo largo de la costa africana, supone un trayecto de más de 20.000 km. Pero como esto no era posible y los vientos alisios y contralisios acercaban las naves hacia Brasil, con el consiguiente retorno

²⁶Vid. nota 24



Fortaleza de la isla de Mozambique.

hacia el África Austral, la distancia podía incrementarse en 5.000 km. La información que proporciona Javier sobre el viaje es escueta, pero suficiente para comprender las penalidades sufridas, que en su caso fueron dos meses iniciales de mareos y luego cuarenta días de calmas tropicales, con el barco parado y sufriendo el sol ecuatorial, en la costa de Guinea. Esto no impedía que durante el viaje por mar predicara todos los domingos. Cuando llegaron a Mozambique, Javier y sus dos acompañantes se dedicaron a cuidar a los enfermos, asistiéndolos en sus necesidades espirituales y materiales. El propio Javier cayó enfermo y fue sangrado no menos de siete veces²⁷.

Todos los viajes tenían sus problemas, aunque eran menores cuando se trataba de recorrer en barco las costas meridionales de la India, desde Goa hasta el cabo Comorín y la Pesquería, o subir por la costa oriental hasta Santo Tomé de Meliapur. Es difícil calcular las distancias recorridas yendo y viniendo, en transportes de cabotaje a lo largo de esta costa, pero los 1.200 km. que separaban Goa y la costa de la Pesquería quizás fueron recorridos por Javier en ocho ocasiones, en idas y venidas²⁸, lo cual supone cerca de 10.000 km de itinerarios misionales.

El viaje desde Meliapur hasta las Molucas abarcaba más de 6.700 km, que se ampliaban a 8.500 si se incluía el trayecto desde Goa. En medio estaba el puerto de Malaca, que servía de parada y descanso. Su estratégica posición le permitía controlar todo el estrecho de su nombre, que era una zona peligrosa para la navegación, repleta de bajíos. La nave estuvo a punto de destrozarse o encallar: *"En muchos peligros me vi en este viaje del cabo de Comorín para Malaca y Maluco, así entre tormentas del mar, como entre enemigos. En uno especialmente me hallé en una nao en que venía de 400 toneles: con viento recio navegamos más de una legua, tocando siempre el leme en tierra. Si acertáramos en todo este tiempo con algunas piedras, la nao se deshiciera; o si halláramos menos agua en una parte que en otra, quedáramos en seco. Muchas lágrimas vi entonces en la nao"*²⁹. Ya en el archipiélago de las Molucas, hizo un viaje desde Amboino a Serán en una coracora, una embarcación local baja, que se movía a remos y con una vela. Se vieron sorprendidos por una tormenta que duró un día y una noche, durante los cuales el riesgo de naufragio fue permanente. Después del periplo indonesio, cuando volvía de Malaca a la India, a finales de 1547, el barco se vio sorprendido por una gran tormenta que duró tres días enteros: *"En este viaje de Malaca para la India pasamos muchos peligros de grandes tormentas, tres días con tres noches, mayores de los que nunca me vi en la mar. Muchos fueron los que lloraron en vida sus muertes, con prometimientos grandes de jamás navegar, si Dios nuestro Señor de esta los librare. Todo lo que pudimos echar en el mar, echamos por salvar las vidas"*. La actitud de Javier fue

²⁷ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 13-1, 2. 5 y 6.

²⁸ Hizo el recorrido en otras cinco ocasiones, pero incluido en viajes más amplios o como preámbulo de ellos.

²⁹ *Ibid.*, n.º 55-5.



Océano Índico.

diferente. Buscó refugio en la oración, se acogió a la intercesión de los santos y de las oraciones de los jesuitas, hasta el punto de pedir a Dios que le librara de la tormenta para introducirle en otras mayores: *“Estando en la mayor fuerza de la tormenta, me encomendé a Dios nuestro Señor, y así rogaba a Dios nuestro Señor en esta tormenta que, si de esta me libraba, no fuese sino para entrar en otras tan grandes o mayores, que fuesen de mayor servicio suyo”*³⁰. El balance eran dos años de viaje y más de 16.000 km.

Los peligros pasados no arredraron al Santo y el deseo de llevar la fe a Japón se superpuso a la distancia existente, casi 10.000 km desde Goa, y a los peligros del viaje. A los bajos del estrecho de Malaca se unían los del estrecho de Singapur. Frente a las costas de Vietnam el junco chino en que viajaban sufrió un tifón. A pesar de estar anclado, el barco era balanceado fuertemente por las olas. Manuel, el criado chino que acompañaba a los jesuitas, fue empujado por el balanceo de una ola hasta el fondo de la bomba del barco, llena de agua, y estuvo a punto de morir. Peor suerte tuvo la hija del patrón, el chino Avan, que fue arrojada al mar por otra ola y se ahogó: *“Continuando la tormenta grande que hacía, meneándose mucho el navío, aconteció una hija del capitán caer al mar; y por ser los mares tan bravos, no pudimos valerle; y así en presencia de su padre y de todos se ahogó junto al navío”*³¹. En el viaje de vuelta, cuando ya habían sobrepasado el estrecho de Formosa, una nueva tormenta se desató con furia y la nave portuguesa perdió durante horas la chalupa que llevaba a remolque³². La aventura de Japón había supuesto más de 20.000 km por mar³³.

Ninguno de los viajes marítimos de Javier estuvo exento de riesgo. Tampoco el último, desde Goa a Sancian en 1552, que supuso un trayecto de casi 8.000 km. En esta ocasión la tormenta estalló con furia entre las islas Nicobar y Sumatra y el capitán del galeón portugués estuvo a punto de echar por la borda toda la carga de la cubierta, mientras la gente, desesperada, pedía a Dios misericordia a gritos. La salvación del barco se atribuyó al padre Francisco, quien, no obstante, predijo nuevos peligros, que se volvieron a cumplir en los bajos del estrecho de Malaca³⁴.

El balance de los viajes marítimos de San Francisco Javier causa admiración³⁵. Es difícil realizar un cálculo de las distancias que recorrió a lo largo de once años, desde que salió de Lisboa hasta que cayó exhausto en Sancian, pero, *grosso modo*, se pueden cifrar en cerca de 75.000 kilómetros sólo por mar, es decir más de 40.000 millas³⁶. No en vano surcó las aguas de tres océanos, el Atlántico, el Índico y el Pacífico. Las tempestades y peligros que padeció en los viajes los hubieran hecho insoportables, si no le hubieran servido como

³⁰ *Ibid.*, nº 60 - 20 y 21.

³¹ *Ibid.*, nº 90 - 5.

³² SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, p. 390.

³³ Incluidos los desplazamientos dentro del archipiélago nipón.

³⁴ *Ibid.*, pp. 746-747.

³⁵ Una síntesis sencilla y esclarecedora de los viajes en GOIBU-RU, J.M., *San Francisco Javier, patrono de las misiones*, Madrid, Pro - Fide, 1952, pp. 42-52.

³⁶ Es un cálculo aproximado, al que habría que añadir el incremento del periplo que era necesario efectuar en el Atlántico Sur durante el viaje inicial desde Portugal a la India.



Playa de la isla de Socotora.

instrumento necesario para cumplir su tarea evangelizadora. Sólo esta finalidad permitía soportarlos, como ya advirtió desde Mozambique en 1542, en el viaje inicial a la India: *"Nuestros deseos [son] mucho diferentes de todo favor humano; porque los trabajos eran de tal calidad, que yo no me atreviera sólo un día por todo el mundo"*³⁷.

No es de extrañar que en la hagiografía barroca, que ensalzó la figura de San Francisco Javier a raíz de su canonización en 1622, con el desbordamiento y la exageración propias de la época, el tema del mar ocupara un importante lugar en la vida del Santo y en las representaciones artísticas de todo tipo que de ella se hicieron, especialmente en el grabado y la pintura. Buena muestra de ello fue el libro *San Francisco Javier, príncipe del mar* (1682), del jesuita hispalense Lorenzo Ortiz³⁸.

Los desplazamientos realizados a pie, más inasequibles a la cuantificación y sin duda de menores dimensiones, no estuvieron tampoco exentos de peligros y sí plagados de dificultades. Baste recordar, por ejemplo, las duras condiciones en las que Javier y sus acompañantes hicieron el viaje desde Yamaguchi hasta Miyako, la capital del Japón, en el invierno de 1550, relatadas por Cosme de Torres: *"Partieron del lugar donde yo estaba a fines del mes de Octubre, empeçando ya entonces grandes frios... Muchas vezes llegando a las posadas muertos de frio e de hanbre e mojados, sin hallar en ellas consolacion alguna. Muchas vezes por las grandes nieves e frios teniendo las piernas hinchadas, rresualando por la asperidad muy grande de los caminos, llevando el hato a questas, caiyan. Por las çiudades e lugares donde llegavan, por las rruas e plaças, nevando e lloviendo, e muchas vezes apedreados por los moços, predicavan e manifestavan neustra santa fe catolica"*³⁹.

Teniendo en cuenta este y otros testimonios sobre sus andanzas a pie, tanto en Europa como en el Oriente, se entiende que una de las iconografías del Santo sea la de peregrino, con bordón y esclavina, dispuesto a recorrer el mundo para llevar a cabo su misión evangelizadora.

Evangelizador de ciudades

El doble objetivo fijado por el Papa Paulo III a la misión evangelizadora de San Francisco Javier era *"fortalecer en la Fe a aquel joven rebaño y atraer a los demás a conocerla y abrazarla"*. Se le enviaba, por tanto, a fortalecer las comunidades cristianas ya existentes, pero jóvenes y, puede deducirse, débiles, y también a extender la fe más allá de estas comunidades, con el objetivo de que otras gen-

³⁷ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 13-3.

³⁸ Vid. edición de Ignacio Arellano, Pamplona, Diario de Navarra, 2004.

³⁹ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. IV, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 345.



Rio Mandovi, Goa (India).

tes se sumaran a la Iglesia. Una parte del “joven rebaño” que necesitaba ser fortalecido se encontraba en las ciudades y fortalezas controladas por los portugueses, donde existían guarniciones y poblaciones portuguesas, a las que se habían sumado también nuevos creyentes autóctonos. Tal era el caso de Goa, Cochín, Malaca, Ternate, etc.

En estas ciudades, empezando por Goa, San Francisco Javier desplegó intensas campañas de evangelización, que duraban varios meses y que servían para reavivar la vivencia de la fe cristiana y la práctica sacramental, a la vez que para aclarar y consolidar los fundamentos doctrinales de la misma. El primer paso era demostrar la práctica de la caridad cristiana antes de exigirla a los demás. Para ello el Santo se establecía en el hospital y atendía a los enfermos, que por su propia situación constituían un grupo marginal de la sociedad. Los cuidados temporales iban acompañados siempre de las atenciones espirituales. En Mozambique Javier se ocupó de estas, mientras que aquellas recayeron en sus compañeros⁴⁰.

En Goa dio prioridad a las cuestiones espirituales. Se estableció en el hospital. Su primer trabajo era confesar a los enfermos y llevarles la comunión. Pronto fueron muchos los que querían confesarse con él. Cuando terminaba con los enfermos, dedicaba el resto de la mañana a confesar a personas sanas que se lo pedían. A las tardes confesaba a los presos de la cárcel, a los que incluso tenía que enseñar cómo hacer la confesión. Los domingos decía misa a los leprosos del hospital de San Lázaro e incluso les dedicó algún sermón solemne. A todos ellos les confesó y les dio la comunión. Por tanto, enfermos, presos y leprosos fueron el primer objetivo de su acción pastoral. El siguiente paso fue la catequesis de los niños, que comenzó modestamente en una ermita cercana al hospital, pero que acabó congregando a más de 300 niños. Sirvió de ejemplo y el obispo ordenó a todas las parroquias que la implantaran. La catequesis se amplió a las personas mayores, en concreto a los cristianos indígenas; los domingos después de comer les explicaba un artículo de la

⁴⁰ *Luego que llegamos aquí tomamos cargo de los pobres dolientes que venían en la armada; así yo me ocupé en confesarlos, comulgarlos y ayudarles a bien morir... Micer Paulo y micer Mansillas se ocupaban acerca de lo temporal. Todos posábamos con los pobres..., ocupándonos así en lo temporal como en lo espiritual ZUBILLAGA, F., Op. cit., nº 13-2).*



Mercado en Panaji, Goa (India).

fe y les enseñaba las oraciones en la ermita cercana al hospital⁴¹. Cinco meses le bastaron para tener un diagnóstico certero de las carencias religiosas de Goa. La práctica sacramental era escasa y quiso fomentarla mediante varias medidas y gracias que suplicó a Roma, con las que pretendía incentivar la práctica de la confesión y la comunión⁴².

En otras ciudades y fortalezas controladas por los portugueses su modo de actuación fue similar. En Malaca (1545) se repiten la atención a los enfermos, las confesiones, la catequesis de los niños y los cristianos recientemente convertidos, la predicación. El rasgo más novedoso quizás fueron las energías desplegadas para reconciliar enemistades personales, tanto entre los soldados de la guarnición como entre los habitantes de la ciudad en general⁴³. Al realizar todas estas tareas Francisco se limitaba a poner en práctica los medios de acción pastoral establecidos para los jesuitas en su "Formula instituti" en 1539 y perfilados con mayor detalle en la bula de 1551: la predicación y el ministerio de la palabra, la enseñanza de la doctrina cristiana a los "niños y gente ruda", la administración de los sacramentos y singularmente la confesión, *"la pacificación de los desavenidos, el socorro de los presos en las cárceles y de los enfermos en los hospitales, y el ejercicio de las demás obras de misericordia"*⁴⁴. La coincidencia con las actividades preferentes de Javier lleva a pensar, incluso, si el relato que de ellas hizo en sus cartas contribuyó, de alguna manera, a la definitiva configuración del texto.

En la ciudad de Ternate o Maluco, donde los portugueses tenían su última posición en el archipiélago de las Molucas, el mayor fruto de la actividad misionera fueron las canciones que resumían los contenidos de la fe cristiana. Consiguió que *"por las plazas los niños, y en las casas, de día y de noche, las niñas y las mujeres, y en los campos los labradores, y en el mar los pescadores, en lugar de vanas canciones, cantaban santos cantares, como el Credo, Pater noster, Ave Maria, mandamientos, obras de misericordia, y la con-*

⁴¹ *Ibid.*, Op. cit., nº 15-12 y 13.

⁴² *Ibid.*, nº 17-1 a 7.

⁴³ *Ibid.*, nº 52-1 y 55-2.

⁴⁴ Vid. nota 24.



Puerta del colegio San Pablo, Goa (India).

Una lámpara sobre el candelero. Luis Javier Fortun Pérez de Ciriaco

fesión general, y otras muchas oraciones todas en lenguaje, de manera que todos las entendían, así los nuevamente convertidos a nuestra fe como los que no lo eran". Otra novedad fueron las catequesis especiales para las mujeres indígenas de los portugueses, que tenían lugar los miércoles y viernes⁴⁵; en la segunda estancia en Malaca (1547) separó las catequesis de los portugueses y los nativos, a los primeros tras la misa dominical y a los segundos a la tarde⁴⁶.

La obsesión de Javier por las tareas pastorales más humildes (catequesis, atención a los pobres en el hospital y a los presos en la cárcel), que son para él cimiento de la credibilidad del misionero, se refleja en las instrucciones que dio al padre Gaspar Barceo, cuando en 1549 le envió a la fortaleza de Ormuz: *"Las cosas bajas y humildes tendréis grande prontitud en hacerlas, para adquirir humildad y crecer en ella... pues se edifican mucho las personas que os lo ven hacer, y la gente acude más a oír y aprender la doctrina cristiana"*⁴⁷.

Estos planteamientos y, sobre todo, este comportamiento personal rindió abundantes frutos. San Francisco Javier se hizo con estas ciudades, donde se le recibía en triunfo y se le llamaba "el Padre Santo", como en Malaca (1549)⁴⁸, o se le despedía entre lágrimas, que en vano trataba de evitar embarcando casi a media noche, como en Ternate (1547)⁴⁹.

Era una luz que brillaba ya en el candelero local, alimentada tanto por el prestigio acumulado en estas ciudades como por los destellos que a ellas llegaban desde otros escenarios donde se desarrollaba su actividad.

Apóstol de multitudes: las misiones

El encargo del Papa hablaba de fortalecer el joven rebaño y extender la fe a quien quisiera conocerla y abrazarla. Por tanto, la actividad de Maestro Francisco no se podía circunscribir a las ciudades controladas por los portugueses. La progresiva ampliación de su radio de influencia y de comercio marcaba también la extensión del cristianismo y las comunidades más jóvenes estaban en los límites de ese espacio. La costa occidental de la India era el espacio más inmediato a Goa y en ella habían surgido emplazamientos con población portuguesa, donde también se habían formado parroquias como Cananor, Cochín y Quilón. Los últimos grupos que habían abrazado parcialmente la fe y que no contaban con una organización eclesial y parroquial que velara por su desarrollo eran los paravas de la Pesquería, situada en el extremo meridional de la costa oriental, nada más doblar el cabo de Comorín. Para librarse de la opresión económica de los musulmanes, los paravas habían recurrido a los portugueses y habían protagonizado conversiones masivas (1535-1537), meramente superficiales, sin ninguna instrucción en la nueva fe. Luego los es-

⁴⁵ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 59-3 y 7.

⁴⁶ *Ibid.*, n.º 59-13.

⁴⁷ *Ibid.*, n.º 80-2 a 4.

⁴⁸ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. IV, pp. 3-4 y 642.

⁴⁹ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 59-8.

fuerzos evangelizadores se habían interrumpido y la cristianización podía difuminarse. Este territorio y este pueblo fue el primer objetivo propiamente misional de Javier.

Durante un año, a partir de septiembre de 1542, recorrió, una a una, las 22 aldeas de la costa, que se extendían a lo largo de 160 km. y albergaban más de 20.000 paravas⁵⁰. El primer objetivo era la catequesis, la predicación y el afianzamiento de las principales verdades de la fe y las oraciones, que exigía previamente su traducción al malabar: *"Después de haber sacado en su lengua y saberlas de coro, iba por todo el lugar con una campana en la mano, juntando todos los muchachos y hombres que podía, y después de haberlos juntado, les enseñaba cada día dos veces; y en espacio de un mes enseñaba las oraciones, dando tal orden que los muchachos a sus padres y madres, y a todos los de casa y vecinos, enseñasen lo que en la escuela depren-dían. Los domingos hacía juntar todos los del lugar, así hombres como mujeres, grandes y pequeños, a decir las oraciones en su lengua; y ellos mostraban mucho placer, y venían con mucha alegría"*.

El conocimiento de la fe era requisito para el bautismo: *"La confesión general hago decir a todos, especialmente a los que se han de bautizar, y después el Credo; y interrogándolos sobre cada artículo, si creen firmemente, y respondiéndome que sí, y diciéndoles la ley de Jesucristo que han de guardar para salvarse, los bautizo"*. Las tierras de misión sólo dependían del Santo y de sus colaboradores, que tenían que administrar todos los sacramentos y atender todas las necesidades de las nuevas comunidades cristianas. Era un trabajo agotador: *"En este tiempo eran tantos los que venían a buscarme, para que fuese a sus casas a rezar algunas oraciones sobre los enfermos y otros que con sus enfermedades me venían a buscar, que sólo en rezar los evangelios, sin tener otra ocupación, y enseñar a los muchachos, bautizar, sacar oraciones, satisfacer a preguntas, que no me dejaban; y después en enterrar a los que morían; era de manera que en cumplir con la devoción de los que me llevaban y iban a buscar, tenía ocupaciones demasiadas..."*. El trabajo se repetía aldea tras aldea: *"Dejando en este lugar quien lleve lo comenzado adelante, voy visitando los otros lugares, haciendo lo mismo, de manera que en estas partes nunca faltan pías y santas ocupaciones"*.

Esta situación de trabajo permanente y cansancio dio pie a una de las frases más conocidas de Javier: *"Es tanta la multitud de los que se convierten a la fe de Cristo en esta tierra donde ando, que muchas veces me acaesce tener cansados los brazos de bautizar, y no poder hablar de tantas veces decir el Credo y mandamientos en su lengua de ellos y otras oraciones... hay día en que bautizo todo un lugar, y en esta costa donde ando hay 30 lugares de cristianos"*⁵¹.



San Francisco Javier convocando a la catequesis. Óleo de Elías Salaberria. Santuario de Javier.

⁵⁰ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 390.

⁵¹ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 20-2, 3, 6 y 7.



Una lámpara sobre el candelero. Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza



Arriba. Kanyakumari, Costa de la Pesquería.

Abajo. pescadores en el Cabo de Comorin (India).

Página siguiente. Costa de Ceilán.

La organización de todos los aspectos de la vida religiosa de las poblaciones encuadradas en una misión y la autonomía con la que funcionaba, dirigida siempre por un jesuita, exigieron la elaboración de unas instrucciones para las misiones de Pesquería y Travancor, en las que se abordaban recomendaciones sobre todo tipo de asuntos: la administración de sacramentos desde el bautismo hasta la unción de enfermos y el entierro, la misa dominical, la catequesis, el reparto de limosnas a los pobres, la pacificación de enemistades, la visita de enfermos, las relaciones con las autoridades portuguesas, la dependencia del obispo, la recaída en la idolatría, etc. Como broche de todo el texto, San Francisco Javier instaba a los misioneros a conseguir el amor de los nuevos cristianos, para así obtener más fruto: *"Mucho os torno a encomendar que trabajéis en haceros amar en los lugares donde anduviereis y estuviereis, así haciendo buenas obras, como con palabras de amor, para que de todos seamos amados, antes que aborrecidos: porque de esta manera haréis más fruto"*⁵².

El texto traduce el amor que tenía el Santo a los paravas y que demostró en 1543-1544, cuando los socorrió frente a la invasión de los

badagas, que saquearon toda la costa de la Pesquería y les obligaron a refugiarse en los islotes cercanos. Con su palabra y su presencia logró incluso que se retiraran. El desprecio de la muerte demostrado por Javier incrementó hasta límites insospechados su prestigio entre los paravas, cimentado ya antes por su liderazgo espiritual y su capacidad taumatúrgica. Le llamaban *"Periya Padre"* o Gran Padre y su fama trascendió al vecino reino de Travancor, en la fachada occidental del cabo de Comorín. Uno de los pueblos que lo formaban, los makuas, le llamaron para que los hiciera cristianos. En los dos meses finales de 1544 dispensó bautismos masivos, que recibieron más de 10.000 personas⁵³.

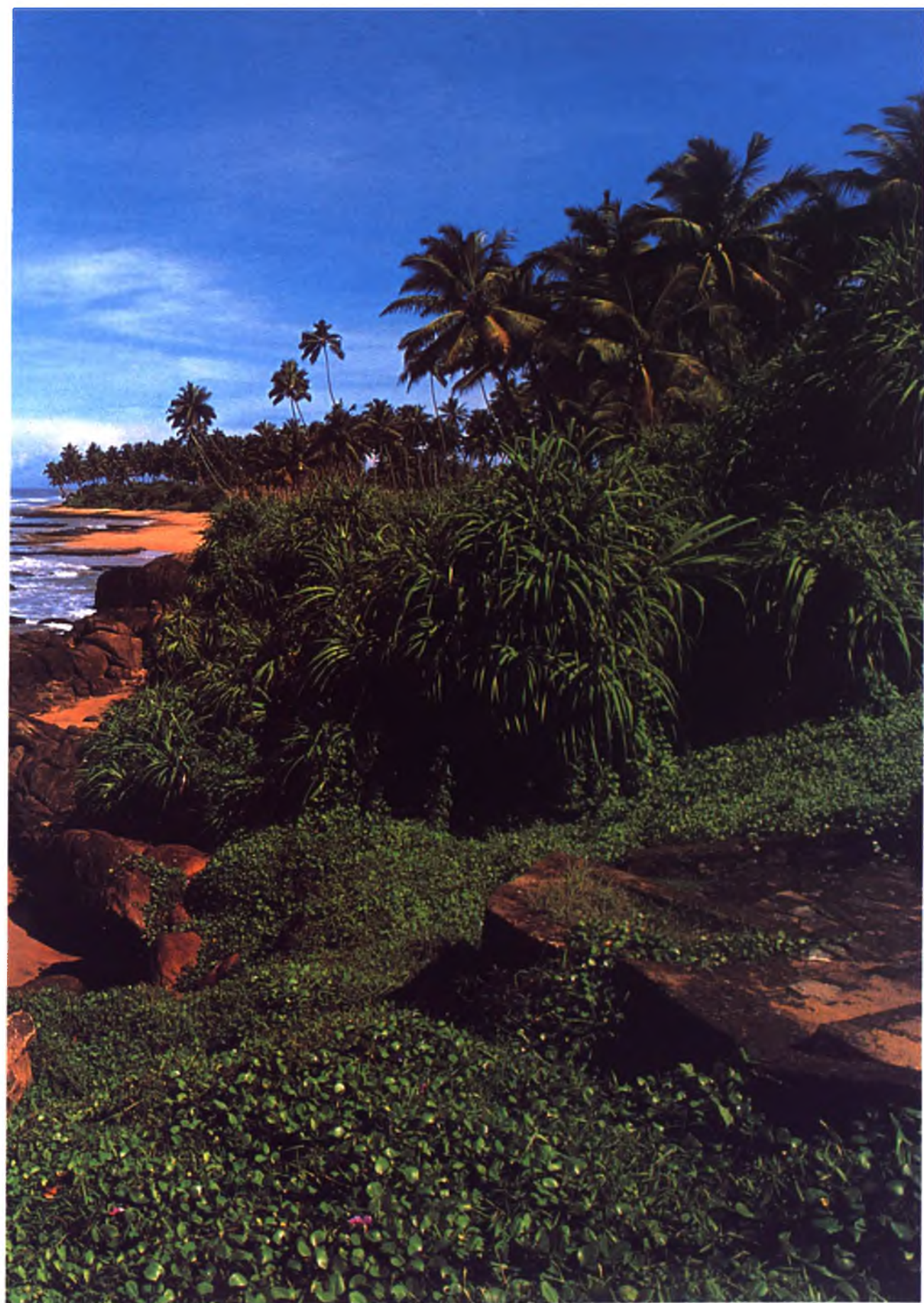
La voluntad de confirmar a los cristianos recientemente convertidos le conducirá hasta los últimos confines del imperio portugués de Asia, el archipiélago de las Molucas, en el centro de la actual Indonesia. En Amboino durante tres meses recorrió los siete lugares de cristianos, carentes de toda atención espiritual después de que muriera el sacerdote que los atendía: *"El tiempo que allí estuve me ocupe en bautizar muchas criaturas que estaban por bautizar a falta de padres; porque uno que tenía cargo de ellos murió, había ya muchos días"*⁵⁴.

En Ternate tiene noticias de la existencia de comunidades cristianas en las islas del Moro, convertidas a partir de 1534, pero que en parte habían apostado posteriormente y además estaban *"desamparadas de toda doctrina"* después de que fallecieran los sacerdotes que las habían formado. La necesidad que padecían estos cristianos y la propia voluntad de sacri-

⁵² *Ibid.*, nº 64.

⁵³ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 591-599.

⁵⁴ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, nº 59-1.





Paisaje de las Molucas
(Indonesia).

Una lámpara sobre el candelero. Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

ficio y entrega del Santo explican que acudiera a ellas, a pesar del peligro de muerte y la escasa fiabilidad de sus habitantes, incluso los cristianos: *"Por ser la tierra del Moro muy peligrosa, por cuanto la gente de ella es muy llena de traición, por la mucha ponzoña que dan en el comer y beber; por esta causa dejaron de ir a aquella tierra del Moro personas que mirasen por los cristianos. Yo, por la necesidad que estos cristianos de la isla del Moro tienen de doctrina espiritual y de quien los bautice para salvación de sus ánimas, y también por la necesidad que tengo de perder mi vida temporal por socorrer la vida espiritual del prójimo, determino de me ir al Moro, por socorrer en las cosas espirituales a los cristianos, ofrecido a todo peligro de muerte, puesta toda mi esperanza y confianza en Dios"*⁵⁵. Por eso, recibió muchas consolaciones espirituales y, a pesar de que eran *"islas cercadas de enemigos y pobladas de amigos no muy finos"*, prefería llamarlas *"islas de esperar en Dios"*⁵⁶.

Al igual que en la India, el resultado de dos años de predicación por las islas Molucas fue el establecimiento de una misión, cuya dirección encomendó al jesuita gallego Juan de Beira, que destacó por su entrega y sus éxitos pastorales⁵⁷.

La actividad misional más allá de las ciudades y fortalezas, hasta los confines de la presencia portuguesa, hizo aún más luminosa la lámpara de Javier, pues la percepción local que de ella se tenía en cada lugar del imperio portugués se vio incrementada por las noticias que llegaban de otros puntos, merced al constante trasiego de barcos entre ellos. A su vez, se transmitía a la metrópoli, no sólo mediante las cartas que el propio San Francisco Javier dirigía al rey Juan III⁵⁸ o a su superior y compañero Simón Rodríguez, provincial de Portugal⁵⁹, sino a través de testimonios de terceras personas que hablaban de él y luego plasmaron sus opiniones en los procesos informativos elaborados después de su muerte. Otros lo hicieron en carta dirigida a Juan III, como Thomé Lobo, veterano soldado que en 1548 calificaba a Maestro Francisco como *"hombre santo, que dice cosas en el púlpito que nosotros aceptamos como revelación"*⁶⁰.

Taumaturgo

La incesante actividad misional de Javier y su entrega personal a las comunidades que cristianizaba se vio pronto aureolada por milagros o hechos extraordinarios, que fueron considerados como signo de predilección divina y pregonaron su condición de singular puente o vía de contacto con Dios.

Estos hechos ocurrieron desde los momentos iniciales de su predicación. Durante el primer mes de su estancia en la costa de la Pesquería (septiembre-octubre de 1542) en una aldea encontró una mujer, cuyo parto se prolongaba ya durante tres días. Javier proclamó ante ella los fundamentos de la fe y, por gracia divina, la mujer aceptó la nueva fe y fue bau-

⁵⁵ *Ibid.*, nº 55-4; también 56-1.

⁵⁶ *Ibid.*, nº 59 - 4.

⁵⁷ Hay también magníficas nuevas de las Molucas: los padres Juan de Beira y sus compañeros están en grandísimos trabajos y continuos peligros de la vida, con grande acrecentamiento de la religión... (1549; *Ibid.*, nº 79-18).

⁵⁸ *Ibid.*, nº 46, 57, 61, 62, 69, 77, 83, 87, 99, 109.

⁵⁹ *Ibid.*, nº 49, 63, 73, 74, 76, 78, 79, 86, 98, 103, 107, 108.

⁶⁰ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. III, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 307.



Crucifijo del cangrejo.
Palacio Real de Madrid.

tizada. Al instante dio a luz. El hecho provocó la conversión de toda la familia, que fue bautizada, incluido el recién nacido, y posteriormente la de todo el pueblo.

Es evidente que Javier lo concibió como un hecho de naturaleza extraordinaria derivado de la fe manifestada por la parturienta: *"Después del bautismo inmediatamente dio a luz la que confiadamente esperó y creyó en Jesucristo"*. Consciente por tanto de las repercusiones que pudiera tener, actúa con la mayor prudencia. Lo narra detalladamente en una carta dirigida en exclusiva a San Ignacio, al poco tiempo de que tuviera lugar⁶¹, pero tarda más de un año en hacer referencia a este y otros hechos en la carta abierta destinada a los jesui-

⁶¹ Desde Tuticorin, 28 de octubre de 1542 (ZUBILLAGA, F., *Op. Cit.*, n.º 19-3).



Milagro del cangrejo.
Grabado del libro *Sacro
Monte Parnaso* (1687).

tas de Roma, que podía ser leída públicamente. Se refiere al hecho de una forma genérica, sin concretarlo, y muy discreta, evitando todo protagonismo. Javier se limitaba a decir que la curación de enfermedades por la fe y por la oración –forma muy sutil de apuntar la existencia de hechos milagrosos– provocaba conversiones: “...a los enfermos, por la fe de los de su casa, vecinos y suya propia, Dios nuestro Señor les hacía muchas mercedes, dándoles salud espiritual y corporal. Usaba Dios de mucha misericordia con los que adolecían, pues por las enfermedades los llamaba y cuasi por fuerza los atraía a la fe”⁶².

Los milagros se sucedieron luego a lo largo de toda su predicación. En la segunda estancia en la Pesquería destaca, por ejemplo, la devolución a la vida de un joven que había caído a un pozo en Kombuturé y se había ahogado (entre abril y septiembre de 1543). Ya no reflejó este hecho, ni otros de naturaleza extraordinaria, en sus cartas. Los conocemos por testigos que los relataron en los procesos celebrados cuatro o cinco años después de su muerte. Pero la fama del Santo como taumaturgo se expandió rápidamente. Las noticias de este hecho llegaron a Goa por medio de dos nobles paravas que trajo consigo para educarlos en el colegio de San Pablo. Y, aunque él trató de desmentirlo a los jesuitas que le preguntaron sobre el asunto, no le creyeron. El propio virrey dio crédito a lo ocurrido⁶³.

Los hechos milagrosos fueron muchos y sorprendentes: la limosna a un mercader arruinado, la curación de un mendigo cubierto de llagas, al que limpió y cuya agua bebió para vencer la repugnancia; en Punicale la curación de enfermos y posesos mediante la lectura del evangelio o la imposición del rosario (1544); la curación en Malaca de un endemoniado, hijo de Joao Fernández de Ilher (1545); el don de lenguas en la nave que hacía la travesía de Malaca a Amboino y que provocó numerosas conversiones entre los marineros nativos (1546); la devolución del crucifijo por un cangrejo en la playa de Seram (1546); la visión sobrenatural en Ternate de la muerte de Joao de Araujo, que estaba ocurriendo a la vez a 500 km en la isla de Amboino (1546); la victoria de la flota portuguesa sobre los piratas achines en el río Perlis, a 600 km de Malaca, que anunció

⁶² Desde Cochín, 15 de enero de 1544. *Ibid.*, nº 20-6).

⁶³ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 438-441 y 495-496.



Recuperación milagrosa de la chalupa del barco. Grabado del libro *Sacro Monte Parnaso* (1687).

mientras decía misa en esta ciudad (1547); la curación de un mercader ciego en Japón, así como el anuncio de la muerte del blasfemo Vilhena, sobrevenida cinco días más tarde, y varias curaciones; o el salvamento de la chalupa del barco en el que volvía de Japón, que había desaparecido con varios marineros en medio de una tempestad al romperse el cabo unión (1551)⁶⁴.

Son muchos los hechos milagrosos atribuidos al Santo en vida, o a su intercesión después de su muerte. Y, de hecho, su capacidad taumatúrgica, o, simplemente, intercesora ante Dios, fue un elemento más para elevar y realzar su fama de santidad, o, de acuerdo con el símil evangélico, para elevar su lámpara en el candelero e iluminar a todos habitantes de la casa, en los cuales quedaban representados todos los miembros de la Iglesia. No es de extrañar que la Bula *Rationi congruit* de Urbano VIII, que recoge la canonización de San Francisco Javier en 1622, conceda relevancia e incluya a un buen número de milagros, explicando que *"los signos y prodigios, con los cuales el Señor confirmó la predicación de sus Apóstoles en los primeros pasos de la naciente Iglesia, los ha renovado misericordiosamente por medio de su siervo Francisco, para incremento del nuevo retoño que ha brotado en ella"*⁶⁵.

La piedad popular, la gran dispersión de escenarios en los que se desarrolló la vida del Santo y la abundancia de tradiciones orales de carácter local, así como la mentalidad barroca, propensa a ensalzar y magnificar lo maravilloso, ampliaron este caudal de hechos milagrosos o extraordinarios, los multiplicaron, elaboraron nuevas versiones de ellos, o los aplicaron a otros escenarios que no eran los originales. Con todo ello dieron lugar a amplios y variados repertorios de milagros⁶⁶, pero su configuración y difusión no desvirtúa la existencia del tronco inicial e indubitado de hechos extraordinarios (con independencia de que otros inciertos se sustenten en ellos), que son signo del favor divino que alentó la actividad misionera de San Francisco Javier y contribuyó a convertirle en luz para la Iglesia universal.

⁶⁴*Ibid.*, pp. 437-440, 584-585, 802-803, 835, 890-892, 965; III, 25-35, y IV, 49-51, 379-380, 390-394.

⁶⁵*Monumenta Xaveriana*, II, pp. 704-724, en concreto 709-718. Aunque la canonización tuvo lugar el 12 de marzo de 1623, la muerte del papa Gregorio XV hizo que la expedición de la bula se retrasara hasta el 6 de agosto de 1623 y fuera otorgada por su sucesor Urbano VIII.

⁶⁶Vid., por ejemplo, la reciente recopilación editada por TORRES OLLETA, M.G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*, Pamplona, Diario de Navarra, 2005.



Retrato de San Francisco Javier. Museo de Kobe (Japón).

Más allá, en las tierras y en los métodos: Japón

La decisión de llevar la fe católica al Japón era un paso más en el cumplimiento del encargo papal de atraer a otros pueblos a conocerla y cultivarla. La novedad no provenía del objetivo, pues la tarea evangelizadora era la misma, sino del ámbito en el que se iba a desarrollar. Hasta entonces San Francisco Javier se había movido dentro del imperio portugués o en sus alrededores, merced a un encargo del rey Juan III y sostenido por las autoridades portuguesas. Aunque la expedición al Japón contó con el apoyo portugués, el Santo se adentró en un mundo nuevo, en el que carecía de la protección del poder público. Muy al contrario, tenía que esforzarse en conseguirlo o, cuando menos, en obtener permiso para desenvolverse libremente, lo cual exigió abundante tiempo y dedicación.

Una segunda novedad radicó en la modificación de los planteamientos y los métodos misionales de Javier. Las predicaciones multitudinarias y la catequesis dirigida al aprendizaje



Arriba. Vista general del puerto de Kagoshima (Japón), al que llegó Javier el 15 de agosto de 1549.



Abajo. San Francisco Javier predicando en el pozo de Yamaguchi. Kakemono japonés del siglo XIX. Castillo de Javier.

memorístico pronto demostraron su escasa utilidad. El pueblo japonés era distinto, como había advertido Anjiro: *"Primero me harían muchas preguntas, y verían lo que les respondía y lo que yo entendía, y sobre todo si vivía conforme a lo que hablaba; y si hiciese dos cosas, hablar bien y satisfacer a sus preguntas, y vivir sin que me hallasen en que me reprender... se harían cristianos"*⁶⁷. Con *"gente de mucha razón"* era preciso el contacto personal, la exposición razonada de los contenidos de la fe y el diálogo. En esta tesitura, en Maestro Francisco resurgió el universitario y el intelectual, formado en la lógica aristotélica y dotado de un abundante bagaje filosófico. Recurrió también a la formación técnica adquirida en la universidad de París, que le permitió impresionar a sus interlocutores en cuestiones de astronomía o meteorología. Estos conocimientos contribuyeron a que les tuvieran a él y a sus dos compañeros por *"hombres doctos, lo que ayudó no poco para dar crédito a nuestras palabras"*⁶⁸.

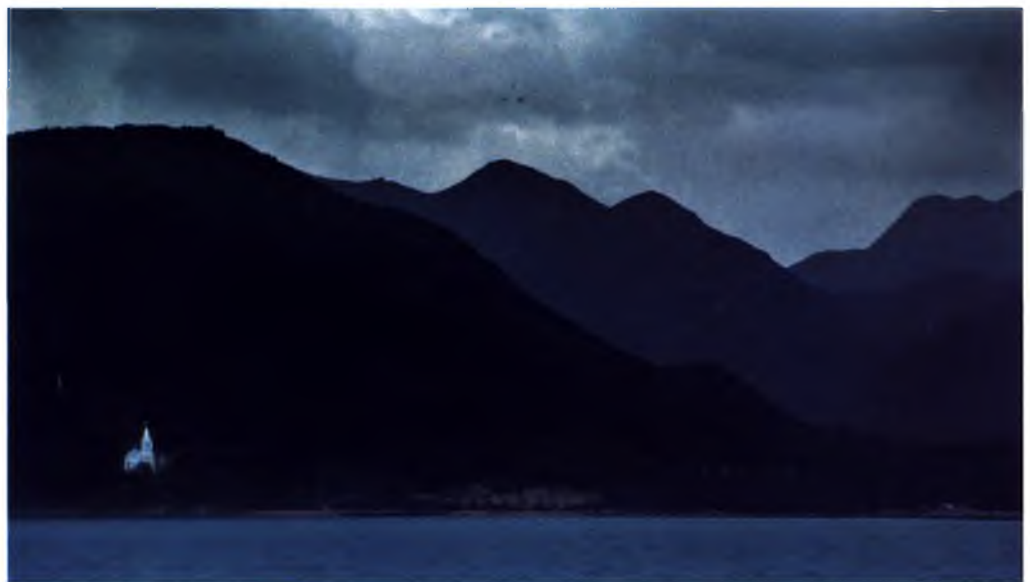
⁶⁷ ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 59-17.

⁶⁸ *Ibid.*, n.º 96-21.



Arriba. Pagoda del templo Rurikoji, en Yamaguchi (Japón).

Abajo. isla de Sancian (China). La iglesia señala el lugar de la primera tumba de San Francisco Javier.



A pesar de todo ello, los esfuerzos eran grandes, y los resultados, pequeños. Después de un año en el puerto meridional de Kagoshima, apenas habían convertido a un centenar de personas. El idioma y la escritura eran una barrera para la evangelización, al igual que la oposición de los bonzos. Javier y sus compañeros jesuitas, el padre Cosme de Torres y el hermano Juan Fernández, se adentraron en el país (Hirado, Yamaguchi). El deseo de conseguir la autorización del emperador para predicar libremente les llevó hasta Kioto, la capital imperial, pero no consiguieron ser recibidos por el soberano, ni por el shogun.

Javier se volvió entonces hacia el señor feudal más poderoso del sur del Japón, Yoshitaka. Su autorización para predicar permitió formar una comunidad de un millar de cristianos en Yamaguchi. Fueron cinco meses de cosecha, en los que se cumplió la dinámica anunciada por Anjiro sobre la influencia del racionalismo de los japoneses en los procesos de conversión. Javier narró el método que empleaban, basado en reuniones celebradas en el monasterio que les habían proporcionado como residencia: *“...venían muchas personas a oír la predicación de la ley de Dios, que ordinariamente predicábamos cada día dos veces.*

Continuamente éramos ocupados en responder a las preguntas, o en predicar. Venían a estas predicaciones muchos padres y monjas, hidalgos y otra mucha gente; casi siempre estaba la casa llena, y muchas veces no cabían en ella... Perseveraron muchos días en estas preguntas y disputas; y después de pasados muchos días, comenzaron a hacerse cristianos; y los primeros que se hicieron fueron aquellos que más enemigos nuestros se mostraron, así en las predicaciones como en las disputas”⁶⁹. De esta forma Javier puso los cimientos de la sólida comunidad cristiana de Yamaguchi, que resistió al martirio y a la persecución durante varios siglos, para volver a resurgir luego y ser en la actualidad la más importante del Japón. Cinco siglos más tarde, la huella de Javier sigue viva en ella.

La dependencia cultural de los japoneses respecto a los chinos era el último obstáculo a remover para impulsar la conversión de los nipones: “Sabiendo los japoneses que la ley de Dios reciben los chinos, han de perder más presto la fe que tienen en sus sectas”⁷⁰. Esta circunstancia y el siempre presente mandato papal de agregar nuevas gentes a la Iglesia aconsejaron el intento de penetración en China, que San Francisco Javier acometió en medio de grandes dificultades y que le llevó a morir en la isla de Sancian, a las puertas de China, el 3 de diciembre de 1552.

Una luz que interpelaba a la Vieja Cristiandad

El cumplimiento de la obligación que tenían los jesuitas de informar periódicamente a sus superiores sobre sus actividades fue, en el caso de San Francisco Javier, un instrumento de singular eficacia para que su actividad misionera fuera conocida en Europa y en toda la Iglesia Católica. Además de los datos geográficos o etnográficos que contienen y que suscitaban curiosidad e interés, las cartas interpelaban profundamente las conciencias, fomentaban las vocaciones misioneras, proporcionaban argumentos frente a los luteranos, y mejoraban la imagen pública de la Compañía de Jesús⁷¹. No se difundían todas, sino aquellas que mejor se adaptaban por su contenido a una difusión pública. Eran las dirigidas a grupos de jesuitas residentes en Goa y la India⁷², o en Roma y Europa⁷³, que se distribuyeron a lo largo del tiempo. Estaban destinadas a ser copiadas, difundidas o impresas. Tres cartas se imprimieron en París ya en 1545, y siguieron otras, una por una o en pequeños grupos. Hay testimonios de su difusión por Portugal, España, Italia, Francia, Alemania, etc. Las noticias de las hazañas de Javier llegaban a todas partes, también a su tierra natal⁷⁴. Hay constancia, por ejemplo, de que a principios de 1551 se conoció en Estella la noticia de su llegada a Japón, transmitida desde Roma por el jesuita estellés Diego de Eguía, que la comunicó por carta a su sobrino Nicolás⁷⁵.

Una vez colocada en lo alto del candelero, la luz de San Francisco Javier interpeló muy pronto a la Vieja Cristiandad, puesto que en enero de 1544, cuando sólo llevaba año y medio en la India, lanzó una angustiosa llamada a los universitarios de París, que casi cinco siglos más tarde mantiene todavía su vigencia: “Muchos cristianos se dejan de hacer en es-



Carta original y firma de San Francisco Javier, 16 de mayo de 1546. Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki (Japón).

⁶⁹ *Ibid.*, n.º 96 – 16.

⁷⁰ *Ibid.*, n.º 98 – 19.

⁷¹ “Introducción General”, en *Ibid.*, p. 31; ANOVEROS, X., “Cartas y documentos escritos por San Francisco Javier”, en *Príncipe de Viana*, 64 (2003), 2003, p. 601-603, reimp. en *Retablo de escritos javerianos*, Pamplona, 2005, pp. 151-156.

⁷² ZUBILLAGA, F., *Op. cit.*, n.º 54, 56, 84, 88, 90, 91, 93, 104.

⁷³ *Ibid.*, n.º 13, 15, 20, 48, 52, 5, 59, 85, 96, 97.

⁷⁴ ZUBILLAGA, F., “Introducción General” en *Ibid.*, p. 30-34.

⁷⁵ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, IV, p. 446.

Mausoleo y restos de San Francisco Javier. Basilica del Buen Jesús, Goa (India).

Página siguiente, Playa de la isla de Sancian (China), en la que murió San Francisco Javier.



tas partes, por no haber personas que en tan pías y santas cosas se ocupen. Muchas veces me mueven pensamientos de ir a los estudios de esas partes, dando voces como hombre que tiene perdido el juicio, y principalmente a la universidad de Paris, diciendo en Sorbona, a los que tiene más letras que voluntad para disponerse a fructificar con ellas: ¡cuántas ánimas dejan de ir a la gloria y van al infierno por la negligencia de ellos!"⁷⁶.

Aunque aparentemente la muerte apagó la lámpara de Maestro Francisco, ocurrió más bien lo contrario, pues siguió brillando, cada vez con más intensidad y desde una mayor altura, hasta convertirse en estrella permanente dentro y fuera de la Iglesia. El solemne traslado de su cuerpo a Goa y la rápida orden del rey Juan III para que se recogieran testimonios sobre su vida y obra en Goa, Cochín, Basain y Malaca (1556-1557)⁷⁷ fueron una primera muestra del *sensus fidelium* que recorría la Iglesia y anunciaba la santidad de Francisco Javier, aunque los procesos formales de beatificación y canonización no se iniciaron hasta 1610. Fue proclamado santo, junto con San Ignacio de Loyola, el 12 de marzo de 1622. Desde entonces ambos, además de ser ratificados como cimientos fundacionales de la Compañía de Jesús, asumieron su representación iconográfica, que, formulada de manera dual, no transmitía dos modelos contrapuestos de espiritualidad, sino dos concreciones distintas de un único modelo de vida religiosa, presidido por el lema "*Ad maiorem Dei gloriam*".

⁷⁶ ZUBILLAGA, F. *Op. cit.*, nº 20 – 8.

⁷⁷ SCHURHAMMER, G., *San Francisco Javier, su vida y su tiempo*, t. III, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 549-551, t. IV, pp. 829-834.



La vida de un santo contada a través de los siglos

Xabier Añoveros Trias de Bes
Academia de Doctores de Cataluña

La historia y la historicidad. El punto básico, el auténtico y último fin de lo que llamamos el "*estudio de la historia*", como conocimiento de lo acontecido en el mundo en el transcurso de los siglos, es el conocer con certeza la verdad de lo que sucedió, y a

ese objetivo tiene que ir encaminada toda la investigación que se realice. Lógicamente cuanto más retrocedemos en el tiempo más difícil se nos hace conocer esa realidad o esa verdad a la que los historiadores aspiramos, porque disponemos de menor cantidad de datos y éstos, incluso, son de menos fiabilidad.

Tres son las razones principales por las que se ha hecho, en muchas ocasiones, realmente difícil, llegar a esa deseada verdad de los acontecimientos,

por una parte el paso del tiempo que borra implacablemente muchísimas huellas, por otra los intereses espurios de muchos historiadores han falseado la autenticidad de determinados documentos y por otra, otros muchos historiadores se han dejado llevar más por la literatura y la leyenda,

NUESTRO
FRANCISCO
JAVIER
LO ESCRIBIÓ
EL ADI
ESPARZA

tergiversando la realidad. En fin, que muchos de los libros de historia unas veces de buena fe y otras con aviesos e intencionados propósitos están plagados de inexactitudes y errores que arrastran a los historiadores posteriores a errores no deseados.

La historia no es una ciencia exacta ya que la relación de unos hechos y la existencia de unos datos determinados son susceptibles de distintas interpretaciones y las interpretaciones están sujetas a la arbitrariedad y subjetividad de quien las interpreta.

Cuanto más nos acercamos a nuestros días en el estudio de un acontecimiento o hecho concreto, disponemos de más documentación, más bibliografía, más datos e incluso podemos decir que muchas de las escenas o situaciones que se estudian han sido vividas en primera persona por los que las narraron, lo que podría llevarnos a la errónea conclusión de que son relatos y estudios exactos, fiables y veraces, surge entonces la circunstancia de la interpretación que puede ser moral y honestamente dispar y sobre todo puede haber sido realizada con un interés partidista, nacionalista o incondicional, que hacen que esos relatos y estudios puedan ser diametralmente opuestos a la realidad. En el campo de la interpretación no podemos olvidar en que navegamos siempre en las inseguras y poco fiables aguas de la subjetividad.

Tal como ya hemos indicado, la historia, en su sentido más amplio, es el conjunto y sucesión de hechos y episodios acaecidos en el pasado, aunque una definición más realista la limitaría al pasado conocido por cualquiera de las fuentes documentales utilizadas o conseguidas.

Los hechos históricos son conocidos, salvo en los casos excepcionales en los que el historiador ha sido testigo directo de los acontecimientos que narra, a través de las llamadas fuentes intermedias. Entre estas fuentes intermedias se encuentran el testimonio de los testigos contemporáneos de los sucesos, los documentos escritos, como cartas, memorias, documentos oficiales o incluso textos literarios, los archivos de la administración, de la Iglesia o de los particulares y la información no escrita que se puede obtener de pinturas, esculturas, monumentos, tumbas, e incluso de otro tipo de restos arqueológicos. Todas estas fuentes intermedias proporcionan las pruebas en las que el historiador basará para descifrar e interpretar los hechos históricos a los que se enfrenta.

En el caso de la hagiografía javierana las fuentes intermedias son muchas y variadas. En primer lugar y siguiendo el mismo orden que acabamos de comentar, tenemos los testimonios de las personas que conocieron y trataron al Santo, desde la doble vertiente de aquellos que relataron su vida directamente como es el caso de los padres Manuel Teixeira y Francisco Pérez y aquellos otros que actuaron como testigos en los procesos de beatificación y su canonización, entre los que podemos destacar, entre los más de doscientos que testificaron, a Juan de Eyró, el comerciante que lo dejó todo y le siguió a las Molucas, el P. Coelho que le acogió en Santo Tomé durante cuatro meses antes de este viaje, Fausto Rodrigues, el soldado portugués que presenció el milagro del cangrejo, etc. En segundo lugar, en lo tocante al tema documental, disponemos de la importantísima fuente de los escritos y cartas originales del propio Javier, de las cartas de San Ignacio, de las que le escribieron sus compañeros de Oriente y de Europa, las que se enviaron entre ellos relatando o comentando hechos y anécdotas sobre su vida, las cartas del rey de Portugal, así como los distintos documentos oficiales de la Santa Sede, o del propio Gobierno portu-

gués y por último toda la documentación que obra en diversos archivos, como los de la Compañía de Jesús, el General de Navarra, los notariales de Pamplona y Tafalla, los de la Universidad de París, los de la Santa Sede, el General de Simancas, los de la India, los particulares, como el del Duque de Granada de Ega y el del Conde de Peñaflorida y un larguísimo etcétera que haría interminable esta lista.

Por otra parte la relación entre los hechos históricos y la evidencia de los mismos no suele ser simple y lineal, por el contrario esas evidencias, tal ya hemos señalado antes, pueden estar sesgadas o ser erróneas, fragmentarias o incluso ininteligibles, situación ocasionada por el paso del tiempo que puede haber supuesto grandes cambios culturales o lingüísticos. Todo ello obliga al historiador a enjuiciar e interpretar de forma nítida y sobre todo serena e imparcial, los testimonios de que disponga.

El objetivo de la historia, como intento por entender la vida del hombre y su entorno en su deambular a través de los siglos, no se cumple por completo con el mero relato de los acontecimientos, ya que éstos suponen solamente los cimientos sobre los que se elabora la interpretación histórica. El proceso de interpretación que deben realizar los historiadores afecta a todos los aspectos de la investigación de la historia, proceso que se inicia con la selección del tema que se pretende estudiar y continuando con el estudio de los hechos a la luz de las fuentes, la valoración y clasificación de los testimonios, para acabar con la creación de una hipótesis, teoría o narración de la situación estudiada o de un determinado periodo histórico.

El historiador honesto debe respetar los hechos, evitar la ignorancia y los errores cuanto le sea posible y aportar una interpretación convincente, seria, imparcial e intelectualmente satisfactoria, intentando con todos los medios a su alcance el acercamiento a la verdad, huyendo de interpretaciones aviesas e infundadas.

Hasta tiempos relativamente cercanos, la historia fue considerada esencialmente como una variante literaria que compartía muchas técnicas y efectos con la narrativa de ficción. Los historiadores estaban de hecho sometidos a los materiales de que disponían –que prácticamente se consideraban todos válidos– y a la veracidad personal, pero al igual que los novelistas, escribían detallados relatos de los acontecimientos y vivos retratos del personaje en cuestión, como si hubieran sido testigos directos y presenciales, prestando más atención a la calidad de la narración y al estilo literario que a la exactitud de los hechos. Las complejas relaciones entre historiografía y literatura han sido y continúan siendo objeto de serios debates.

Esa forma, afortunadamente hoy superada y abandonada, de contar la historia ha causado estragos en la veracidad y fidelidad de la propia historia considerada como ciencia. Han cambiado los métodos y sobre todo su aplicación. La importancia que el historiador concede en la actualidad a la documentación cierta y el desprecio que tiene sobre todo aquel dato que no ofrezca un mínimo grado de veracidad, ha supuesto que la investigación haya pasado a primer plano y sin ella hoy no es concebible su tarea profesional. Todo aquello que no ha dejado rastro visible, directa o indirectamente, carece de valor para los historiadores, ya que para ellos no pasa de ser una simple conjetura, que recogerá la fantasía popular o en su caso la invención poética, pero nunca debe tener cabida en un relato histórico.

Sin embargo al decir de Sánchez Albornoz¹ el historiador precisa de un determinado talento de escritor porque ha de dar vida a seres extinguidos, sin la libertad creacional del artista, pero no con menor belleza y emoción, si quiere hacer algo más que una mera crónica. Pero una cosa es el gusto por la buena redacción de un texto y otra muy distinta la falsedad intencionada del contenido de dicho texto.

Los documentos que nos llegan del pasado de los testimonios que de los distintos hechos históricos nos han transmitido las personas que estuvieron más o menos cercanas a esos hechos, han de ser estudiadas por los historiadores actuales con lupa, dado que como acertadamente dice el antes citado Sánchez Albornoz² esas personas están enormemente influidas por muchas y diversas circunstancias como las supersticiones humanas de la fe, de la pasión, del amor, de la antipatía, de la saña, del dolor, de la cólera, del temor, del pánico, de la euforia, del desánimo y de la conjunción u oposición de ideas e intereses. Por ese motivo el historiador ha de añadir a su propio, muchas invencible, subjetivismo, el subjetivismo de aquellas personas cuyos testimonios aprovecha como fuentes indirectas.

En el caso de la historia relacionada con San Francisco Javier, y por lo general como veremos más adelante en casi toda la hagiografía, ese subjetivismo y esa forma irreal de escribir la historia lo es siempre realzando los caracteres o las virtudes del personaje, es lo que podíamos llamar una deformación de la historia en positivo, realzando a veces exageradamente la figura del biografiado, por lo que difícilmente encontraremos autores que hayan tergiversado la historia influenciados por antipatía, saña, dolor, cólera, pánico, etc., sino más bien todo lo contrario, en todo caso habrán influido la euforia, el cariño, la pasión o la simpatía.

El historiador actual ha de desgranar la paja del grano de toda esa documentación que le llega del pasado, ya que ese doble o triple filtro que se interpone entre los acontecimientos históricos y las páginas de la verdadera historia, forzosamente han de dificultar su labor.

Por todo ello el historiador tiene que saber discernir los testimonios que le han llegado o que ha descubierto a través de la investigación, para poder decidirse a aprovecharlos en su integridad o parcialmente, dado que esos testimonios no demuestran de forma clara y directa el pasado, sino que habrá de averiguar, mediante el estudio y el análisis, el alcance de los mismos y saber qué quisieron decir en verdad los autores de un relato, de un poema o de una inscripción, qué ideas, problemas o intereses movieron a los redactores de una escritura, o de una ley, qué sensibilidad o inquietud impulsó al sacerdote, al político o al pensador para actuar como actuaron.

En el caso de la hagiografía sobre San Francisco Javier tenemos que llegar hasta los años finales del siglo XIX para encontrar un historiador que redactase una biografía basada en una minuciosa e impecable investigación, siguiendo aquellas antes citadas fuentes intermedias, pero sobre todo escudriñando todos los archivos que le fue posible consultar, nos estamos refiriendo al P. Leonardo José María Cros del que luego haremos una mayor y más cumplida referencia.

Es preciso escrutar el fondo de todos esos testimonios diferentes sobre el tema objeto de estudio, intentando averiguar el significado real que les concedieron los respectivos au-

¹ SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.,
"España un enigma histórico"
EDHASA, Madrid, 1981, 8
edición, p. 23
² *Ibid.*, p. 24

tores³ y del estudio honesto y profundo de todos esos testimonios, puede encontrarse la verdad y la realidad de los hechos que se pretende relatar.

Cualquier testimonio, sin embargo, puede ser de gran utilidad al historiador, al margen que provenga de la pasión de su autor, de signo negativo que inspira la saña, como la que está al otro extremo que engendra la leyenda. En efecto, hasta la leyenda, paradigma de la falta de autenticidad y certeza de un hecho, es un factor no despreciable para el intento del historiador de reconstruir el concreto perfil del pasado.

Es la historia, pues, el día a día de la humanidad desde su impreciso inicio; es, en afortunado y acertado símil de Sánchez Albornoz⁴, como un río que nace, se abre paso a través de llanuras o montañas, no se detiene nunca, se curva, avanza raudo y embravecido, se detiene en remansos, salta en cascadas imponentes, recibe afluentes, poderosos o humildes, sufre estiajes, se oculta bajo tierra, traza meandros, fecunda campos y riberas, arrasa territorios, nunca vuelve a sus orígenes. El curso de un río es algo permanentemente vivo, es en suma como un perpetuo camino siempre vivo y dinámico, que cualquier circunstancia puede hacer variar su curso.

Efectivamente cualquier circunstancia puede hacer variar el curso de la historia, ya que el azar ha tenido una gran influencia en su devenir. En muchísimos casos un minúsculo accidente ha cambiado lo que hubiera sido un camino distinto en la vida o en la historia de determinadas personas y pueblos.

El azar, qué duda cabe, ha cambiado el rumbo de la historia. Si Troya no hubiese sido tomada, si Alejandro Magno hubiese sido derrotado por Darío, si Constantinopla hubiese caído en poder de los Omeyas, si Carlos Martel hubiese sido derrotado en Poitiers, si Colón no hubiera convencido a los Reyes Católicos, si los judíos no hubiesen sido expulsados de España, si Lutero hubiese sido fulminado en sus inicios, si la Armada Invencible lo hubiera sido en realidad, si Napoleón hubiera vencido en Waterloo, etc, etc.

Cuántos "hubieses" en la historia del mundo, cuántos acontecimientos pudieron haber cambiado el sentido de la historia y del mundo, con cualquiera de ellos sería sin duda distinto. Es realmente imposible predecir lo que hubiese sido de la humanidad si cualquiera de los acontecimientos puntuales que acabamos de mencionar y otros muchísimos más, hubiesen sucedido al revés.

En el caso que nos ocupa en estas páginas, si el P. Nicolás Bobadilla no hubiera enfermado con unas graves fiebres de Malta cuando el embajador de Portugal Mascareñas, San Ignacio de Loyola y la Santa Sede habían pactado que aquel y Simón Rodrigues partirían hacia Lisboa para dirigirse posteriormente a la India, Javier se hubiera quedado en Roma. ¿Cómo hubiese sido la evangelización de Oriente? ¿Cómo hubiesen actuado los primeros jesuitas en la India? ¿Hubiesen ido Bobadilla o Rodrigues a las Molucas, al Japón o a China? Y Javier, ¿qué hubiese hecho en Roma en la casa general de la Compañía de Jesús? ¿Hubiera destacado o se hubiese convertido en un pulcro administrador y un fiel seguidor de Ignacio sin más? Efectivamente el azar hace que la historia siga un determinado camino y deja un montón de incógnitas en el aire que nunca podremos saber. El P. Collantes⁵ se pregunta: ¿Podríamos hoy imaginarnos a Javier toda la vida en Roma, de secretario de San Ignacio, cargo que éste le había reser-

³ *Ibid.*, p. 26

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ COLLANTES DIEZ., "Francisco Javier, peregrino del Evangelio", *Misiones Extranjeras* n.º 208, sep. Oct 2005, p. 440.

vado? Y la respuesta es indudablemente NO. El azar, a través de la inesperada enfermedad de Bobadilla, hizo que Javier pudiese ser aquello para lo que evidentemente había nacido, misionero.

La hagiografía

La historia de un santo es, por lo general, controlada por la crítica histórica. El santo no es sólo un hombre que ha tenido una vida venturosa en el ámbito del afecto de Dios: Ha sido necesario, para constatar su santidad en reconocimiento por parte de la Iglesia, a partir y como consecuencia del culto público que le fue rendido.

Toda historia es, o intenta ser, un conocimiento científico del pasado y la hagiografía como una rama de las ciencias históricas no es menos. Pero el pasado no puede ser atendido en sí mismo, lo conocemos, abstracción hecha de nuestros recuerdos personales, gracias a los testimonios, escritos o no, y más particularmente a través de los textos escritos que llamamos “documentos”.

En el puro inicio del cristianismo la tradición oral exaltaba los hechos de los mártires, posteriormente los primeros documentos hagiográficos consistieron en las listas de aquellos mártires y con ellas se compusieron los primeros martirologios, porque para los primitivos cristianos que se interesaban por la vida de sus santos, solamente tenía atracción la vida de los mártires, que se les presentaban como los verdaderos héroes de la fe.

Los primeros ensayos de biografías cristianas, de valor innegable, tomaron la forma de lo que se ha llamado la “vida antes del martirio” y se presentaban como una breve incursión en la vida de dicho santo hasta llegar al momento álgido de su gloriosa muerte, donde los autores se explayaban hasta llegar al corazón de sus lectores. Posteriormente empezaron a interesarse por la vida, muchas veces tanto o más edificante de aquellos santos que no acabaron su vida terrenal a manos de paganos o infieles, sino de muerte natural, los que se han venido en llamar “santos confesores” para distinguirlos de los mártires.

La hagiografía fue, pues, aquella parte de la historia que estudió la vida de todos los santos y las leyendas que fueron creándose en su entorno y no fue hasta los comienzos del siglo XIII un género literario acrítico y edificante que intentaba confortar las almas, incitarlas a la devoción y a presentar a los santos como ejemplo a seguir.

Los primeros documentos hagiográficos fueron recogidos por Eusebio de Cesarea, y la vida de santo más antigua que conocemos es la de San Atanasio del año 360, que marcó una época. En Occidente a partir de las obras de San Jerónimo, como la vida de San Pablo o *De viris illustribus* (sobre varones ilustres), las biografías de santos su multiplicaron y la Iglesia pasó a organizar colecciones sobre noticias biográficas de sus miembros más destacados: *El Liber Pontificalis* en Roma sobre determinados Papas, el *Gesta episcoporum* en la Galia sobre hechos de los obispos, etc.

La *Leyenda Aurea* de Jacques de Vorágine en el siglo XIII se tiene como la colección más completa de la Edad Media. La hagiografía moderna comienza al inicio del siglo XVII, con

la famosa *Acta Sanctorum* de 1607 escrita por el jesuita Heribert Rosweyde, siguiendo el orden del calendario, obra continuada por Jean Bolland y posteriormente a partir de 1643 por un grupo de jesuitas discípulos suyos que por ese motivo se les ha conocido como los bolandos o bolandistas.

Actualmente hagiografía equivale a tratado de documentos y datos referentes a los santos que la Iglesia Católica reconoce como tales o cuyo proceso admiten en orden a su canonización.

Atrás quedaron las viejas teorías de los bolandistas quienes vieron en las leyendas hagiográficas un producto característico de la cultura popular, unos relatos que son el resultado de una operación inconsistente e irreflexiva sobre la materia histórica. La hagiografía diseña y da vida, a través de un lenguaje perfectamente codificado, a una serie de modelos preestablecidos. Su objetivo es menos demostrar la existencia histórica de un santo que la de convertirlo en un modelo cultural de acuerdo con las distintas categorías establecidas tradicionalmente por la Iglesia como mártires, vírgenes, confesores, ermitaños, monjes, fundadores, etc.

La hagiografía aun siendo un género de indudable extracción eclesiástica, fue concebida básicamente como un instrumento de evangelización dirigido a los sectores populares y para ello se utilizó un lenguaje y unos recursos narrativos de carácter popular para conseguir unos textos más cercanos y atractivos para el vulgo. Los autores de las piezas que se inscriben en este género no dudaron en utilizar una amplia variedad de recursos literarios, como ejemplos, fábulas, cuentos, proverbios, versos, etc., para concitar el interés de un público lo más variado y amplio posibles.

Es evidente que no todos los textos hagiográficos se pueden enmarcar en este tipo de género, ya que existieron obras más elevadas y cultas, dirigidas fundamentalmente a miembros de órdenes religiosas y sacerdotes, hecho que no contradice sino más bien ratifica aquella su función principal cual era la de estar dirigida a sectores populares.

San Francisco Javier no fue una excepción a esa costumbre de anteponer lo legendario y literario a lo histórico y cierto, y aunque en el siglo XVII ya comenzaba a hacerse una historiografía más auténtica y acorde con los hechos realmente acaecidos, todavía existía esa tendencia hacia lo fantasioso. Ese poco escrúpulo por magnificar un hecho o retocar el texto de un documento vino a desembocar en una serie de biografías de tono menor, realzando situaciones no absolutamente probadas, milagros inventados y anécdotas más salidas de la imaginación del autor que de la historia real, así como aventuras y hazañas imaginadas, que convertían al personaje, sin ninguna necesidad, dado que su vida real tenía suficientes argumentos para no tener que recurrir a la fantasía y a las exageraciones innecesarias, en un personaje ficticio e ideal, alejado del hombre que Javier realmente fue.

Las vidas de los santos fueron a partir de la Edad Media, juntamente con los libros de caballerías, una de las lecturas preferidas de las personas cultas. No olvidemos que San Ignacio, en el periodo de rehabilitación y recuperación que pasó en la casa de su hermana, para curarse de la operación de la pierna, que debieron hacerle a raíz de su herida sufrida en 1521, cuando defendía como capitán la plaza de Pamplona, para distraerse acudió a la

lectura de los únicos libros que tenían en la casa que no eran otros que las colecciones, de moda en la sociedad de la época, de las vidas de los santos. La lectura de aquellas vidas ejemplares y heroicas hizo recapacitar a Ignacio sobre la existencia que había llevado hasta entonces, y le hicieron cambiar diametralmente su rumbo, y fue él, como es conocido, el que en París hizo, a su vez, cambiar el rumbo de la vida que tenía programada y dispuesta Francisco de Jasso y Azpilcueta, es decir San Francisco Javier.

Aquella literatura hagiográfica que tenía, sin duda, un interés cultural, ya que se trataba de unos relatos deliciosos, por su carácter legendario y fabuloso, por las maravillas que relataban y a veces también atractivos por su decoración gráfica, hoy no pueden considerarse como verdaderas crónicas hagiográficas sino como relatos ficticios de aventuras. Durante siglos, antes que unos eruditos investigadores desnudaran la vida de los santos de todo ropaje superfluo y falso y las pulieran hasta convertirlas en una conjunción de datos reales, era aquella inveraz literatura, la que trataba de vida de los santos, a partir del siglo XVII la seriedad histórica se abre paso por aquel frondoso bosque de las leyendas y las fábulas, en un difícil recorrido hasta desembocar en las biografías fundamentadas en datos y hechos históricos comprobados, basadas todas ellas en una documentación auténtica e irrefutable.

En el caso de Javier se pasó de las biografías iniciales y las que de su persona se escribieron durante el siglo XVII a la inmensa biografía del P. Schurhammer, contrastada con datos empíricos, propios de una historicidad positivista y que nos presenta su singladura existencial como dice Menéndez Palacios⁶ como una auténtica epopeya cristiana; sus orígenes nobiliarios, su infancia, sus estudios parisinos, su amistad con San Ignacio, su pertenencia a la Compañía de Jesús y su colosal e irrepetible aventura misionera en tierras del lejano Oriente, lo convierten en un personaje único y referencial para entender algunos aspectos de la cultura de nuestro Siglo de Oro.

Entre los escritores de historia hay que distinguir los que relatan sucesos de su tiempo o de tiempos muy cercanos, en el caso de la hagiografía javierana los padres Teixeira, Pérez, Valignano o Turselino, y los que se ocupan de reconstruir el pasado, un pasado lo bastante lejano como para que haya podido producirse una lenta decantación de los posos turbios de las inexactitudes históricas. Los primeros, por lo general, escriben crónicas, los segundos historias. Las crónicas son indispensables para la historia, y muchas veces la parcialidad de los cronistas dificulta la labor desbrozadora de los historiadores.

Sin la existencia de aquellos primeros biógrafos de Javier, no hubiera sido posible la reconstrucción tan exacta de su vida, sobre todo en Asia, pues como dice Sánchez Albornoz⁷, al provocarse la reacción contra la vieja tesis, se logró hallar una solución in-



Grabado del P. Alessandro Valignano.

⁶ MENÉNDEZ PALACIOS, J. "San Francisco Javier, los jesuitas y el hispanismo" *Ecclesia Digital* 2006.

⁷ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Op. cit., p. 32

teligente a la ineludible doble urgencia de conocer el pasado con rigurosa precisión y de comprenderlo con exactitud.

Siguiendo la opinión de don Claudio, el historiador debe juzgar los acontecimientos del pasado, no conforme a la mente y a la sensibilidad de su generación, de su país y de su época, sino de acuerdo a las de los actores de la historia, por ello no sería justo juzgar la forma de actuar y de reaccionar de Javier en sus años misionales, frente a determinados acontecimientos y situaciones, si no es metiéndose en su piel, intentando hacer un esfuerzo para comprender sus circunstancias, la mentalidad de la época en la que le tocó vivir.

Las biografías de San Francisco Javier

Desde la más antigua, la del P. Manuel Teixeira, que en su juventud fue compañero de Javier en la India, y que data de 1579, hasta la más moderna, la escrita por el catedrático de la Universidad de Navarra Ignacio Arellano, con motivo del V Centenario del nacimiento del santo, fechada en 2005, median más de dos centenares de biografías de San Francisco Javier, y en esa gran cantidad, como es de suponer, las hay de todo tipo y pelaje, buenas, regulares, malas, cortas, extensas, originales, copiadas, amenas, aburridas, etc.

Doscientas biografías publicadas las tienen muy pocos personajes en la historia y posiblemente sea Napoleón el único que supera a nuestro santo en ese hipotético ranking biográfico-literario.

Las fuentes en las que se basa la mayoría de la bibliografía javierana se reducen a los documentos primitivos y contemporáneos del santo: el epistolario, las cartas del Japón y de la India, las primitivas “vidas” que se escribieron por Teixeira, Valignano, Turselino y Lucena, los procesos de beatificación y canonización de 1556 y de 1616 y las crónicas coetáneas. Esta documentación constituye la historia fundamental de Javier y está incluida en su mayor parte por el P. Lecina⁸ en sus dos tomos del *Monumenta Xaveriana* en 1900 y 1912⁹.

Las más de doscientas biografías citadas, están escritas originariamente en once idiomas distintos (latín, castellano, portugués, francés, italiano, alemán, inglés, japonés, holandés, vascuence y polaco), si bien contando las traducciones que se han realizado de esas obras originales a otros idiomas, nos encontramos que existen biografías publicadas sobre San Francisco Javier en todos los idiomas cultos del mundo y algunos realmente exóticos como el tamil.

Para tratar de esa gran cantidad de obras más o menos ordenadamente, es preciso establecer previamente una clasificación que nos permita diferenciarlas y ubicarlas en un grupo determinado para emprender su estudio. Al enfrentarnos a esa tarea nos encontramos con la enorme dificultad de escoger un tipo clasificatorio concreto que nos sea útil y práctico, para cada una de las distintas biografías.

Podemos clasificar las biografías de San Francisco Javier, en primer lugar de una forma lógica y ortodoxa como es la cronológica, que por otra parte nos permite diferenciar las dis-

⁸ El P. Mariano Lecina nació en Tala (Salamanca) en 1854, ingresó en la Compañía de Jesús en 1872 y murió en Comillas (Cantabria) en 1934. En 1894 recibió de la cúpula de la Compañía el encargo de iniciar el *Monumenta Xaveriana* como continuación de la magna obra *Monumenta Historica Societatis Iesu*, de la que cada mes aparecía un fascículo editado en Madrid que se componía de 160 páginas. *Monumenta Xaveriana* se inició con el fascículo LXXI correspondiente al mes de diciembre de 1899. El P. Lecina durante dieciocho años, desde 1894 hasta 1912, recorrió los archivos y bibliotecas de España, Portugal, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania e Italia en busca de los datos y documentos que necesitaba para elaborar su obra.

⁹ ANÓVEROS TRIAS DE BES, X., “Breve historia de la bibliografía javierana”, en *Retablo de escritos javieranos*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 58.

tintas tendencias según la época en que fueron escritas. Podemos hacerlo así mismo por idiomas que también supone una agrupación dentro de unos parámetros lógicos, sin embargo vamos a utilizar una clasificación que podríamos calificar de mixta y absolutamente heterodoxa porque mezclaremos criterios temáticos, con otros personales, otros idiomáticos, juntamente con la cronología. La clasificación que vamos a seguir es la siguiente:

1. Las biografías escritas por los que conocieron a Javier.
2. Las biografías escritas por los que visitaron los lugares por donde anduvo Javier.
3. Las biografías escritas por los que no se movieron de su ciudad, inspiradas o basadas en otras anteriores.
4. Las biografías documentadas basadas en investigación novedosa.
5. Las biografías escritas para la mera divulgación sin pretensiones históricas.
6. Las biografías escritas por mujeres.
7. Las biografías escritas por escritores navarros.
8. Las biografías noveladas.
9. Las biografías escritas en vascuence.
10. Las biografías escritas para niños.
11. Las biografías en forma de *cómic*.
12. La biografía del P. Schurhammer.

Veamos a continuación el desarrollo de cada uno de los doce grupos clasificatorios.

1. Las biografías escritas por los que conocieron a Javier (Teixeira y Pérez)

A partir de 1575 desde la Congregación provincial de Chorão (Goa) se apreció un creciente interés por conocer todas las virtudes y andanzas, en fin, de todos los hechos relacionados con Javier y a consecuencia de ello se redactaron las dos primeras biografías del futuro santo. La primera Vida que se escribió sobre San Francisco Javier, de la que antes hemos hecho mención, lo fue en 1579, en portugués por el P. Manuel Teixeira¹⁰. A petición de los jesuitas de Roma, que deseaban que escribiera la Vida del Padre Javier en la India, que evidentemente no era santo y ni siquiera beato todavía, el P. Teixeira la inicia en 1575 y la termina en 1579. A principios de 1580 envía el original a Roma, al que añadió un año después un suplemento de dos capítulos. Fue escrita originalmente en portugués que era su lengua, textos que desgraciadamente han desaparecido. La traducción castellana realizada hacia 1585, se conserva en los códices llamados de Villarejo¹¹, de donde la tomó la edición de *"Munumenta Xaveriana"*, y hoy se guardan en el archivo de la Compañía de Jesús de la provincia de Toledo.

El P. Teixeira no dejaba de ser un modesto y cuasi anónimo jesuita que residía desde hacía muchos años en las lejanas misiones de Asia y tal era su modestia y humildad que después de haber enviado el original de su obra a Roma le escribió una carta al entonces P. General de la Compañía Claudio Acquaviva, fechada el 1 de diciembre de 1581 en la que le decía: *"Lo que pido a V.P. es lo que ya pedí al P. General pasado, que, si a V.P. le pareciere que el libro vale para alguna cosa..., que antes que los Padres y Hermanos lo vean, lo mande revisar, aumentar o disminuir de lo que en él le pareciere mejor y más en su servicio..., y si le pareciere que lleve el estilo que de acá llevó de ponerse las cartas del P. M. Francisco en los tiempos y lugares en que fueron escritas, creo que muchas habrá allá o en Portugal, que nosotros no tenemos acá, que allá se podrían añadir en sus lugares, si a V.P. así le pareciere en el Señor..."*.

¹⁰ El P. Manuel Teixeira nació en Miranda do Douro (Portugal) en 1536. Entró en la Compañía de Jesús en Lisboa en 1551 y el mismo año fue enviado a Goa en la India, donde llegó en el mes de septiembre. Durante los meses de febrero, marzo y abril de 1552 conoció y trató a San Francisco Javier que morría poco después, el 3 de diciembre de ese mismo año. Fue ordenado sacerdote en 1560 y dos años más tarde estuvo con el P. Francisco Pérez en Macao. Volvió a la India donde fue rector del Colegio de Cochín desde 1569 a 1572 y viceprovincial desde 1573 a 1574. Falleció en Goa el 19 de marzo de 1590.

¹¹ En Villarejo de Fuentes, provincia de Cuenca, estuvo el noviciado de la Orden de 1561 a 1602, año en que se trasladó a Madrid, quedando en Villarejo el Colegio, suprimido con todas las casas de la Compañía en España con su expulsión en 1767.

Pero el texto del P. Teixeira, después de haber sido traducido al latín que era la lengua común entre todos los miembros de la Orden, durmió el sueño de los justos, hasta el punto que el P. Alessandro Valignano, a la sazón provincial de Goa, que también escribió más tarde una biografía de Javier, envió a principios de 1585, una carta al citado P. General Claudio Acquaviva –véase por las fechas que la obra de Teixeira llevaba aparcada cinco años en Roma–, rogándole que no se imprimiese la traducción al latín de la biografía del P. Teixeira. La carta del provincial de Goa surtió el efecto deseado, dado que el texto del jesuita portugués quedó arrumbado y prácticamente inédito y en su lugar se editó años después, en 1593, una vida de Javier escrita por el P. Horacio Turselino, en la que curiosamente utilizó, como fuente el texto de Manuel Teixeira, que había fallecido tres años antes, suponemos que extrañado y dolido por el desprecio que se había hecho de su obra.

Aunque como veremos luego la biografía escrita por Teixeira no vio la luz hasta muchísimos años después, era sin embargo conocida por los miembros de la Compañía que escribieron sobre el Santo y cabría suponer que alguna copia circulaba de tapadillo, ya que todos los biógrafos posteriores la utilizaron como base y punto de partida de sus respectivas biografías, como es el caso de los propios Valignano y Turselino, Lucena, Bártoli, Bouhours, Sopranis, García, etc.

El texto de Teixeira se basa en la experiencia personal de lo que le debió contar el propio Javier en la India, lo que le relataron los muchos compañeros del Santo en los años que duró su misión en Oriente y los propios textos que pudo disponer de él. Parece que conocía sesenta y dos cartas originales o copias de Javier, aunque los textos de las mismas, tal como él las presenta no son absolutamente fidedignos, ya que unas veces solamente los cita, otras los utiliza para adecuar las cartas a su conveniencia y otras las cambia de forma, es decir adultera su contenido, siguiendo voluntaria o involuntariamente aquella perjudicial costumbre a la que anteriormente hemos hecho referencia de la falta de fidelidad de algunos autores primitivos de presentar la historia.

Muchos años, como hemos indicado antes, permaneció injustamente inédita la primera biografía de San Francisco Javier, ya que no se publicó hasta el año 1900, nada menos que trescientos veintiún años después de ser escrita, cuando el P. Mariano Lencina la incluyó en el *Monumenta Xaveriana* y como libro individual no vio la luz hasta que la editó la editorial *El Siglo de las Misiones*, en 1951, casi cuatrocientos años después de su redacción, en edición preparada por el P. Ramón Gaviña en una traducción al castellano.

La segunda Vida, desconocida hasta 1965, ya que se encontró casualmente por hallarse traspapelada en la inmensidad de los archivos de la Compañía en Roma, fue escrita en S. Tome (Mylagore) en diciembre de 1579, en castellano por el P. Francisco Pérez¹². Consta de 20 hojas y se conserva en Roma, en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús. Está escrita en un lenguaje sencillo y describe con gran criterio y notable exactitud las principales etapas de Javier en Oriente, si bien casi nada se dice de su paso por las Molucas y Japón. De la misma forma que no hace mención alguna de la infancia del Santo en el Castillo familiar, ni de su juventud en la Universidad de París, ni de la estancia en Roma, sino que prácticamente relata sólo aquello que su autor conoció directamente, es decir la etapa del Javier en la India. Se refiere en muchas ocasiones a recuer-

¹² El P. Francisco Pérez nació en Barcarrota (Badajoz) en 1515 y entró en la Compañía de Jesús en Coimbra en 1544, siendo ya sacerdote. En 1546 fue enviado a las misiones de la India y en 1548 a las de Malaca, donde fundó una casa siguiendo la voluntad de San Francisco Javier. Entre 1563 y 1566 permaneció en Macao, intentando, sin éxito, entrar en China. Murió en Negapatam (India) en 1583.

dos personales, dado que el P. Pérez vivió, desde 1546 hasta su fallecimiento en 1583, en Oriente, por ello inserta también interesantes noticias sobre muchos de los colaboradores de Javier.

En este apartado podríamos incluir a Pedro de Ribadeneira¹³ que cuando entró en la Compañía de Jesús a comienzos de 1540, con catorce años, coincidió en la casa de Roma con San Francisco Javier, que no marchó a Lisboa hasta marzo de ese año, pero por su gran diferencia de edad poco debió convivir con Javier, de quien escribió una biografía casi cincuenta años más tarde, después de haber escrito la de San Ignacio, la de San Francisco de Borja y la de Láinez.

2. Las biografías escritas por los que visitaron los lugares por donde anduvo Javier (Valignano, Recondo, Schurhammer)

En este apartado haremos referencia sólo al primero de los biógrafos citados, ya que la obra de Recondo la trataremos en el apartado 4 y la de Schurhammer en el 8 dedicado concreta y exclusivamente a ella.

Fue Alessandro Valignano¹⁴ un personaje peculiar (véase su escueta referencia biográfica en la nota 14) que en el transcurso de su vida tuvo relación directa con dos santos, San Carlos Borromeo y San Francisco de Borja e indirecta con San Francisco Javier. No es habitual que en el transcurso de la vida de una persona se crucen nada menos que tres santos.

En 1574 se embarcó en Lisboa para Oriente, tardaría cinco años en llegar al Japón, su destino más lejano. Estuvo inicialmente tres años en la India y nueve meses en Malaca y su primera visita al Japón duró otros tres años. Fue un auténtico innovador de los métodos misionales, impulsó a los misioneros europeos a hacer más que simbólicos esfuerzos por adaptarse a la cultura y las costumbres locales. Esta sencilla norma iba a inspirar todos sus anhelos y su inmensa labor misional durante los veinticinco años que pasó como líder y director de la empresa jesuítica en Oriente. Mientras que Javier había sido el pionero que abrió nuevos horizontes para que fuesen explorados los misioneros jesuitas, Valignano fue el minucioso administrador que dedicó una parte muy importante de su tiempo a formular orientaciones que servirían de postes indicadores y de guía para los que predicaban el Evangelio en aquellas nuevas tierras con civilizaciones antiguas¹⁵.

Valignano de hecho fue el clarividente y meticuloso organizador de la gesta emprendida por Javier, el que dio consistencia, amplitud y novedad a su empresa. Esa comunión de ideas, esa labor continuadora impulsó a Alessandro Valignano a escribir una importante obra que perpetuara la inmensa y sacrificada labor que estaban llevando a cabo los jesuitas en aquellos confines del mundo, "Historia del principio y progreso de la Compañía de Jesús en las Indias Orientales", escrita en latín, fechada en 1583 y dividida en dos partes, la primera de ellas está dedicada por completo a la vida de Javier, del que hablando con unos y con otros, durante los años que llevaba en Oriente cuando se decidió a escribirlo, llegó a recopilar muchísimos nuevos datos. Unamos a ello que prácticamente había recorrido palmo a palmo casi todos los lugares, por lejanos que fuesen, por donde estuvo Javier en los casi once años en los que transcurrió su extraordinaria aventura misionera, lo que facilitó el conocimiento directo del terreno para escribir su obra.



La biografía de Valignano
Citta di Castello, 1944.

¹³ Pedro de Ribadeneira, cuyos auténticos apellidos eran Ortiz de Cisneros, nació en Toledo en 1526. Entró en la Compañía de Jesús a comienzos de 1540. Estudió en París, Lovaina, Padua y Roma. Fue el escritor más notable de los inicios de la Compañía. Murió en Madrid a los ochenta y cuatro años y después de setenta y uno de vida religiosa en 1611.

¹⁴ Alessandro Valignano nació en febrero de 1539, de familia noble, en Chieti, en la región de los Abruzzos en la Italia central. Estudió filosofía y teología en la Universidad de Padua, el centro renacentista de la República de Venecia. Por un oscuro asunto con una muerte de por medio, fue encarcelado en Venecia, de donde después de casi dos años de prisión, salió gracias a la intervención personal del Arzobispo de Milán, el que sería más tarde San Carlos Borromeo. Al salir de la cárcel viajó a Roma donde pidió ser admitido en el seno de la Compañía de Jesús. Fue acogido en 1566 por el entonces P. General de la Compañía San Francisco de Borja, que lo envió al noviciado de Sant'Andrea al Quirinale. A los seis años ya fue nombrado maestro de novicios donde tuvo como discípulo al famoso misionero jesuita Mateo Ricci. En 1571 fue ordenado sacerdote y dos años después, a sus treinta y cuatro años, el entonces P. General P. Everardo Mercuriano lo envió a Oriente como delegado suyo y Visitador de todas misiones jesuíticas en las Indias Orientales. Después de treinta y tres años en Oriente falleció en Macao en 1606.

¹⁵ ULÇERLER, A. (traducción de Antonio Maldonado), "Alessandro Valignano, el Visitador de Oriente", *Anuario Jesuitas* 2006, p. 82.



Arriba. La biografía de Horacio Tursellino, 1626.



Abajo. La biografía de Joao de Lucena, 1600.

En opinión del profesor Ignacio Arellano, “la parte que Valignano dedica a la vida de San Francisco coincide en algunos pasajes con Teixeira, y se aleja de otros. No es posible saber si Valignano sigue a Teixeira, o este a Valignano o ambos manejan materiales comunes”¹⁶.

Este año 2006, cuando se escriben estas páginas, se celebra el IV Centenario de la muerte de Valignano. Se une curiosamente, pues, el V Centenario del nacimiento de Javier, el iniciador de la impresionante empresa de las misiones de Oriente con el IV del nacimiento de su continuador.

3. Las biografías escritas por los que no se movieron de su ciudad, inspiradas o basadas en otras anteriores (Turselino, Lucena, Gonçalves, Sopranis, Bártoli, Francisco García, Bouhours)

Horacio Tursellino¹⁷ escribió, tal como antes hemos indicado al tratar de la biografía de Teixeira, “*De vita Francisci Xaverii*”, en latín, sin moverse de la casa madre de Roma, donde residía, basada en la inédita obra del mencionado jesuita portugués, en la que se inspiró, mejorada con las cartas y los documentos que se encontraban en los archivos de Roma y de los que no pudo aprovecharse el P. Teixeira. Fue traducida al castellano por el P. Pedro de Guzmán y editada en Pamplona en 1620.

El P. João de Lucena¹⁸ escribió “por obediencia”, tal como indica él mismo en el preámbulo-dedicatoria del original del libro, “*Historia da vida do Padre Francisco de Xavier, e do que fizeram na India os mais Religiosos da Companhia de Iesu*”, en portugués, obra que fue publicada el mismo año en que falleció su autor, en 1600. El P. Lucena aunque no participó de la conquista espiritual de Oriente, ya que su pacífica vida transcurrió entre Lisboa y Roma, a él se debe una de las biografías más completas de las escritas en los primeros años de la hagiografía javierana, que le sugirieron sus superiores y escribiera a raíz de la beatificación de Javier. La documentación que utilizó Lucena para escribir su obra consistía en las propias cartas del Santo, de las que menciona treinta y seis, se valió así mismo de cartas y testimonios de otros jesuitas que habían tenido relación con Javier, muchas de ellas hoy desgraciadamente desaparecidas, los relatos de personas contemporáneas del apóstol de las Indias, sobre todo los testimonios del proceso para su beatificación realizados en Goa, Cochín, Baçaim, Malaca y Travancor, y por último las biografías de Teixeira, Valignano y Tursellino. Fue traducida al castellano por Alfonso de Sandoval en 1619 y fue probablemente la primera obra sobre Javier que fue publicada en español.

Cronológicamente sigue la magna obra del jesuita también portugués P. Sebastião Gonçalves¹⁹ que en 1614 escribió “*Historia dos Religiosos da Companhia de Iesu*” en tres gruesos volúmenes. En el primero de ellos de quinientas treinta y cuatro páginas, que lleva el título de “*Da vida do Padre Francisco de Xavier*” está dedicado en toda su extensión, como su propio título indica, a San Francisco Javier, que no estaba entonces ni beatificado todavía y por eso le da el tratamiento de Padre. En 1604, cuando llevaba ya quince años en Oriente recibió del P. Provincial de Goa, P. Manoel de Veiga, el encargo de escribir la historia de la Companhia de Jesus en la India. En noviembre de 1608 tenía ya recogido el material que precisaba para emprender la inmensa tarea de su ejecución y comenzó la redacción de su obra, que por la enorme envergadura del proyecto tardó varios años en concluir.

¹⁶ ARELLANO, I., *Vida y aventuras de San Francisco Javier*, Biblioteca Javierana. Fundación Diario de Navarra. Pamplona 2005, p. 14.

¹⁷ Horacio Tursellino nació en Roma en 1544 y entró en la Compañía de Jesús en su ciudad natal el 6 de agosto de 1562. Murió en la misma ciudad en 1590.

¹⁸ El P. João Lucena nació en Troncoso (Portugal) el 27 de diciembre de 1550 y entró en la Compañía de Jesús en 1565, a los quince años. En 1577 fue enviado a Roma para estudiar teología, de donde volvió a su país en 1581. En los últimos años de su vida escribió el panegirico de San Francisco Javier en la casa de San Roque, en Lisboa, donde falleció a los 51 años el 4 de octubre de 1600.

¹⁹ El P. Sebastião Gonçalves (senior) nació en Ponte de Lima (Portugal) en mayo de 1555. Estudió en el colegio de Évora y entró en el noviciado de la Compañía de Jesús de esa ciudad en 1574. Fue enviado a Roma en 1583 y a las Islas Azores en 1589. Embarcó para la India en 1593 donde estuvo veinticinco años y en donde ocupó distintos cargos en diversas casas y ciudades. Murió en Goa el 23 de marzo de 1619.

La primera biografía de Javier publicada ya con el protagonista en la lista de los santos de la Iglesia Católica lo fue en Roma el mismo año de su canonización el 1622. Su autor fue el P. Giovanni Girolamo Sopranis²⁰ y se tituló *"Compendio della vita de S. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù"*, para cuya redacción se basó en las conocidas biografías anteriores y, tal como el propio autor manifiesta en el prólogo del libro, en los testimonios de los procesos de Goa, Cochín, Pamplona, Roma y Lisboa, en las cartas del santo y una amplia bibliografía cuya relación incluye en el mencionado prólogo. La obra consta de XX capítulos, los cinco primeros cuentan la vida del santo desde su nacimiento hasta su llegada a Goa y los otros quince de la impresionante trayectoria de Javier en su apostolado en Oriente hasta su muerte. Es además la primera biografía de Javier escrita y publicada en italiano.



Arriba. La biografía de Girolamo Sopranis. Roma, 1922.

Abajo. La biografía de Francisco García. Madrid, 1672.

El P. Daniel Bártoli²¹ escribió en 1653, en latín, *"De vita, et gestis San Franciscii Xaverii Indarum Apostoli e Societate Iesus"*, que fue publicada en Lugduni en 1653 el mismo año de su muerte. Se trata de un libro pulcramente redactado, que no aportaba grandes novedades, dado que su autor no fue precisamente un acreditado investigador, sino que se limitó con corrección y habilidad literaria a utilizar las fuentes que ya eran conocidas y que ya habían utilizados otros.

El P. Francisco García, que fue profesor de teología en el colegio de los jesuitas en Madrid, basándose en las biografías ya existentes y conocidas de Teixeira, Valignano, Turselino, Lucena y Bártoli, escribió en 1672 y en castellano una magnífica y moderna biografía sobre San Francisco Javier que tituló *"Vida y milagros de San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias"*. Es, si hacemos excepción del corto e inédito relato de Javier en la India escrito en 1579 por el P. Francisco Pérez, la primera biografía del Santo originalmente escrita en castellano, de la que se han hecho múltiples ediciones y bastantes traducciones, como por ejemplo una al alemán en 1745.

El P. Dominique Bouhours escribió la primera biografía del Santo redactada originariamente en francés, que se publicó en París en 1683 con el título de *"La vie de Saint François Xavier de la Compagnie de Jésus, Apôtre des Indes et du Japon"*, de la que manifestó el P. Pedro Blanco en 1945 *"...es una obra muy leída aun en nuestro tiempo en sus no pocas ediciones. Su estilo es castizo; hay orden en los hechos; se ve libre de las deformaciones gongorinas de tantas otras obras contemporáneas, no incurre en exageraciones con hechos portentosos y extraordinarios, y sin embargo, abundan interesantes noticias que fomentan la piedad y la edificación"*²².

4. Las biografías documentadas basadas en investigación novedosa (Cros, Brou, Recondo, Ubillos)

El P. Leonardo José María Cros²³ publicó en 1894, 1900 y 1903 en Toulouse su meritorio trabajo sobre la vida, las cartas y la familia de San Francisco Javier. Su obra comprende tres tomos que suman 1.588 páginas. Al P. Cros le cabe la honra de haber sido *"el padre de la moderna xavierografía"* como lo denominó el P. Ubillos²⁴, fue el primer historiador que, rompiendo las formas rutinarias, publicó su biografía con arreglo a la moderna crítica, después de una impecable y laboriosa investigación de los documentos contemporáneos y fuentes primitivas de la historia.

²⁰ El P. Giovanni Girolamo Sopranis nació en Génova en 1572. Ingresó en la Compañía de Jesús en Roma en 1592 y cinco años después fue ordenado sacerdote. Lo nombraron profesor de lógica, física y metafísica en el Colegio Romano y después a partir de 1605 ejerció la docencia en el Colegio de Brera en Milán. En esta ciudad alcanzó el puesto de catedrático de Sagradas Escrituras en 1616 y al año siguiente regresó a Roma de donde ya no se movió hasta su fallecimiento acaecido el 11 de noviembre de 1628.

²¹ El P. Daniel Bártoli nació en Ferrara (Italia) el 12 de agosto de 1608, entró en la Compañía de Jesús en Novellara en 1623 y falleció en Roma en 1653.

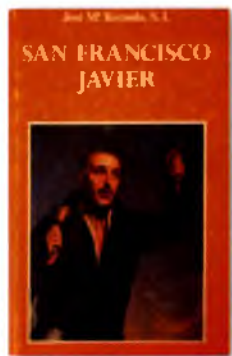
²² BLANCO TRIAS, P. Conferencia en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia (curso 1945-46). *Historiografía jesuita*, publicada por Editorial Torres en 1947.

²³ El P. Leonardo José María Cros nació en Vabres (Rodez-Francia) en 1831, entró en la Compañía de Jesús en 1853 y murió en Vitoria (España) en 1913.

²⁴ UBILLOS, G., Prólogo de *Vida de San Francisco Javier*, Burgos 1942, pág. VI.



El padre José María Recondo.



La biografía del P. Recondo. Madrid. 1988.

El P. Zurbano lo llama “*gigante de la investigación javeriana*”²⁵, se puede decir que consultó todos los archivos y bibliotecas de España, Francia y Portugal donde creyó que podría encontrar documentos, datos, rastros y vestigios del Santo. Concretamente en nuestro país investigó en el Archivo Real de Navarra, los Notariales de Pamplona y Tafalla, el General de Simancas y los del Duque de Granada de Ega en Madrid y del Conde de Peñaflores en San Sebastián, así consiguió descubrir, estudiar y publicar importantísimos documentos sobre la familia y la historia de la época juvenil del Santo, que en 1635 habían desaparecido y de los que no se tenía ni siquiera noticia de su existencia. Tal fue la cantidad de datos y escritos que acumuló que a su muerte dejó más de 150 kilos de manuscritos propios sobre Javier²⁶.

El P. Alejandro Brou, a diferencia del P. Cros, no fue directo investigador, sino correcto y pulcro compilador. Se aprovechó de los adelantos de la javierografía, de los trabajos del P. Cros y de la compilación del “*Monumenta Xaveriana*” publicado en 1912 y escribió con moderna crítica la biografía del Santo más artística y completa de su tiempo. Su historia está escrita en dos tomos con un millar de páginas y editada en París en 1912 y 1919.

Desgraciadamente los trabajos de los padres Cros y Brou no fueron, de forma incomprensible, traducidos a nuestro idioma, por lo que han sido, prácticamente, desconocidos para el público hispanoparlante²⁷.

El P. Guillermo Ubillos²⁸ publicó en 1942 una biografía excelente, basada en un estudio muy preciso y cuidado de las cartas y escritos de Javier y de los testimonios de los procesos de beatificación y canonización del Santo que tiene su última edición en 1978. Es una de las biografías que más difusión ha tenido en España, hasta que se publicaron posteriormente otras más modernas como la del P. Recondo.

Y por último la del acabado de mencionar P. José María Recondo²⁹, que después de haber escrito varios libros sobre temas javerianos, como el celebrado *Francés de Xavier* (Pamplona, 1970), y los conocidos sobre el castillo traducidos a varios idiomas, publicó en 1963 una primera biografía breve que va por la 4ª edición, para culminar en 1988 con una amplia (más de mil páginas) y documentadísima biografía de Javier, titulada “*San Francisco Javier. Vida y obra*”, digna de figurar en primer plano dentro de la historia de la hagiografía javeriana.

5. Las biografías escritas para la mera divulgación sin pretensiones históricas

En este apartado debemos incluir a la inmensa mayoría de las biografías escritas sobre San Francisco Javier y para no presentar una relación que resultaría excesivamente extensa y fuera de lugar en un trabajo como el presente, nos limitaremos a modo de excepción a una selección poco rigurosa y casi escogida al azar de diez obras más o menos representativas, que por orden cronológico son:

La del jesuita P. Camilo Abad publicada por Razón y Fe de Madrid en 1922 con el título de “*San Francisco Javier*”.

La del inglés C.J. Stranks, publicada en Londres en 1933, titulada “*The apostle of the Indies (A life of St. Francis Xavier)*”.

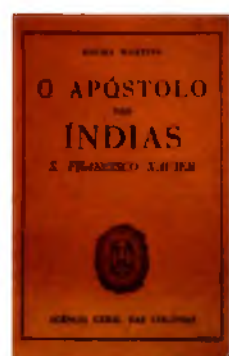
²⁵ ZURBANO, F., Nota a la edición fotostática del Tomo I de *Epistolae San Francisci Xaverii*, Edición de G. Schurhammer y J. Wicki. Roma 1996, p. XLIV.

²⁶ *Ibid.*, p. XLV.

²⁷ AÑOVEROS TRIAS DE BES, X., *Op. cit.*, p. 64.

²⁸ El P. Guillermo Ubillos Irigoyen nació en Pamplona en 1876. Fue profesor de literatura en el colegio de los jesuitas de Tudela desde 1913. Autor de varios libros y biografías de tema religioso. Falleció en Tudela en 1952.

²⁹ El P. José M^a Recondo nació en Irun en 1927, entró en la Compañía de Jesús en 1942. Dedicó su vida a investigar todo lo relativo al santo y participó de una forma destacada en la reforma y rehabilitación del Castillo de Javier que se realizó en los años sesenta del siglo XX, donde residió muchos años. Escribió varios libros sobre San Francisco Javier y su Castillo y ha impartido multitud de conferencias sobre el tema. Falleció en Pamplona donde vivía desde su retiro el 11 de agosto de 2003.



La del historiador portugués Rocha Martins, "*O apóstolo das Índias. San Francisco Xavier*", publicada por la Agencia Peral das Colonias en Lisboa en 1942.

La del escritor francés André Bellessort, "*L'Apôtre des Indes et du Japon, Saint François Xavier*", París 1947.

La del jesuita español José de Arteche, con el título de "*San Francisco Javier*", Zaragoza 1951.

La del jesuita francés Xavier Léon-Dufur titulada "*Saint François Xavier. Itinéraire mystique de l'apôtre*", publicada en París en 1953.

La del prolífico escritor Domingo Manfredi Cano, "*San Francisco Javier, un español de leyenda*", publicada en Barcelona en 1955.

La del inglés James Brodrick titulada "*Saint Francis Xavier*", Londres 1957.

La biografía del escritor francés Jean Marc Montguerre, "*Saint François Xavier dans les chemins d'Orient*", publicada en París el año 1961.

Y la del polémico jesuita español Francisco García Salve, "*Javier. Hoguera vertical (Vida de San Francisco Javier)*", publicada en Madrid en 1969.

De izquierda a derecha:

La biografía de Camilo Abad. Madrid. 1922.

La biografía de Stanks Londres 1933.

La biografía de Jose Arteche. Zaragoza 1951.

La biografía de Jean Marc Montguerre. Barcelona. 1963.

La biografía de Rocha Martins. Lisboa 1942

6. Las biografías escritas por mujeres

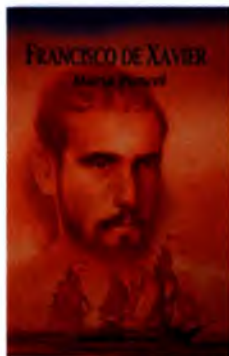
No es habitual encontrar biografías sobre San Francisco Javier escritas por mujeres, si bien entre el centenar de ellas, encontramos siete ejemplares que, como dato original y simpático entre esa aplastante mayoría de los autores masculinos, son la excepción de la regla y por esa razón las hemos incluido en un apartado específico e individualizado dentro de la hagiografía javierana y que son por orden cronológico las siguientes:

Edith Anne Stewart, "*The life of St. Francis Xavier, evangelist, explorer, mystic*", Londres 1917.

Edith Anne Robertson, "*Francis Xavier, knight errant of the Cross*", Londres 1930.

Margaret Yeo, "*St. Francis Xavier, apostle of the East*", Londres 1931.

Marie de Crisenoy, "*Saint François Xavier, apôtre des Indes et du Japon, patron de toutes les missions du monde*", París 1953.



De izquierda a derecha:

La biografía de Margaret Yeo. Madrid, 1946.

La biografía de Mary Purcel. Bilbao, 1994.

La biografía del Padre Ubillos. Burgos, 1942.

La biografía de Eladio Esparza. Pamplona, 1951.

La biografía de Joaquín Goiburú. Pamplona, 1992.

Emilia Salvioni, "*La grande avventura di Francisco di Xavier*", Roma 1954.

Mary Purcel "*The store of St. Francis Xavier*", Maryland 1954.

Anne Saint Varent (pseudónimo de María Martí García), "*San Francisco Javier*", Barcelona 1960.

De las siete obras que componen este apartado de aportación femenina a las biografías javieranas cabe destacar como las más conocidas o que han tenido mayor difusión las de Margaret Yeo y Mary Purcel.

7. Las biografías escritas por escritores navarros

Parece lógico que en un catálogo de una exposición que se celebra en Navarra, sobre un santo que además es el patrón de Navarra, los escritores navarros que han escrito una biografía sobre dicho Santo, tengan un trato de favor, por paisanaje, y dispongan de un apartado específico en la clasificación que se hace de sus biografías, y yo no me he podido resistir a hacerlo así.

Cuatro son los navarros que han biografiado a San Francisco Javier:

El ya citado P. Guillermo Ubillos del que hemos hecho cumplida referencia en el apartado 4.

El prolífico escritor y periodista Eladio Esparza³⁰ que en 1941 escribió una deliciosa obra sobre el Santo, titulada "*Nuestro Francisco Javier*".

El P. Joaquín Goiburú publicó en 1952 una biografía del Santo titulada "*San Francisco Javier, Patrono de las Misiones*" y ya, nonagenario, publicó en 1991 una biografía reducida y magnífica sobre San Francisco Javier titulada "*Perfil humano y cristiano de Javier*".

Y por último el antes ya citado catedrático de Literatura de la Universidad de Navarra Ignacio Arellano que ha publicado recientemente en la Colección Biblioteca Javeriana de la Fundación Diario de Navarra una "*Vida y aventuras de San Francisco Javier*" que como el mismo indica en la Presentación de su obra, es una adaptación de los libros de Teixeira, Valignano y otros, y acaba dicha Presentación manifestando: "*Lo principal de esta Vida y aventuras de San Francisco Javier no es mío, pero más son las modificaciones que he introducido sobre los testimonios citados*"³¹.

³⁰ Eladio Esparza Aguinaga nació en Lesaca (Navarra) en 1888. Periodista y escritor, fue redactor de "El Pensamiento Navarro" y "Diario de Navarra". Secretario del Ayuntamiento de Lesaca, director de "Príncipe de Viana" desde 1940 a 1943. Falleció en su pueblo natal en 1951.

³¹ ARELLANO, I.: *Op. cit.*, p. 17

8. Las biografías noveladas

Cinco son las biografías de San Francisco Javier que se han redactado en forma de novela:

La primera en el tiempo data de 1944, se titula *San Francisco Javier (biografía novelada)* y se debe a la pluma del escritor catalán Manuel Ferrer Maluquer y que fue editada en Barcelona.

La segunda es la escrita por el jesuita P. Alejandro Rey Stolle, que la presentó con su habitual pseudónimo literario Adro Xavier, publicada en Madrid en 1952, con el título "*Huellas en la arena. San Xavier en la India*". El autor justifica la redacción de su obra en el prólogo de la misma con las siguientes palabras: "*Soy de los que creen que las biografías de los héroes no deben ser una columna de fechas y guarismos, cuadrículas de números frías como una tabla de logaritmos. Un día más o menos en su partida de bautismo, un mes más o menos en su llegada a Tuticorín, una firma más o menos en los testimonios póstumos, no desvirtúan ni perfeccionan su talla. En cambio, creo que necesitamos adentrarnos más y mejor en su corazón, delinear su perfil de reacciones, estudiar su ficha psicológica*".

No era, probablemente, la intención del P. Rey Stolle ofender a los portugueses, ya que se limitó a escribir una novela sobre San Francisco Javier, sin mayores pretensiones, ni afanes de agravios y desprecios, pero su aparición originó una serie de protestas en el país vecino, que se consideraron ofendidos con su texto, así Delmiro de Graça en un artículo publicado en el nº 3 de la revista *Missões* (1952) titulado "*Huellas en la arena: um livro tendencioso escrito por Adro Xavier*" en el que critica cómo ve el autor la labor de Portugal en sus colonias asiáticas, "*a colonização portuguesa tem de ser depravação, o imperio português fracasso e ineptia, as autoridades portuguesas despóticas y relaxadas...*" y el artículo sigue en una queja continua de los supuestos agravios a Portugal cometidos por el P. Rey Stolle.

La tercera es la escrita por el inglés Louis de Wohl que con el título original "*Set all afire*", publicó *The Catholic Book Club* en Londres el año 1953, que fue traducida al castellano por Joaquín Estaban Perruna y publicada por Ediciones Palabra de Madrid en 1981 con el título "*El Oriente en llamas*".

La cuarta es una escrita en francés por Michel Grisolia y publicada en París en 1997 con el título de "*L'Apôtre des Indes*" con una especificación "*una vie romanesque de Xavier*" (una vida novelada de Xavier).

Y por último la magnífica novela del escritor y periodista catalán Ramón Vilaró titulada "*Dainichi (la epopeya de San Francisco Javier en Japón)*", que como su propio subtítulo indica trata exclusivamente de su etapa japonesa, publicada en Barcelona en 2003.

9. Las biografías escritas en vascuence

Ha sido una polémica permanente la de si San Francisco Javier hablaba o no vasco. El P. Schurhammer opina que era su lengua materna y que lo hablaba por esa razón con soltu-



Arriba. La novela de Adro Xavier. Barcelona, 1952

Abajo. La novela de Louis de Wohl. Madrid, 1999.



ra, el P. Recondo que inicialmente defendió la misma tesis, posteriormente en el año 2001, escribió un libro titulado *"La lengua vasca de San Francisco Javier o cuarenta años de obsesión"* en el que demostraba con mil razones y argumentos la tesis contraria del P. Schurhammer, y entre medio varios autores han echado su cuarto a espadas sobre la materia alineándose en uno u otro bando. Aquí sin embargo, en este apartado, no vamos a entrar en esa polémica interminable sino que exclusivamente vamos a tratar de aquellas biografías que han sido escritas originariamente en vascuence.



La más antigua se debe al P. Arraduy, publicada en San Sebastián en 1966 con el título *"San Frantses Jatsukoa"* y con una aclaración en francés que dice *"Biographie basque de St. François de Jaxu et Xavier, avec traduction française par l'auteur"*. La siguiente se titula *"S.Frantzisko Xabier'en"*, fue escrita por el jesuita Sebastián Mundiburu y se editó en Bilbao el año 1972, se trata de una obrita muy breve y de pequeño formato.

En 1999 Iñaki Goikoetxea escribió una biografía de divulgación publicada en Bilbao por la editorial Gero/Mensajero titulada *"Francisco Xabierkoa"*.

Y por último una pseudobiografía que lleva por título *"Xabierko Franzisko. Erresuma Zaharreko jesuita euskalduna"* (Francisco de Xabier. Un jesuita euskaldún del Viejo Reyno), escrita más buscando la polémica de la pretendida vasquidad de Javier, que la de realizar una biografía del santo, cuyo autor esconde su verdadera identidad con el pseudónimo de *Dr. Iñigo Indart*, y que publicada en Vitoria-Gasteiz el año 2000.



10. Las biografías escritas para niños

La idea de acercar la figura de Javier al mundo infantil y juvenil, redactando unas vidas del santo asequibles a mentalidades menos desarrolladas como son las del mundo de los niños no es una novedad en el vasto campo de la hagiografía javierana. Ya el P. Schurhammer redactó en 1921 una reducida vida de Javier basada en imágenes dibujadas por R.E. Kepler, con el título *"Vida popular de San Francisco Javier"* que se tradujo a veintidós idiomas distintos, alcanzando una tirada de 320.000 ejemplares.

Un libro de la editorial Molino de Barcelona publicado en 1946 con el título *"San Francisco Javier"* dentro de la colección *Vidas de Santos*, escrito por Antonio de Aragón con ilustraciones de Lozano Olivares.

El volumen I de la colección *"Misioneros jesuitas"*, de pocas páginas y con láminas dibujadas por Gil, sin fecha ni autor, editado, con bastante seguridad, a comienzos de los años cincuenta. Una obrita editada en Madrid y Sevilla en 1957 con textos de S. R. S. y dibujos de X. Tulla titulada *"San Francisco Javier"*.

Un libro escrito por el sacerdote Dr. Luis Sanz Burata, publicado en Barcelona en 1958, con el título de *"San Francisco Javier, Apóstol de las Indias"*.

Un librito publicado por la editorial Escudo de Oro de Barcelona en 1989, con textos del P. Recondo e ilustraciones del misionero jesuita P. Juan V. Cartret con el clásico título de *"San Francisco Xavier"*.

De arriba a abajo:

Primera biografía en vascuence de San Francisco Javier. 1966.

La biografía de Iñaki Goikoetxea. Bilbao. 1999.

La biografía de Antonio de Aragón. Barcelona. 1946.

Y un precioso libro publicado en 1998 por la Compañía de Jesús, *Comisión nacional de pastoral Infantil y vocacional*, con textos de Alberto Pérez Pastor e ilustraciones de la famosa ilustradora catalana Pilarín Bayés, titulado también “*San Francisco Javier*”.

II. Las biografías en forma de cómic

La literatura menor, lo que se ha llamado posteriormente, utilizando un anglicismo, *comic*, y que puede ir dirigida al mundo juvenil o también al adulto que gusta de esta sencilla forma de explicar la historia, tiene así mismo su representación en la hagiografía javierana.

Las que incluimos en este apartado son obritas breves que han ido modificando su estructura y composición gráfica según ha variado la moda de las ilustraciones en este tipo de publicaciones en general.

La más antigua que conocemos nosotros es una publicada en castellano en la ciudad de Buenos Aires en 1942, en la que no constan ni el autor de los textos ni el de los dibujos y que se compone de ciento cincuenta viñetas con sus correspondientes textos debajo de cada una de ellas.

Al final de la década de los años cuarenta se publicó, en Barcelona,, una serie de cinco tebeos, sin fecha ni datos de autoría, con la configuración apaisada típica de los tebeos de aventuras de la época, sobre la vida de San Francisco Javier, con los siguientes títulos: “*Abrazo a la humanidad*”, “*Visiones de futuro*”, “*Rumbo a la India*”, “*En el archipiélago de Malaca*” y “*La playa de Sanchon*”.

El primer libro de este apartado, con autor conocido data de 1953 y fue publicado en París, con textos de Norbert Marchand e ilustraciones de Bernat Baray, en francés y con el título “*Saint François Xavier*”.

Otra publicada en inglés, en la década de los años sesenta, que consta de ciento veinte viñetas de autores (textos y dibujos) anónimos, titulada “*Saint Francis Xavier*”.

Más modernamente contamos con un libro algo más extenso, dado que cuenta con sesenta y seis páginas de editorial Mundo Negro de Madrid fechado en 1995, con textos de R.Y. Quintavalle y dibujos de A. Tosi y G.T. Sorgini, titulado “*San Francisco Xavier, un misionero de hoy*”.

Una sencilla publicación de la Fundación San Francisco Javier de Pamplona, Aula Didáctica, de fecha 1999, con textos y dibujos de Alejandro Ladrón Arana y titulada “*San Francisco Javier un amigo que quiero conocer*”.

Y por último el que quizás sea la publicación más ambiciosa, editada en 2002 con motivo del 450 Aniversario de la muerte del Santo, por editorial Mensajero, con guión y dibujos de Miguel Berzosa y publicado simultáneamente en seis versiones idiomáticas (castellano, portugués, brasileño, catalán y vascuence).



Arriba. La biografía de Norbert Marchand. París, 1953.



Abajo. El cómic de Miguel Berzosa. Bilbao.



Un tebeo sobre San Francisco Javier.

La vida de un santo contrada a través de los siglos.
Xabier Añoveros Trias de Bes

12. La biografía del P. Schurhammer

La biografía del P. Schurhammer³², por su extensión, su meticulosidad, su precisión y por la cantidad de asuntos que abarca, merece por sí sola un apartado independiente, dado que se puede decir que con ella queda prácticamente agotado el tema biográfico de San Francisco Javier.

El P. Georg Schurhammer puede ser considerado entre los historiadores del siglo XX, un modelo de his-

toriador que se impuso a sí mismo la labor de desarrollar un solo tema y al mismo tiempo analizarlo desde todos los puntos de vista. La cultura y capacidad del jesuita alemán eran inmensas, a modo de ejemplo, diremos que además de su idioma materno el alemán, hablaba y escribía correctamente latín, italiano, francés, inglés, español y portugués, y con bastante soltura griego, mahari y japonés.

El P. Schurhammer empezó a recopilar materiales sobre la vida de Javier antes de la introducción del microfilm y otros tipos, habituales hoy en día, de copia de documentos, por lo que tomaba notas en una especie de taquigrafía propia, lo que la hacía ilegible para el resto de los humanos. Era esa, junto a su propia forma de ser, la razón por la que trabajó prácticamente solo, sin secretario/a, y era únicamente con su sistema de orden como consiguió hacer tantísima labor.

Schurhammer, nunca formuló una teoría específica de la historia o un método histórico, pero se le puede considerar un clásico. Casi todos sus escritos están basados en fuentes primarias, y era muy cuidadoso en presentar sólo aquellos datos que eran severamente probados y contrastados, hasta el punto de considerar que el historiador debía tener un conocimiento incluso geográfico de todo lo que pretendía relatar, y si le era posible debía viajar a los lugares en los que se desarrolla su historia, cuestión que él cumplió fielmente. Era un maniático de la verdad histórica por eso manifestaba que *"la primera ley de la historia es comprometerse a no decir nada que sea falso y la segunda tener el coraje de decir toda la verdad sin ningún signo de favoritismo o pretensión, ya que la línea divisoria entre la historia y el panegírico, no es un istmo estrecho sino una poderosa pared, pues la historia debe relatar lo que realmente pasó"*³³.

Consideró siempre que la historia consistía en un uso adecuado y estricto de los documentos y esa idea la llevó a la práctica hasta las últimas consecuencias.

Dedicó su vida por entero a la figura de Javier y fruto de sesenta años de investigación fue su obra *"San Francisco Javier. Su vida y su tiempo"*, una monografía monumental y exhaustiva publicada entre 1955 y 1973, escrita originariamente en alemán con el título *"Franz Xaver sein leben und seine zeit"*. Es una obra clave y básica en la bibliografía javeriana. Después de 20 años fue por fin traducida al castellano³⁴ por un equipo dirigido por el P. Francisco Zurbano y editada conjuntamente por el Gobierno de Navarra, la Compañía de Jesús y el Arzobispado de Pamplona en 1992. Probablemente se trata de la biografía más amplia, veraz y exhaustiva escrita jamás para cualquier personaje de la Historia. Téngase en cuenta que comprende cuatro volúmenes que suman un total de 3.723 páginas.

³² El P. Georg Schurhammer nació el 25 de septiembre de 1882 en Gottertal (Selva Negra) en el Gran Ducado de Baden (Alemania). En 1910, siendo misionero en Bombay cayó enfermo por lo que creyó que no podría ordenarse sacerdote. Perseguir a la tumba de Javier en Goa y prometió que si se curaba escribiría una biografía en su honor. La gracia le fue otorgada y le dedicó al Santo toda su vida. Al cumplir los 75 años el gobierno alemán le concedió la Gran Cruz del Mérito. En 1962 la Universidad de Friburgo le confirió el doctorado Honoris Causa, en 1964 recibió del presidente de Portugal la condecoración de Grande Oficial do Infante Dom Henrique. Murió el 12 de noviembre de 1971 en Roma en el Instituto Histórico de la Compañía de Jesús.

³³ Citado por Joseph Costelloe en su escrito "In memoriam" en el primer tomo de la edición inglesa de *San Francisco Javier, su vida y su tiempo*. Roma 1973.

³⁴ Fue traducida y publicada en inglés en 1973.

Partiendo de los trabajos de Teixeira, Valignano, Tursellino, Lucena, Polanco, Bártoli y Sousa, comprobó la exactitud de todos los datos y de las afirmaciones de los testigos en los procesos, revisando todo el material relacionado con Javier en Asia, ya que los escritos de los antiguos cronistas tenían muchas inexactitudes.

Como manifestó Giuseppe Pittau, ex Rector de la Universidad Sofia de Tokio, el libro de Schurhammer *"más que una biografía, es una biblioteca de datos sobre San Francisco Javier, su tiempo, los sitios por donde anduvo y las personas que encontró"*³⁵.

Se ha dicho que no ha habido ningún santo en la historia cristiana que haya tenido la suerte de una biografía tan completa como la escrita sobre Javier por el P. Schurhammer, concretamente el historiador P. Hugo Rahner declaró *"a ningún santo moderno le ha sido dedicada una biografía que pueda comparársele"*³⁶. Asimismo el P. Joseph Wicki manifestó *"es sin duda la obra más fundamental que se ha escrito sobre el tema"*³⁷, así como *"la obra más importante sobre la fundación de la Compañía de Jesús"*³⁸. Escrita con paciencia y técnica germanas, cuando se lee, realmente se nota, y se puede proclamar sin temor a error, que es una obra sin par en la hagiografía mundial.

Durante mucho tiempo se estuvo esperando que llegase esa gran biografía que se merecía el Santo y que no acababa de aparecer. Así el P. Antonio Astarín en su célebre obra *"Historia de la Compañía de Jesús"* publicada en 1912 decía *"Entre las Vidas de santos, la del apóstol de las Indias es, indudablemente, una de las más leídas y menos estudiadas. Mucho deseamos que se presente algún historiador laborioso y de buen juicio, que, dejando a un lado las repeticiones tradicionales, y sin exageración ofrezca la verdadera imagen de San Francisco Javier"*³⁹.

El primer trabajo de Schurhammer sobre Javier vio la luz en 1916 en la revista *"Schweizerische Rundschau"*, tenía 17 páginas y el autor contaba sólo 24 años. En 1921 publicó la antes citada *"La vida de San Francisco Javier en imágenes"*. Se trata de la obra sobre el Santo que ha tenido mayor número de traducciones.

En 1925 apareció su primera biografía, provisional todavía y con carácter divulgativo, que fue traducida a nueve idiomas, entre ellos al castellano por el P. Félix Areitio.

A raíz del 80 cumpleaños del P. Schurhammer, el Instituto Histórico de la Compañía de Jesús y el Centro de Estudios Históricos Ultramarinos de Lisboa decidieron publicar una edición-homenaje con todos sus artículos, monografías y trabajos científicos breves sobre Javier. Esta colección lleva por título *"Gesammelte Studien"* y consta de cinco tomos, I (1962), II (1963), III (1964), IV y V (1966). Se trata de una obra importante, ya que el P. Schurhammer escribió en el transcurso de su vida 343 trabajos relacionados con el Santo, en diferentes idiomas, que se hallaban totalmente desperdigados.

El P. Schurhammer pasó tantos años en preparar el trabajo preliminar para su obra que muchos dudaban de que alguna vez empezaría y menos aún que llegaría a terminarla.

Después de la edición crítica de las cartas de San Francisco Javier que publicó en dos tomos en 1944 y 1945, juntamente con el P. Joseph Wicki, se dedicó ya exclusivamente a la preparación de la que habría de ser la obra culminante de su vida.



El padre
Georg Schurhammer.

³⁵ Citado por Zurbano en sus *"Observaciones a la presente edición"*, en el Tomo I de la Biografía del Santo del P. Schurhammer, p. XXVII.

³⁶ Citado por Zurbano en la misma mencionada obra, pág. XXVI.

³⁷ WICKI, J. *"Boletín do Instituto Menezes Bragança"*, de Goa, nº 144 de 1984, pag. 10.

³⁸ WICKI, J., *Op. cit.* pag. 14.

³⁹ ASTRÁIN, A. *"Historia de la Compañía de Jesús"*, Razón y Fe, Madrid 1912, p. 492.

Por fin en 1955 apareció el primer volumen editado por la casa Herder con el título *"Franz Xaver. Sein Leben und seine Zeit"*, que abarcaba desde el nacimiento del Santo hasta que embarcó en Lisboa hacia la India. Con su publicación quedó probado lo equivocados que estaban los escépticos, incluso aquellos que encontraron defectos, la catalogaron como *"un estupendo trabajo de erudición"*, *"una inagotable mina de aprendizaje"* o *"un erudito trabajo de primera magnitud"*, etc.

Su aparición sorprendió por la abundancia de sus conocimientos, su rigor en la selección y estudio de las fuentes, y sobre todo por la profusión de sus notas tomadas generalmente de obras fundamentales o de manuscritos originales.

El P. Schurhammer hizo un paréntesis en este periodo particularmente fecundo en publicaciones. Durante los años 1956 y 1957 visitó de nuevo la India –recorriendo a pie toda la costa de la Pesquería–, la antigua ciudad de Malaca, Singapur, Macao y el Japón. Deseaba recorrer también las islas de Indonesia pero no le dieron visado porque se encontraban en guerra⁴⁰.

En 1963 apareció la primera parte del segundo tomo. La obra iba resultando tan larga que lo que inicialmente se había previsto como dos volúmenes iban a resultar tres y el segundo dividido en dos partes. El tercer y último tomo se publicó en 1973 después de su muerte. Pocas semanas antes de morir, según relata el P. Zurbano, cuando todavía podía levantarse y trabajaba algunos ratos, terminó de dar la última mano a la última parte del último capítulo.

A pesar de la aclamación universal que recibió la obra cumbre de Schurhammer, hubo un número concreto de críticos con determinadas cuestiones de la obra, como el exceso de detalles, la interpretación dada a varios movimientos políticos y religiosos y específicamente en relación a la estructura general y el espíritu de la totalidad de la obra.

Defendió fervientemente su conclusión original de que la lengua materna de Javier era el vascuence. Toda su obra tiene un ligero tufillo vasquista, seguramente por la influencia que pudo ejercer en él, el primer traductor al castellano de sus libros, el P. Félix Areitio, íntimo amigo suyo, de conocida y manifiesta tendencia nacionalista. También fue criticado, en el mismo sentido por describir a los agramonteses, partido al que pertenecían los hermanos de Javier, como "patriotas" navarros.

Así mismo fue censurado por sus parcialísimos juicios sobre Erasmo de Róterdam y por la poca simpatía que le merecían los judíos portugueses, víctimas de la Inquisición.

Otra crítica generalizada a la obra de Schurhammer fue que no daba una imagen interior del Santo o de su desarrollo psicológico o el estado de su alma. En este sentido uno de sus biógrafos posteriores, el inglés James Brodrick⁴¹, decía *"conoce absolutamente todo en relación al entorno donde el santo navarro vivió –los sitios que frecuentaba, las calles por las que anduvo, las personas lejanas y cercanas que tuvieron algo que ver con él– pero en este inmenso mar de datos la figura central sufre un naufragio y desaparece. Todo lo que es externo y accesorio es registrado, y ello siempre con una gran cantidad de documentación, incluso los detalles más pequeños, pero muy poco se nos explica sobre el alma de Javier"*.

⁴⁰ ZURBANO, F. "Una vida consagrada a San Francisco Javier", *Pregón* n° 111, 1971.

⁴¹ Citado por Costelloe. *Op. cit.*

El carácter esencial de la biografía redactada por Schurhammer queda, como dicen sus defensores, bastante claro con el propio título de la obra *"Su vida y su tiempo"*. El conjunto de la obra puede parecer excesivamente extenso, pero debe tenerse en cuenta que Javier no fue una persona ni un santo ordinario, sino que fue uno de los europeos que más viajó de su época, uno de los fundadores de la orden religiosa más influyente y poderosa del mundo y uno de los misioneros más importantes de todos los tiempos, que ha inspirado a un incontable número de misioneros que llegaron después de él. Por ello su gran importancia sólo puede ser entendida en el contexto de su tiempo.

Otro de sus críticos, Ludwig von Hertling⁴² se pregunta *"si era realmente necesario presentar con tanto detalle los problemas de navegación, política colonial, geografía, botánica, folklore, describir las vidas no sólo de las figuras importantes sino de todos: El lector se lleva la impresión de que San Francisco Javier casi desaparece bajo toda esa cantidad ingente de detalles"*, pero más adelante el mismo crítico da una respuesta afirmativa a la pregunta planteada: *"Sólo haciéndose una idea del extraño mundo en el que vivió, se puede entender mejor el trabajo del santo, es decir, cómo un hombre solo en unos pocos años y casi sin ayuda externa, únicamente con su fuerza y su personalidad consiguió realizar un trabajo para el que hubiera sido necesario muchas generaciones"*.

Respecto a los motivos por los que Schurhammer no dio una descripción adecuada sobre la vida interior de Javier, pueden darse distintas respuestas, como que no era este el propósito esencial de su trabajo, ya que pretendía escribir la vida de un hombre que luego, ciertamente, se convirtió en santo, o como que sería extremadamente difícil ofrecer un relato detallado de los toques de gracia en su alma, especialmente antes de su llegada a la India. Pero sobre todo porque Javier, al contrario que otros santos no dejó escrito un diario espiritual, que pueda servir de clave para entrar en su progresivo camino hacia la santidad.

A pesar de las críticas que como toda gran obra ha tenido la magna biografía de San Francisco Javier del P. Schurhammer, no cabe duda de que nos encontramos ante una de las biografías más importantes y completas que se han escrito en toda la historia. Podemos decir como colofón sobre los cuatro más grandes e importantes biógrafos que ha tenido San Francisco Javier en el último periodo de la hagiografía javierana, que el P. Cros fue el biógrafo de la familia de San Francisco Javier, el P. Brou el exquisito y perseverante compilador, el P. Recondo el crítico y ferviente defensor de sus propias tesis y el P. Schurhammer, no sólo fue crítico y compilador, sino escenógrafo, pintor y seguidor de los pasos de Javier por casi todos los confines del mundo⁴³.

⁴² Citado también por Costelloe.
Op. cit.

⁴³ AÑOVEROS. X., *Op. cit.* p. 47.

De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier

María Gabriela Torres Olleta

Primeros informes. San Francisco Javier muere el dos de diciembre de 1552, día de Santa Bibiana, y las primeras noticias de su fallecimiento llegan a Europa en 1555. Prácticamente desde ese momento se tiene conciencia de que el misionero ha sido un santo y se piensa en la canonización. En noviembre de este mismo año Polanco escribe a Miguel Torres:



En cuanto al cuerpo del bendito padre Francisco a todos nos parece gran testimonio de su incorrupta vida que no se corrompa con la muerte. Y parece también que por la gloria y honor divino y de la edificación de la Iglesia se haga inquisición en forma auténtica, en legítima forma, de las cosas sobrenaturales que Dios nuestro Señor obró por él en vida y en muerte, y véase si sería bien que su Alteza encomendase al virrey don Pedro Mascareñas hiciese tal diligencia. Y también podrían enviarse los testimonios de escrito o palabra de otras personas, que no serán así en forma auténtica examinadas por estar ausentes o por otras causas¹.

El 28 de marzo de 1556 Juan III solicita al virrey de la India que localice a testigos fiables de la vida y obra de Javier para preparar su beatificación. La Compañía de Jesús promueve el proceso y Paulo III acepta las peticiones².

La importancia de las fuentes textuales

Se producen muchas clases de textos que delimitan las interpretaciones iconográficas. Para estudiar las representaciones de San Francisco Javier habría que analizar estas fuentes textuales, trazar sus filiaciones, examinar los casos de dependencia directa o indirecta, etc. En esta ocasión me limito a esbozar un repertorio elemental de los materiales escritos que deberían tomarse en consideración para el estudio de la iconografía javeriana³.

Las cartas de Oriente, las respuestas a las informaciones, los procesos instruidos y la bula publicada en 1623 forman un núcleo esencial de fuentes escritas. No son los primeros documentos (lugar reservado a las cartas de Javier) y se producen paralelamente a otros textos, alimentándose mutuamente. Serán, sin embargo, fundamentales para la iconografía. Si tomamos el ejemplo de la carta que fecha en septiembre de 1551 el padre Cosme de Torres, en la ciudad japonesa de Amanguche, leemos en ella:

Se partieron al fin de octubre cuando en esta tierra comienzan los grandes frios y nieve. Pero el padre Francisco, por el gran fuego de amor de Dios que tiene en manifestar su Santa fe católica, ni los frios ni las nieves ni el temor de la gente no conocida le pudieron impedir camino tan peligroso, tanto que navegando en ciertos pasos del mar que pasaron había muchos ladrones por cuya causa pasaban a las veces debajo la cubierta de los barcos por no ser conocidos. Y cuando caminaban por tierra iban por mozos de espuelas de algunos caballeros corriendo por no errar el camino. Y llegando de noche a las posadas con harto frío y hambre y mojados no hallaban ningún género de abrigo. Otras veces por las grandes nieves y frios se les hinchaban las piernas, otras caían en el camino por ser áspero y llevar el hato auestas. Y en los lugares y ciudades donde llegaban eran muchas veces apedreados por los muchachos en las calles y plazas. Y con todo esto no cesaba de predicar nuestra santa fe⁴.

Esta carta ha inspirado una de las escenas más representadas de su vida, cuando corre detrás del caballero japonés, y ha servido a los autores de ejemplo para ponderar su humildad y paciencia.

Biografías y hagiografías. El encargo de Turselino

De San Francisco Javier se habían escrito ya muchas páginas, incluso alguna breve biografía, pero no había todavía ninguna impresa, como la tenía San Ignacio. Por esta razón se encarga a Horacio Turselino una vida⁵ del Santo que saldría en 1596 (hay una edición anterior de 1594 repudiada por el autor a causa de las erratas): *Horatii Tursellini e Societate Iesu De Vita Francisci Xaverii Qui primus e Societate IESU in Indiam et Japoniam invexit*.

La Compañía de Jesús interviene poniendo en marcha una campaña de apoyo a la canonización.

² Carta de Polanco a Miguel Torres en *Documenta Indica III*, en *Monumenta Historica Societatis Jesu*, ed. Joseph Wicki, Roma, Institutum Historicum, 1954, vol. 74, pp. 308-309. Juan Bautista Polanco es el autor de la *Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Jesu historia*, llamada el *Chronicon*, basada en los documentos del archivo general de la Compañía.

³ Sobre estos procesos ver SCHURHAMMER, G., *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Compañía de Jesús, Arzobispado de Pamplona, 1992, pp. 549-51. Más reciente OSSWALD, C., "The iconography and cult of Francis Xavier, 1552-1640" en *Archivum Historicum Societatis Jesu*, LXXIV, fas. 147, Roma, 2002, pp. 259-277, sobre los primeros pasos hacia la canonización y el culto.

⁴ Es el trabajo en curso de mi tesis doctoral, que dirige el Dr. Ricardo Fernández Gracia en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra. Esta revisión de las fuentes textuales esenciales se ampliará en mi tesis.

⁵ *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús que andan en los reinos de Japón escribieron a los de la misma Compañía, desde el año de mil y quinientos y cuarenta y nueve hasta el de mil y quinientos y setenta y uno*, Alcalá, Juan Iniguez de Lequerica, 1575, fol. 48r.

⁶ Nació Turselino en Roma en 1544. Gran erudito y polígrafo, enseñó latín durante veinte años en el Colegio Romano y fue rector en el colegio de Florencia y en el de Loreto. Murió en Roma el 6 de abril de 1599.



De la haglografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Xavier.
María Gabriela Torres Olieta

Libri Sex. Denuo ab ipso Authore recogniti et pluribus locis vehementer aucti. Quibus accesserunt eiusdem Xaverii Epistolarum Libri Quatuor.

Este es el texto fundamental, que se irá publicando en sucesivas ediciones y traducciones, que en algunos casos llevan añadidos diversos, como sucede con la versión española de Pedro de Guzmán editada en Pamplona en 1620 con aportaciones sacadas del archivo familiar de Javier.



Turselino justifica su biografía por la necesidad de hacer una vida particular del Santo, cuya ejemplar figura y virtudes bien merecen una historia “de por sí”:

Y así había muchos años que deseaban los de nuestra Compañía ver salir a luz y en público la hermosa imagen y retrato de sus virtudes [. . .] bien veo que andan los principales hechos del padre Francisco tejidos con mucho artificio en ajenas vidas e historias; con todo eso nunca me ha parecido bien que después de treinta y cinco y más años que ha murió el padre Francisco no haya tomado alguno o encargádole a otro este asunto de escribir por sí y aparte su vida llena de tantas virtudes.

Arriba. San Francisco Javier espolea de un caballero japonés. Convento de la Merced de Quito, s. XVIII.

Abajo. San Francisco Javier azotándose. *Sacro Monte Parnaso*, 1687.

Las ediciones que se hicieron del Turselino fueron tan numerosas y divulgaron tanto su vida que podemos afirmar que todas las biografías que sobre el Santo se han escrito después de 1596 son sus deudoras. Y no solo inspiró a otros biógrafos sino que es la fuente de algunas de las imágenes más conocidas del Santo que pasarían a cuadros, grabados o vidas ilustradas, como el episodio de las llagas purulentas, el del portugués recalcitrante o el niño ahogado en el pozo:

Hizo en este tiempo una cosa de bien raro ejemplo y de harto servicio de nuestro Señor. Topó un enfermo lleno de llagas y casi podrido con el mal francés. Determinose servirle con tanto más cuidado cuanto él sentía más repugnancia por ser delicado de estómago y complexión. [. . .] sintiendo en sí que se le iba entibiando algo la caridad y amor con aquel pobre indignándose contra sí mismo y condenando sus delicadezas determinó tomar de sí el castigo que le parecía merecía y acabar de una vez de vencer aquella repugnancia. Animándose pues un día con el amor de Cristo Nuestro Señor y esforzándose con el ejemplo de Santa Catalina de Siena chupó y lamió este gran vencedor de sí mismo una y dos veces las llagas llenas de materia y de podre. Desde entonces quedó San señor de sí que no solo sirvió a aquel pobre llagado sin repugnancia ninguna, sino después a otros muchos leprosos y llagados, concediéndole el Señor esto en premio de su virtud y de aquella victoria que había alcanzado de sí mismo⁶.

Un portugués soldado de galera había llegado casi a lo último de su perdición porque desesperado ya de salvarse había veinte y dos años que no se quería confesar. Estaba una vez a punto de embarcarse para ir con una armada al golfo de Meca. Supo esto el padre Francisco y deseoso de su salvación se embarcó en el mismo navío con él y se le hizo muy amigo y familiar. Nombrábale por su nombre con mucho comedimiento, sentábase cabe él cuando jugaba, hacíale cuantos placeres y regalos le podía hacer, con lo cual le ganó to-

* TURSELINO, H., *Vida del P. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*. Escrita en latín por el P. Horacio Turselino y traducida en romance por el P. Pedro de Guzmán, natural de Ávila de la misma Compañía, Valladolid, por Juan de Godínez, 1600, fol. 13v.

talmente la voluntad. Cuando vio el padre que era ya tiempo de hacer su hecho [...] saltando muchos en tierra salió también el padre Francisco con su soldado y apartándose con él le comenzó a confesar. Mostraba el soldado su verdadera penitencia en las lágrimas y sollozos con que interrumpía la confesión, la cual acabada, le absolvió el padre Francisco y diole en penitencia que rezase un Paternoster y un Ave María diciéndole que él satisfaría por lo demás y apartándose dél se metió un bosque adentro y desnudando sus espaldas se comenzó reciamente a azotar con una disciplina de rodajillas. Duró mucho este castigo que en sí hizo, y estándose disciplinando, el soldado, cumplida su penitencia, siguiendo el rastro de las pisadas del padre Francisco, entro en el bosque y con el ruido de los azotes acertó con el lugar a do el padre estaba escondido. Cuando vio aquel horrendo espectáculo, las espaldas llenas de sangre y la fuerza con que el padre se daba, quedó pasmado. Luego se echó llorando a sus pies y no se quiso quitar de allí hasta que el padre dejó de castigar tan cruelmente en sí los pecados ajenos⁷.



Vida del padre Francisco Javier, de Horacio Tursellino, 1600.

En Punical, un pueblo de Comorín, había resucitado a un mancebo noble y:

Confirmose la fama deste milagro con otro semejante que sucedió en el mesmo lugar, adonde una mujer cristiana rogó al padre Francisco con muchas lágrimas se compadeciese della y fuese a remediar un hijo pequeño suyo que se le había ahogado entonces en un pozo. El padre la dijo que tuviese buen ánimo, que no estaba muerto su hijo. Fuese con ella y entrando en su casa púsose de rodillas y hecha oración hizo la señal de la Cruz sobre el niño muerto; al punto se levantó de las andas no solo vivo sino bueno y sano. [...] Destos milagros tenemos suficientes testigos y testimonios e información jurídica hecha por el gobernador de la India mandándosela hacer el rey de Portugal⁸.

La construcción hagiográfica y los procesos de beatificación y canonización. Influencias mutuas

Conviene hacer un breve comentario en cuanto a los procesos y su relación con la construcción hagiográfica,

recordando lo que apunta Sánchez Lora en su libro *El diseño de la santidad*, en el que plantea las relaciones entre hagiografía y procesos de beatificación y canonización en el caso de San Juan de la Cruz. Comparando el Santo que asoma en sus escritos con el de los procesos, llega a la conclusión de que estos “corroboraban la visión que la hagiografía había dado. Las hagiografías, previamente ya habían construido la *vida, virtudes y milagros del santo*”⁹. En efecto, los cuestionarios sobre los que se interroga a los testigos se elaboran en base a las biografías previas y “la primera característica que presentan es su diseño enunciativo afirmativo. Al testigo no se le pregunta nada, se le lee una a una cada cuestión y se le va diciendo diga lo que sabe. El testigo no tiene opción a enjuiciar la verdad o falsedad de los enunciados; sólo responder si lo sabe o no”. Pongamos un ejemplo de los procesos javerianos:

Preguntado él [el testigo] si sabe que el dicho padre maestro Francisco vivió siempre en la India castamente y si fue vigilante y magnánimo en las cosas que hacía en servicio de nuestro Señor, dijo él que sabe bien y es notorio a todo el mundo que el dicho padre maestro Fran-

⁷ *Ibid.*, fol. 152r

⁸ *Ibid.*, fol. 79r.

⁹ SÁNCHEZ LORA, J. L., *El diseño de la santidad. La destiguration de San Juan de la Cruz*, Huelva, Universidad de Huelva, 2004, pp. 14 y 61



Quinquaginta iuratis testibus firmatum
 est: XAV: eodem tempore duabus in
 navibus simul fuisse.

Milagro del batel en *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Theisibus*, Viena, 1690.

cisco vivió en la India no solamente casto, mas santo en sus virtudes y que su oficio no era sino apartar a los hombres de los pecados y en esto tenía grande vigilancia. Y era magnánimo con todos los hombres para apartarlos de los pecados¹⁰.

Habría que matizar en el sentido de que el mismo tipo de preguntas se utiliza por ejemplo en los procesos de limpieza de sangre o en los inquisitoriales. No hay por lo tanto en estos procesos religiosos una intencionalidad especial por influir en el testigo, sino que es la forma del sistema judicial. Miguel de Eguía, en el Proceso de Pamplona, 1614, "se remite a confirmar lo que ha leído en las vidas y el aplauso general de santidad en que por todo el mundo se dice"; "al veintidós interrogatorio dijo que todos los milagros que del dicho padre Francisco Javier se ha referido de palabra y por escrito los tiene por verdaderos, por ser tan siervo de Dios y haberse tenido por tales generalmente por todos y así es verdad"¹¹.

Los testigos Joam da Cruz, Carvalho, Benito Gómez, Es-teban Ventura, Manuel Méndez Raposo¹² lo recuerdan con "la boca llena de risa", exactamente como lo había descrito Lucena en su vida:

*quebrantado del camino, flaco y debilitado del perpetuo ayuno, hacía lástima verlo deslizar y caer, ora de una parte, ora de otra, mas causaba gran devoción verlo levantar con los ojos en el cielo y con la boca llena siempre de risa*¹³.

Turselino describe milagrosos episodios marítimos:

los primeros seis días tuvieron los portugueses favorable viento y próspera navegación sin sucederles en este tiempo cosa notable. Pero al séptimo día comenzaron a tener una navegación llena de varios sucesos y de muchos milagros, porque lo primero se levantó una furiosa tempestad que arrebatando el navío le llevó por mares no conocidos ni navegados. Estaba cerrado de manera el cielo que no había diferencia del día a la noche. Por espacio de cinco días todo parecía una noche continuada. [...] iba embraveciendo más el viento y levantando mayores olas y porque con su fuerza no les arrebatase el batel y le perdiesen mandó el patrón que le atasen y amarrasen muy fuertemente con gúmenas al navío. Para la ejecución desto entraron en el batel quince portugueses y dos moros; andándole amarrando tomoles la noche y no mucho después, quebradas las maromas, arrebató el viento el batel con tanta fuerza que en un momento se perdió de vista.

*[...] al ruido y vocería de los marineros y pasajeros que llamaban en aquel último trance a la Virgen nuestra Señora en su ayuda, salió el padre Francisco [...] viéndolos tan desconsolados y llorosos les dijo que tuviesen buen ánimo y profetizando añadió que antes de que pasaran tres días la hija volvería a su madre dando con esta metáfora a entender que el batel volvería a juntarse con el navío*¹⁴.

¹⁰ Processus Cocinensis, *Monumenta Xaveriana II*, Madrid, López del Horno, 1912, p. 286.

¹¹ Processus Pamplonensis, *Monumenta Xaveriana II*, Op. cit., pp. 643 y 656.

¹² Processus Cocinensis, *Monumenta Xaveriana II*, Op. cit., pp. 448-529.

¹³ LUCENA, J., *Historia de la vida del P. Francisco Xavier. Y de lo que en la India Oriental hicieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1619, p. 540.

¹⁴ TURSELINO, H., Op. cit., fols. 219-220.

Lucena también recoge estos sucesos del viaje de Japón a China y cita los testimonios del capitán de la nave Duarte de Gama en la información que se hizo en Malaca y el de Pereyra en la de Cochín:

pero el batel desapareció del todo, dejando a los de la nave desconfiados de poderlo cobrar, que se pusieron a rezar por las almas de los que en él iban. Solo el padre Francisco, viendo al capitán Duarte de Gama tan desconsolado, le dijo con un rostro lleno de alegría y confianza: "no os congojéis, amigo, que antes de tres días el hijo vendrá a buscar a la madre", llamando así al batel y a la nave¹⁶.

Y por fin la Bula de canonización:

Prosiguiendo su viaje a la China, como en una horrible tempestad que se levantó todos juzgasen que había llegado su fin, mandando el piloto amarrar a la nao la lancha con fuertes cabos para que la violencia de la repentina tormenta no se la llevase [. . .] rotas las amarras arrebató con tanto impetu la tempestad a la lancha que casi en un momento se desapareció de la vista de todos [. . .] entonces pues Francisco a todos los que lloraban les había dicho que tuviesen buen ánimo y profetizando que antes de tres días la hija volvería a su madre, significando que la lancha volvería a la nave.



Milagro del cangrejo en Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus, Viena, 1690.

Bula de canonización

Esta Bula de canonización –dada en Roma en 1623 por Urbano VIII–, es importante porque confirma canónicamente algunos hechos de la vida, la obra y los milagros del Santo, entre ellos algunos de los más famosos, como el milagro en el que Javier convierte en dulce el agua del mar y el del cangrejo.

Fausto Rodrigues declaró todo lo que sabía del padre, incluido el episodio del cangrejo, en 1608, 1613 y ya en 1619 los auditores de la Rota concluían que se trataba de un milagro¹⁶. Fue la Bula precisamente la que dio a conocer este milagro que pasará a ser desde entonces, aunque hay representaciones anteriores (aparece por ejemplo en el ciclo de la vida pintado por Reinoso en la sacristía de la iglesia de San Roque de Lisboa de 1619), uno de los atributos constantes de San Francisco Javier.

Navegando Francisco entre las mismas islas y levantándose una cruel tormenta para sosegarla, había descolgado entre las olas una imagen de Cristo Crucificado que solía traer al cuello, la cual deslizándose de las manos con la fuerza de la tormenta se había ido al fondo, no sin gran dolor suyo. Pero había consolado el Señor el ánimo de su siervo porque como llegase a tierra y caminase junto a la playa había saltado súbitamente de las aguas un cangrejo marino y parándose a los pies del siervo de Dios con el mismo santo Crucifijo levantado en las dos tenacillas que le sirven de boca, y Francisco hincándose de rodillas le había recibido y con larga oración había dado gracias a Dios por tan señalado beneficio¹⁷.

¹⁶ LUCENA, J. *Op. cit.*, p. 700.
¹⁷ SCHURHAMMER, G. *Op. cit.*, t. 2, pp. 889-892.

¹⁸ Bula de Canonización en PERALTA CALDERÓN, M., *El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665. Ed. facsimilar de Pamplona, Sancho el Fuerte Publicaciones, 2001, p. 14.

Además de la vida de Horacio Turselino algunas otras fueron también importantes fuentes iconográficas.

Cartas jesuitas de Japón

De gran relevancia son las cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron desde el Japón a sus compañeros de Europa desde mil y quinientos y cuarenta y nueve hasta mil quinientos y setenta y uno, que se publicaron en Coímbra (en portugués) y en Alcalá (en español, por Juan Íñiguez de Lequerica, 1575). En los folios 1-7 de la edición complutense se imprime la traducción de la “vida del padre maestro Francisco Javier de la Compañía de Jesús, primer predicador del Evangelio en los reinos del Japón”, que había escrito en latín Manuel de Acosta.

Una sucesión de biografías y hagiografías

La *Vita Ignatii Loyolae* de Pedro de Ribadeneira es otra de las fuentes tempranas. Se publica en latín en 1572 y la versión española en 1583. El texto definitivo de la edición latina fue el de Madrid de 1586 y el de la española el de Madrid de 1605.

Aunque no hizo una biografía específica de San Francisco algunos de los episodios de su *Vida de San Ignacio* afectan directamente a Javier y pasan al padre Teixeira, del cual (o de ambos) se transmiten a otros autores. Baste el ejemplo de la despedida de los dos santos cuando Francisco parte a la India, con la frase “Heme aquí, padre, aparejado estoy”. Compárense los pasajes siguientes:

estaba enfermo en la cama el padre Ignacio y llamando a Francisco Javier, le dice: “Bien sabéis, hermano Francisco, que dos de nosotros han de pasar a la India por orden de su santidad [...] como esto oyó Javier, con grande alegría dice: ‘Heme aquí, padre, aparejado estoy’. Y así se partió con el embajador luego otro día sin tomar más tiempo de pocas horas que para despedirse de los amigos y abrazar a sus hermanos y aderezar su pobre ropa fueron menester. Partiose con tan buen ánimo y con tan alegre rostro, que ya desde entonces se veía uno como pronóstico de que la divina Providencia (que sapientísima y suavísimamente dispone todas las cosas) llamaba a este su siervo para tan gloriosos trabajos como fueron los que en esta misión padeció”¹⁸.

*Al tiempo que el P. Francisco fue elegido para la India estaba enfermo en la cama el P. Ignacio [y le dijo a Javier] “Dios se quiere servir en esto de vos, esta es vuestra empresa, a vos toca esta misión”. Como esto oyó el P. Javier, con grande alegría dijo: “Heme aquí, padre, aparejado estoy”. Y así se partió con el embajador luego otro día sin tomar más tiempo de pocas horas que para despedirse de los amigos y abrazar a sus hermanos y aderezar su pobre ropa fueron menester. Partiose con tan buen ánimo y con tan alegre rostro, que ya desde entonces se veía como pronóstico de que la divina Providencia (que sapientísima y suavísimamente dispone todas las cosas) llamaba a este su siervo para tan gloriosos trabajos como fueron los que en esta misión padeció (Teixeira, *Vida del bienaventurado padre Francisco Javier*, p. 831).*

¹⁸RIBADENEYRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1888, p. 120.

estaba entonces el padre Ignacio enfermo en la cama [...] hizo llamar al padre Francisco Javier y díjole: "Bien sabéis que dos de nosotros han de pasar a la India por orden de Su Santidad [...] esta es vuestra empresa y a vos toca esta misión". "Heme aquí, padre, aparejado estoy para partirme luego"¹⁹.

La *Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier* por Manuel Teixeira es la primera específicamente dedicada al Santo, aunque no se imprimirá hasta muy tarde.

Nació Manuel Teixeira en 1536 en Miranda do Douro, Portugal, y murió el 19 de marzo de 1590 en Goa. Hacia 1551, todavía de novicio, llegó a la India, donde conoció personalmente a San Francisco quien en una carta se refiere a él como "el niño Teixeira"²⁰.

Desde Roma recibió el encargo de preparar una vida de San Francisco Javier, que escribió en la India en 1579, remitiéndola en 1580 al padre Mercuriano, General de la Compañía. Todavía añadió dos capítulos en 1581.

En el prólogo de su obra da las razones de la empresa:

*Porque el Señor se ha llevado ya para sí casi a todos los de la Compañía de Jesús que en estas partes de la India conocieron y conversaron al bienaventurado Padre Maestro Francisco Javier, primer provincial de la Compañía en ellas, y por no quedar de los que le conocían sino el que esto escribe, a quien durará poco la vida, según ella es miserable y breve, ha parecido que sería servicio de nuestro Señor y consuelo de muchos en especial de la Compañía que lo deseaban y pedían, no dejar perder del todo la memoria de tan virtuoso y santo varón, mas escribir della algunas cosas que en vida en él conocimos y quedaron de él escritas*²¹.

Schurhammer resume el valor de la *Vida* de Teixeira de la siguiente manera:

*Para Europa, Teixeira sigue la vida de Ignacio de Ribadeneira, como él mismo dice, pero poseía también testimonios orales del secretario Mascarenhas sobre el viaje de Javier a Portugal. Para Japón remite a la edición de las Cartas de Alcalá de 1575 y a las cartas de Javier y a un Itinerario, hoy perdido, que le envió Juan Fernández en 1563. Sobre el viaje a China y la muerte de Javier, además de testimonios orales, obtuvo a petición suya en 1557, un extenso relato de Antonio de Santa Fe, gran amigo suyo [...]. Obtuvo también testimonios orales de Javier, Pérez, del japonés Bernardo, del piloto de Javier en su viaje a Ceilán y a quien Javier convirtió, de los misioneros de la Costa de la Pesquería y otros. Una fuente importante para él eran también los procesos de canonización de 1556-1557, así como las cartas de Javier. Estas últimas las entreveró en su texto, aunque retocándolas o desfigurándolas a veces*²².

Este análisis del valor de la *Vida* se basa en la "calidad de las fuentes", pero para nuestro empeño iconográfico debemos atender también a la influencia que tuvo en otras *vidas* a lo largo del tiempo, a pesar de permanecer manuscrita durante siglos.

Al ser una de las primeras, los datos que aporta sobre el Santo fueron fundamentales en la formación de la imagen que de él nos ha llegado. Repiten a Teixeira el mismo Tursellino, Luis Guzmán, Lucena y otros.

¹⁹ GUZMÁN, L., *Historia de las misiones*, 1601. Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, 1891, p. 23.

²⁰ Ver ZUBILLAGA, F., *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, BAC, 1996, núm. 119. De Teixeira hay una breve biografía en *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Institutum Historicum y Universidad Pontificia de Comillas, 2001.

²¹ TEIXEIRA, M., *Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier*, en *Monumenta Xaveriana*, Op. cit., pp. 815-16.

²² SCHURHAMMER, G., Op. cit., t. III, p. 597.

Ya he señalado la importancia de la obra de Turselino; añadiré que, según Schurhammer, incorpora a su vez fuentes variadas, como la crónica de Polanco, los escritos de Teixeira y Valignano, y las cartas de Javier –material muy importante en Turselino–, etc. También utilizó noticias de la juventud de Javier contadas por el Dr. Martín de Azpilcueta. Para la segunda edición contó con dos informes manuscritos contemporáneos sobre las actividades de Javier en la India y Japón, uno de Miguel de Lacerda y otro de Fernando Mendes Pinto. Para Schurhammer, la *Vita* de Turselino por su estilo claro y escueto, “era una obra maestra, frente a la que la mayoría de las siguientes significó un retroceso”²³.

Debe resaltarse como elemento de importancia para la iconografía el hecho de que en muchas ediciones de Turselino se añadieron grabados, retratos y escenas de la vida.

La siguiente biografía que debe tomarse en consideración es la *Historia de la vida del P. Francisco Javier, y de lo que en la India oriental hicieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús*, del padre Joan Lucena. Aparecida en portugués en 1600, pronto fue traducida al español por el P. Alonso de Sandoval.

Lucena fue catedrático de filosofía en la universidad de Évora, y gran predicador. Murió el once de octubre de 1602 en la casa profesa de San Roque en Lisboa, en cuya sacristía se colocaron, en 1619, veinte telas del pintor André Reinoso con la vida de San Francisco Javier cuya fuente iconográfica es precisamente la *Historia da vida* del padre Lucena²⁴.

Lucena cita como fuentes de su historia noticias anteriores “ya muchas elegantemente escritas”, las cartas de San Francisco, relatos de testigos que conocieron al Santo y los traslados de las informaciones que en 1556 hizo sacar de la India Francisco Barreto. En los temas de Japón la fuente es Valignano al que cita tres veces, pero al que utiliza en más ocasiones²⁵.

Esta *Vida do P. Francisco de Xavier*, con varias ediciones en portugués, traducida al latín, español, italiano, húngaro y francés es “una de las obras clásicas de la literatura portuguesa”²⁶ quizá favorecida por el privilegio real que impedía publicar o importar otras biografías del Santo por el espacio de diez años en los reinos de la corona de Portugal.

La *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús para predicar el santo Evangelio en la India Oriental y en los reinos de la China y Japón*, del P. Luis de Guzmán, se publica en Alcalá en 1601. Guzmán nació en Osorno (Palencia) en 1544 y murió en 1605. Fue jesuita como los anteriores biógrafos comentados, y recibió el encargo de escribir una historia de las misiones portuguesas. Para 1593 escribía al padre general Acquaviva que tenía preparados diez libros en borrador, de los que cinco estaban “ya escritos en limpio pero en conformidad con sus deseos había pedido noticias más amplias sobre el Japón al provincial de Portugal”²⁷.

El libro primero trata de San Francisco Javier, las misiones de Brasil, África meridional, Abisinia, Etiopía, Molucas y Japón, hasta 1565. El segundo se ocupa de la misión del Japón de 1565 a 1600. Utiliza como fuentes los textos publicados anteriormente y testimonios orales. El principal interés de la obra está en las informaciones que aporta sobre Japón, sus habitantes, las casas, las comidas, el peinado o el vestido. Estudia también el sistema político, y se detiene especialmente en la explicación de sus creencias religiosas, la organización de los bonzos, jerarquías, vida en los monasterios y algunas de las sectas principales...

²³ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. III, pp. 601-603.

²⁴ SERRÃO, V., *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Santa casa da Misericórdia de Lisboa, 1993, p. 27, y *passim* para ver las reproducciones de los cuadros que componen esta importante serie iconográfica de la vida de San Francisco.

²⁵ Ver lugares paralelos en ÁLVAREZ TALADRIZ, en VALIGNANO, A., *Sumario de las cosas de Japón (1583). Adiciones del sumario de Japón (1592)*, editados por José Luis Álvarez Taladriz, Tokyo, Sophia University, 1954, pp. 200-201. Se podrían añadir otros como la noticia de la práctica del infanticidio.

²⁶ Ver *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, dir. por O'Neill y Domínguez, Madrid, Institutum Historicum y Universidad Pontificia Comillas, 2001, s. v. LUCENA, J.

²⁷ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. III, p. 606.

El P. Guzmán no conoció el Oriente y los datos que incluye en su libro proceden de la *Historia del principio y progreso de la religión cristiana en Japón* (1601-1603) de Valignano, a cuyas informaciones añade otras proporcionadas por algunas cartas impresas o inéditas de los misioneros²⁸. Todo este complejo de noticias tiene su importancia para la comprensión de la iconografía de San Francisco cuando se le sitúa en el Japón y entre japoneses.

Alessandro Valignano nació en 1539 en Chieti, reino de Nápoles. En 1566, ante el preposito general, San Francisco de Borja, y el P. Pedro Ribadeneira entró en el noviciado de la Compañía en Roma, donde profesa el sacerdocio en 1570. Cuatro años más tarde sale para la India, Malaca y Japón, donde ejerció el cargo de visitador. Murió en Macao (China) en 1606. Principal organizador de las misiones jesuitas en el Asia Oriental, en su calidad de visitador de las Indias Orientales conoció los territorios de la India y Japón.

En su viaje a la India llevaba el encargo de recopilar las noticias y pormenores de la vida de San Francisco Javier. Pudo conocer a compañeros del Santo como los padres Francisco Pérez y Henriques; en 1577 viaja por Bassein acompañado por el P. Manuel Teixeira. A este último entregó todo el material compilado para que empezara a elaborar un libro que él, suponía, escribiría a su vuelta. Teixeira fue su colaborador hasta su muerte en 1590.

En cuanto a las aportaciones sobre San Francisco Javier, el padre Schurhammer lo considera una valiosa fuente para el historiador pero, añade, "hay que tener en cuenta la parcialidad y los prejuicios del visitador"²⁹.

El gran estudioso y polígrafo jesuita, Juan Eusebio Nieremberg, nació en Madrid en 1595, donde también murió en 1658. Desarrolló su trabajo en el Colegio Imperial de Madrid. Entre todas sus abundantes obras (que tratan desde los prodigios del Nuevo Mundo a la mariología) importan para la difusión de la imagen de San Francisco las páginas que le dedica en *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*.

El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes, San Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos virtudes, enseñanzas y prodigios antiguos y nuevos, de Matías Peralta Calderón (seudónimo de Diego Luis San Vitores) fue impreso en Méjico en 1661 y después en Pamplona en 1665 por Gaspar Martínez. Peralta Calderón nació en Burgos en 1627 y murió en Guam, isla de Micronesia (Oceanía), en 1672.

El interés de su obra estriba sobre todo en la recolección de los 242 milagros javerianos que en 1651 y 1652 ocurrieron en la ciudad italiana de Pótamo, y también de los que el Santo hizo en el Nuevo Mundo (Méjico, Chile, Guatemala). Hace especial hincapié en lugares que lo nombran patrono (Nápoles, Bolonia, Malaca, Parma, Aquila, Navarra, Manila, Guatemala y Méjico).

La narración de los milagros es de extensión muy variada; mientras en algunos se limita a dar el nombre del beneficiado y el hecho milagroso, en otros se explaya en descripciones anecdóticas a las que no faltan detalles pintorescos³⁰, como el caso del licenciado Alonso García Palomo, enfermo de mal de piedra, que el día de San Francisco Javier:

²⁸ Para lugares paralelos entre Guzmán y Valignano ver VALIGNANO, A., *Op. cit.*, pp. 201-203.

²⁹ SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, t. III, p. 599.

³⁰ PERALTA CALDERÓN, M., *Op. cit.*, p. 192.



Grabado de Pierre Miotte, ilustración de *El peregrino Atlante*, 1674. Biblioteca General de Navarra.

Arrojó tan sin dolor que no fue sensible, una piedra de color anaranjado del tamaño del blanco de una uña, del grueso de un canto de real de a ocho y la mitad más, esquinada por una parte y por otra redonda.

El peregrino Atlante S. Francisco Javier, apóstol del oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios, de Francisco de la Torre, aparece en Valencia, 1670³¹. En el prólogo al lector declara que el afecto hacia el santo “por los beneficios que muchas veces he recibido de sus generosas manos”, y las instancias del preposición de la Congregación del Espíritu Santo, de la que es miembro, han sido los motivos para escribir este libro. Sus fuentes son, según afirma, autores anteriores, bula, los procesos de canonización y las cartas.

El valor para la iconografía javeriana de este libro, apuntado ya en el título, radica en su adaptación de materiales y figuras de la historia clásica, mitología y Biblia como términos de comparación con el santo, que tiene acumuladas las virtudes de todos ellos.

Aparecen, por ejemplo, Atlante, Mercurio, Neptuno, Hermes, Jano, Marte, Júpiter, Perseo, Alcides, Alejandro, Sansón, Josué, Job... La exploración de la imagen mitológica será especialmente intensa en las relaciones que evocan emblemas e ilustraciones de arquitecturas efímeras, y de las que me ocupo más adelante. Alguna imagen mitológica aparece adaptada en portadas como la de *El príncipe del mar*, del hermano Lorenzo Ortiz, que representa a San Francisco como un Neptuno a lo divino.

El *Diccionario Histórico* fecha la primera edición de *Vida y milagros de San Francisco de Javier de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, del P. Francisco García en 1676, pero Azcona adelanta la fecha del príncipe a 1672, y cita además, ediciones de 1673, 1676, 1685..., que revelan una gran popularidad de la obra³².

García, nacido en Madrid en 1641 y fallecido en 1685, según los redactores del *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* fue más vulgarizador que investigador, y las vidas que hizo de San Francisco de Borja, San Ignacio y San Francisco Javier fueron muy populares.

Sus fuentes son Turselino, Lucena, las cartas del Santo, la bula de canonización..., como viene siendo habitual en los demás hagiógrafos.

El apóstol de las Indias y nuevas gentes, San Francisco Javier de la Compañía de Jesús: epítome de sus apostólicos hechos, virtudes y milagros, del P. Cristóbal Berlanga aparece en Valencia en 1698, y tiene menos interés que otras por repetir en buena parte a Peralta y a Francisco García³³.

Una biografía de ámbito “especializado” es *El Príncipe del mar, San Francisco Javier*, del hermano de la Compañía Lorenzo Ortiz³⁴.

³¹ DE LA TORRE, F., *El peregrino Atlante S. Francisco Xavier apóstol del oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios*, Lisboa. Domingo Carneyro, 1674. Se reedita en Lisboa, 1674. Barcelona, 1695 y en Madrid en 1728 y 1731, y en otras ocasiones.

³² GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685.

³³ BERLANGA, C., *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes, San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos*, Valencia, Real convento de Nuestra Señora del Remedio, 1698.

³⁴ ORTIZ, L., *El Príncipe del Mar, San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*, Cádiz, Cristóbal de Requena, 1688. Ed. I. Arellano, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, Biblioteca Javeriana, 2004.

Lorenzo Ortiz nació en Sevilla en 1632 y murió en la misma ciudad en 1698. Ingresó en la Compañía de Jesús y sirvió como maestro de primeras letras en Sanlúcar de Barrameda y San Hermenegildo de Sevilla.

La suya no es una *vida* de San Francisco en sentido estricto porque trata solamente de aquellos episodios, hechos y milagros relacionados con el agua, a pesar de que en el título sólo se haga referencia al mar, escenario, según Ortiz, de los más admirables hechos del santo:

Todos los casos de su prodigiosa vida son raros, todos tiernos, todos admirables; pero todos, ni son más en número, ni más finos y admirables que los que le sucedieron en el mar navegando, o en bien y alivio de los que de él dependían. Fueron del mar raras sus profecías, sus milagros, sus conversiones, su poder y los efectos de su caridad. Léase con atención la tela celestial de su vida, y se hallarán en aquel hermosísimo firmamento resplandecer y sobresalir, como los astros de la mañana, sus maravillas y sus prodigios del mar. (Prólogo).

El Príncipe del mar, San Francisco Javier apareció en Bruselas, impreso por Foppens en 1682, y en el mismo año en Sevilla. Conoce reediciones en Cádiz, imprenta del Colegio de la Compañía, por Cristóbal de Requena, 1688 y posteriores (otra de Cádiz en 1692, etc.).

Cita como fuentes al padre Turselino y a Daniel Bartoli, del que traduce páginas de su *Historia del Asia*. El valor iconográfico queda reducido a los temas de “agua” pero como la vida de San Francisco fue un continuo estar en el mar la constrictión no es excesiva para nuestro interés. Esta edición lleva un grabado de Valdés (“Juan Valdés, 1681”), realizado por P. Villafranca, en el que aparece San Francisco como un dios del mar, un Neptuno a lo divino, cuyo tridente termina en una cruz.

Los retratos literarios y gráficos

En este camino hacia la canonización la Compañía de Jesús va a utilizar también el recurso de las obras de arte en su intento de dar a conocer la trayectoria vital y espiritual de uno de sus primeros miembros.

No comentaré en este breve esbozo el tema de los primeros retratos de Javier. Me interesa señalar solamente que las descripciones literarias que leemos en las vidas, muestran un hombre joven sin ningún rasgo físico sobresaliente y se ajustan al *decoro*, sin que estén necesariamente apoyadas en la realidad. Algunas vidas de las citadas incluyeron grabados con el retrato del Santo entre sus páginas, lo que fue una forma muy eficaz de extender su imagen, que pasó muy pronto a la pintura y proliferó en estampas y grabados.



Grabado de Villafranca, ilustración de *El príncipe del mar*, 1688. Biblioteca Histórica Universidad de Valencia.



Izquierda. Grabado de Bolswert en torno a 1622. Biblioteca Nacional de Madrid.



Derecha. Grabado de Valeriano Regnartius, 1622.

Ya he citado el importante encargo que se hizo al pintor André Reinoso para que decorase la sacristía de San Roque en Lisboa. Según el profesor Vítor Serrão:

Estas veinte telas se integran en el vasto proceso de propaganda que la Compañía llevó a cabo en el afán de ver canonizados a sus santos fundadores.

Reinoso creó en estos cuadros una *iconografía-prototipo* que fue seguida en numerosos templos de la Compañía por todo el ámbito portugués³⁵.

Con igual ánimo propiciatorio se encargaron en 1617 a Pedro Pablo Rubens dos grandes cuadros para el altar principal de la iglesia de Amberes, dedicados a San Ignacio y a San Francisco como taumaturgos. Rubens es también el creador de un tipo iconográfico, el de San Francisco Javier con sobrepelliz de mangas muy anchas y estola, con las manos cruzadas en el pecho y mirada hacia el cielo que, difundido por los grabados, se puede reconocer en infinidad de obras.

Por fin el doce de marzo de 1622 se llega a la tan deseada canonización en una ceremonia que se ha considerado como de gran triunfo de la iglesia española, ya que de los cinco santos canonizados cuatro fueron españoles. Esta ceremonia fue celebrada con grabados conmemorativos. Entre ellos podemos señalar la serie que hizo el grabador Regnartius en 1622. Para el padre Juan Iturriaga Elorza se trata "sin duda alguna de los primeros grabados que se hicieron con ocasión de la canonización del gran Apóstol de las Indias"³⁶.

Encabeza la serie el retrato del santo enmarcado en una cartela en cuyo óvalo interior se lee: *ex picturis expositis in templo domus porfessae romanae Societatis Iesu*. Para Iturriaga

³⁵ SERRÃO, V., *Op. cit.*, pp. 25-28. El libro estudia esta vida pintada atendiendo al autor, al estilo y a la iconografía. Se encuentran también referencias a otros ciclos pictóricos en iglesias de la Compañía en Portugal.

³⁶ ITURRIAGA ELORZA, J., "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII" en *Príncipe de Viana*, nº 203, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994, pp. 467-511.

se trata de la Casa Profesa de Roma y el templo sería el Gesù romano: los grabados reproducirían, por lo tanto, las pinturas celebrativas expuestas.

El padre Schurhammer conoció esta colección de dieciocho grabados, pero curiosamente en las reproducciones del archivo Schurhammer hay dos que no coinciden con los estudiados por Iturriaga. Este detalle plantea la necesidad de volver a estudiarlos.

Nuevos retratos aparecen en otra serie de vidas ilustradas que no son ahora el objeto de mi trabajo, y de las que me he ocupado en otro lugar, al que remito³⁷.

Otra categoría importante de textos: las relaciones de fiestas y los emblemas

La aportación al estudio iconográfico de estas relaciones está en la descripción de los carteles, estandartes, tallas,

altares y carrozas que se hacían con motivo de la festividad, que son parte del llamado arte efímero que por su finalidad y naturaleza han desaparecido y solo podemos conocer a través de las descripciones literarias y en algún caso de los grabados que se abrieron.

Un ejemplo sería el cartel que en Toledo³⁸ convocaba a un certamen poético en alabanza de los santos canonizados. Impreso en raso pajizo, guarnecido de franjas de oro llevaba una estampa interesante que el relator describe en detalle:

la Compañía en forma de una hermosa y venerable matrona con Jesús en el pecho y junto a Él dos niños trabados a semejanza de Cástor y Pólux, signo de Géminis [...] los cuales tenía en sus dos manos, en la derecha a San Ignacio sobre un mundo que decía "Europa", y a San Francisco en la otra con otro mundo que decía "Asia". El uno vertiendo fuego, que era San Ignacio, como lo significa su nombre, el otro vertiendo de una concha agua, que era San Francisco [...] San Ignacio tenía por letra "Igne veni mittere in terram", San Francisco "Baptizantes eos, docete omnes gentes". A entrambos los trababa un águila que en el pecho tenía las armas de los congregantes [...] esta águila los llevaba al cielo y volaba por los nueve coros de los ángeles...

En la procesión que se hizo llamaba la atención por su riqueza una imagen de San Francisco:

El rostro hermoso y devoto, vestido de sotana y manteo de terciopelo negro que dio la nación de Navarra, bordado todo él de oro de Milán y escarchado de cañutillo de oro briscado; la labor formaba cuatro hojas en cuadro apartadas y en medio un diamante en oro guarnecido y toda la labor con perfil de perlas menudas, algo claro el dibujo, que entre lo negro lucía mucho. En la mano derecha un ramo de azucenas de menudo aljófara que salía de una varita toda retallada de esmeraldas y rubies [...] el cingulo de perlas con engarces de oro esmaltado y al cuello un joyel de oro en collar de diamantes de varias piezas...

En la fiesta de la canonización en la ciudad mejicana de Puebla³⁹ se formó un desfile con motivos mitológicos y clásicos, la carroza de los santos tenía forma de nave, en la proa San Ignacio y San Francisco y el beato Luis Gonzaga en la popa.

³⁷ TORRES OLLETA, M. G., "Las vidas ilustradas de San Francisco Javier", en prensa.

³⁸ Breve relación de las fiestas que se hicieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús y S. Francisco Javier Apóstol de la India a 23 de Julio del año de 1622 en la casa profesa de la Compañía de Jesús de la dicha imperial ciudad de Toledo, Toledo, Diego Rodríguez, 1622, fol. 2r.

³⁹ SEBASTIÁN, S., *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, pp. 284-85.



Grabado de Claude Mellan, s. XVII. Biblioteca Nacional de Francia.

De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier. María Gabriela Torres Olea

Matías de Peralta⁴⁰, por su parte, hace un resumen de las fiestas que se celebraron en Nápoles en diciembre de 1656 con el nombramiento de San Francisco como patrono de la ciudad, agradeciendo, su milagrosa intervención en la curación de la peste. Asegura que “no son para tan corto papel”, y describe las “inscripciones, emblemas y elogios que se pusieron a las estatuas y trofeos del glorioso santo” relacionados con el milagro.

Se pintaron dos emblemas, en uno un arco iris con el mote “Avisa y aplaca”, pues avisa y aplaca San Francisco Javier la peste como el iris la tempestad.

En el otro “se reconocía una nave en medio del mar inquieto y sobre la antena aquella flámula o exhalación que llaman los marineros de San Telmo con este mote: *sat est, basta de peste y de tormenta y sígase la serenidad*”.

Continúa describiendo Peralta otras alegorías;

En otra aparecían los dos mundos antiguos y nuevo con sus inscripciones y símbolos en que se representaban los varios beneficios que uno y otro mundo había recibido del santo.

La abogacía contra la peste que da lugar al patronato napolitano es sumamente importante en la configuración de San Francisco Javier.

Volviendo a las relaciones de 1622, Monforte y Herrera publicó la descripción de las fiestas que se hicieron en el Colegio Imperial de Madrid, y que merecen un comentario.

El cartel que convoca al certamen poético era una hermosa lámina en la que:

Sobre un mundo San Ignacio y San Francisco Javier, triunfando de él, ya por menospreciado, ya por favorecido (iguales linajes de vencer entrambos, pues no rinde menos el que con beneficios obliga que el que con cadenas prende). Ceñían al mundo estas letras: “Quam pulcri sunt super montes pedes evangelizantium pacem”. Con las dos manos tenían el cielo a la manera de ejes, sobre quien se voltea. En las otras dos, San Ignacio un Jesús, y San Francisco unas azucenas. Coronaba el escudo esta letra, “1. Regum, 2. Domini sunt cardines terra”, dando a entender que eran polos sobre quien el cielo de la Iglesia rige y gobierna con soberanas influencias los dos mundos. [...] a los dos lados pendientes de unos ángeles que estribaban sobre unos sátiros estaban a la mano derecha las armas imperiales de la serenísima emperatriz doña María, fundadora, con más que real liberalidad, de este su Imperial colegio, y a la izquierda las de su Majestad del rey nuestro señor”⁴¹.

Se ve en estos textos cómo la figura de San Francisco Javier se integra y desarrolla dentro de la cultura simbólica barroca, extraordinariamente rica en elementos, que no siempre pasan a las obras de arte, pero que es preciso tener en cuenta, pues la iconografía de San Francisco Javier antes de llegar a un retablo o a un cuadro ha sido formada en un proceso mental dentro de estas redes simbólicas.

⁴⁰ PERALTA CALDERÓN, M., *Op. cit.*, pp. 124-28.

⁴¹ MONFORTE Y HERRERA, F., *Relación de las Fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, fol. 4.

En esta cultura simbólica merece especial atención el mundo de la emblemática, jeroglíficos, empresas, etc. Por sus cualidades didácticas la emblemática fue cultivada intensamente por la Compañía de Jesús, ya que se adaptaba perfectamente a la técnica de la *composición de lugar* ignaciana materializando plásticamente, en la combinación icono-palabra, lo sobrenatural.

Un padre de la Compañía mandó pintar a Mercurio “en la diestra una vara que tenía virtud de resucitar los muertos, con ella toque una boca de infierno por donde salgan algunas almas”. El lema en latín era: “*Tunc virgam capit: Hac manes ille evocat orco*”, aludiendo a la cantidad de muertos que resucitó San Francisco Javier.

En otro jeroglífico se pintaba a Hércules durmiendo y un ejército de pigmeos que le van a matar con diferentes armas. La letra en latín: “*Herculi frustra*”, con el salmo 72 en latín, y en castellano la siguiente leyenda:

*No se le atreven despierto,
que el nuevo Alcides Javier
durmiendo aun sabe vencer.*

Es ni más ni menos que el emblema 58 del libro I de los *Emblemas* de Alciato.

Las fiestas descritas por Monforte resultan especialmente abundantes en elementos emblemáticos, un territorio que es preciso indagar con mucha atención.

Muy importantes fueron también las fiestas y las relaciones correspondientes que se hicieron en Portugal en 1622. Un tomo publicado en Lisboa ese mismo año contiene la relación de las procesiones, triunfos, pasos y aplausos de Lisboa, Coímbra, Évora, Braga, Bragança, Villaviçosa, Oporto, Portalegre, Islas de Madeira y Terceira.

En una de las procesiones que se hicieron en Lisboa, en el carro de la Pureza aparecía en un lado San Ignacio delante de la Virgen de Monserrat; el otro se dedicaba a San Francisco Javier:

San Francisco muerto, en la sepultura donde lo encontraron entero después de mucho tiempo, privilegio de su pureza virginal. Letra: Non dabis santum tuum videre corruptionem. Psal. 15, que quiere decir: no sufrirás, Señor, que se corrompa el cuerpo de vuestro santo. En la cabecera del carro se veían dos empresas con esta intención. En la primera, un dragón en las puertas del huerto de las Hespéridas guardando las manzanas de oro que había dentro. Letra: Reddit vigilantia tutum. La vigilancia le hace seguro. El dragón es símbolo de la vigilancia y esta ha de asegurar el tesoro de la pureza. En la segunda un armiño, animal que por no entrar en una cueva llena de lodo se mete en la red que le tienen armada. Mote: Mejor morir que ensuciarse. Antes muerte que torpeza.

Otra serie de emblemas pintados adornan el carro y en la parte superior:

En un trono de gran majestad se veía sentada una imagen de nuestra Señora vestida de brocado con la grandeza que a tal Señora se debía. En el estrado los pies de la Virgen pisaban



Portada de las relaciones de las fiestas en Portugal de 1622. Biblioteca Nacional Lisboa

*una gran bicha de siete cabezas con un letrado que decía: Ipsa conteret caput tuum. Gens. 3. Los dos santos, Ignacio y Francisco, de rodillas delante de la Señora recibiendo lirios de su mano en señal del precioso don de la castidad que por su mediación alcanzaron. Vestían manteo y sotana de seda negra, bordados con muchas joyas de diamantes. La misma riqueza y aún más se veía en los birretes que llevaban en la mano. Cinco ángeles con instrumentos y voces hacían una armonía celestial. Vestían telas y tabíes ricos y graciosos con guirnalda sobre hermosas cabezas*⁴².

El lirio o azucena es uno de los atributos de San Francisco Javier como símbolo de la pureza que mantuvo durante toda su vida⁴³.

Este mundo de símbolos lo podemos rastrear también, y con esto pasamos a otro grupo de fuentes, en los sermones. Espacio, el púlpito, que para Fernando Rodríguez de la Flor “es el primer escenario de la emblemática y de la mentalidad figurativa”⁴⁴.

Los sermones

Un grupo significativo de sermones que tratan de San Francisco Javier, predicados y publicados entre la beatificación y mediados del siglo XVIII son del tipo llamado *de santo*, y responden a distintas circunstancias: la beatificación y canonización, la dedicación de un templo o de un altar, la fiesta de una congregación con su nombre, la fiesta del santo, etc. Entre todos estos sermones destacan los catorce del padre Antonio Vieyra incluidos en el libro *Todos los sermones*...⁴⁵. En los preliminares se aducen algunas razones para darlos a la stampa, como el impulso de una obediencia, servicio...

Para plantearse la relevancia de estos textos como fuentes de inspiración iconográfica deben observarse previamente las fuentes que proporcionan material para la misma imágenaría literaria del sermón.

Los sermones trataban normalmente del Evangelio del día o del asignado a la festividad celebrada. El Evangelio constituye por lo tanto su materia básica. Se entiende pues fácilmente que la primera y fundamental fuente de la oratoria cristiana sea la Sagrada Escritura, la cual usan los predicadores como “prueba de argumento, como fuente de historias y ejemplos que aclaran la doctrina que se está impartiendo, y como modelo de estilo y exornación de la oración”⁴⁶.

Otra fuente importante eran las autoridades en las que apoyaban su argumentación, que solían ser los padres y doctores de la Iglesia, teólogos (aunque el sermón no se consideraba lugar apropiado para debatir cuestiones teológicas), comentaristas, filósofos, algunos autores clásicos y ya en los sermones de santos, muy concretamente en los que tratan de San Francisco Javier, la bula de canonización, las hagiografías, y su epistolario⁴⁷.

El *tema*⁴⁸ elegido para el sermón va a determinar, en parte, la imagen que del santo se expone en cada discurso, aunque la utilización de la analogía y de la agudeza conduce a los predicadores partiendo del mismo motivo a desarrollos muy distintos.

⁴² *Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da provincia de Portugal celebrou a canonização de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier...* Lisboa, Livraria d'Alcobaça, 1622, fol. 27r.

⁴³ Se equivoca el padre Schurhammer al afirmar que la azucena desaparece como atributo del Santo cuando pasa a serlo de San Luis Gonzaga. Solo desaparece en las representaciones de Javier en fechas relativamente recientes y por causas harto ajenas al santo, al arte y a San Luis.

⁴⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., “La imagen del mundo. Emblemática y contrarreforma”, en *Florilegio de estudios de emblemática*, La Coruña, Sociedad de estudios Valle Inclán, 2004, pp. 65-77, p. 73.

⁴⁵ VIEYRA, A., *Todos sus sermones y obras diferentes...*, t. 3, Barcelona, Juan Piferrer, 1734.

⁴⁶ HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, p. 282.

⁴⁷ Ver BARCIA Y ZAMBRANA, J., *Oración evangélica del gloriosísimo apóstol del Oriente San Francisco Javier en la fiesta que celebró la Real Congregación del Reino de Navarra en su día tres de Diciembre de 1688 en el religiosísimo y real convento de la Santísima Trinidad de Madrid*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689, p. 35.

⁴⁸ Tema es la sentencia tomada del Evangelio del día en torno a la que se argumenta, encabeza generalmente la introducción o exordio y el cuerpo del sermón a lo largo del cual se va desarrollando. En algunos casos hay dos temas



San Francisco Javier predicando. Convento de la Merced de Ouito, s. XVIII.

En los sermones de San Francisco dos sentencias evangélicas que dan pie a la glosa del orador se repiten más que otras. Una es *"Sint lumbi vestri praeincti et lucerna ardentes in manibus vestris"*, Lucas, 12, y la de Marcos, 16: *"Euntes in mundum universum"*. Estas frases aparecerán en algún pie de grabado o en filacterias sostenidas por ángeles en varios cuadros.

Interesantes para la iconografía van a ser las relaciones que se establecen entre los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento con Javier. En estos paralelismos destaca especialmente el que le equipara con San Pablo. Esta asimilación se encuentra constantemente en las hagiografías, aparece también en las relaciones de fiestas y en las obras de arte, pero es en los sermones donde más se desarrolla. San Francisco Javier es el nuevo San Pablo enviado a predicar a los gentiles, nuevo vaso de elección y nuevo apóstol:

*Llegando a este punto no puedo dejar de acordarme del grande Apóstol de las gentes san Pablo a quien con mucho fundamento y razón podemos comparar a nuestro apóstol de la India el glorioso Javier [...] desta manera podemos considerar al grande apóstol san Pablo y a nuestro glorioso Javier como dos hermosos arcos en el cielo de la Iglesia, san Pablo es el arco primero y principal que se formó inmediatamente de la reflexión de los rayos divinos del verdadero sol de justicia, Cristo nuestro bien, que desde el cielo asestó sus rayos a Saulo que estaba hecho una nube terrestre oscura y tenebrosa [...] pero nuestro glorioso Javier es como arco (iris) de segunda reflexión de los rayos resplandecientes del primer arco san Pablo de quien nuestro glorioso Javier fue tan aficionado y devoto, a quien en su vida, en sus intentos y acciones tanto procuró imitar y así aunque no lo igualó le fue grandemente parecido*⁴⁹.

Otro buen ejemplo nos ofrece el padre Laurencio Aguilar, quien predicó el Sermón Panegírico en la fiesta del Santo, en el colegio de San Pablo que la Compañía tenía en Granada, en 1675 y explica que "el apóstol de las gentes Pablo nos dará la planta, supues-

⁴⁹ BALZA, F., *Sermón que predicó el doctor Francisco Balza Canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Sevilla, el domingo infraoctava de la pascua del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo fin del año de 1619 en la solemne festividad que la casa profesa de la Compañía de Jesús celebró a la beatificación del bienaventurado y glorioso padre Francisco Javier*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1620, fol. 11r.

Grabado de Nicolás Bagay en *Catecismo o instrucción cristiana*, 1752. Biblioteca Nacional de Madrid.

to el Evangelio *Euntes in mundum universum prædicate Evangelium omni creature*". Sobre este tema va tejiendo las figuras paralelas de los dos santos:

*La mayor gloria del predicador de las gentes Pablo, de aquel precioso vaso de la elección divina, fue merecer el renombre de Apóstol: Paulus servuus Jesu Christu vocatus apostolus segregatus in Evangelium Dei [...] después de tantos elegidos apóstoles (pero entre tantos y tan mayores el elogio de gran gloria) el honrado de la Iglesia Católica y de los Sumos Pontífices fue san Francisco Javier: dijolo Urbano VIII Pontífice Máximo en la Bula de su Canonización: Franciscus Xaberius novus Indiarum Apostolus*⁵⁰.

Los predicadores utilizan con frecuencia metáforas e imágenes propias del lenguaje militar muy apropiadas para la retórica triunfalista del barroco. Ejemplar en este sentido es el sermón del padre Aldovera publicado en 1627:

Esta religión Santa se intitula Compañía de Jesús por la milicia espiritual que profesa. Es una compañía de valientes soldados que militan debajo las banderas de Jesús contra los enemigos del alma. Que este nombre Compañía es palabra militar no solo en nuestros tiempos sino en los más antiguos. Salustio llamó al ejército Societatem belli. El tro-yano Eneas a sus soldados los llamaba compañeros [...]. Es la vida humana soldadesca como dijo Job y la cristiana es vida de soldado según dijo San Pablo [...] pero señaladamente conviene a los religiosos ser soldados de Cristo [...] Esto es Compañía de Jesús, compañía de soldados valientes que venciendo primero a sí mismos alcanzan ilustres victorias de los enemigos del alma y de la Iglesia.

*El capitán general de esta milicia de Jesús, el maestro de campo Ignacio, tribuno militar Francisco Javier, centuriones y pentacontarcos tantos gloriosos mártires que en Alemania, Inglaterra, y Flandes en una y otra India derramando su sangre por Cristo han plantado las banderas de Jesús en los más altos homenajes de la infidelidad hasta los fines postreros de la tierra*⁵¹.

Y el P. Sagramaña pondera:

¿Cómo pondremos un plus ultra sobre estas dos columnas del cielo? [...] él (San Ignacio) es la bandera de Dios que se levantó en el mundo haciendo gente para el cielo el estandarte real con los blasones del Rey del cielo y fue la bandera debajo de la cual se alistaron los nueve de la fama primeros fundadores de esta sagrada Religión, bandera que todavía está levantada en la Iglesia publicando guerra contra las herejías y herejes de Alemania, Holanda y Gelandia [...] la Compañía es la sala de armas de la Iglesia donde sus soldados que son los maestros, doctores y predicadores se arman de buenas letras y de sutilezas en todas ciencias y facultades [...] tiene armas de sabiduría y doctrina la Compañía de Jesús para que se armen los que quisieren pelear en el campo de la Iglesia a fuerza de disputas y buenas letras...

O Barcia:

¿Quién no sabe que es menester que salga la bala del cañón de artillería para rendir los muros de la plaza que se pretende conquistar? Pues no fue otra cosa en la muerte el cielo de Javier que una máquina de la gracia disparada a las puertas de la China que demolió sus muros para que en ella se introdujesen victoriosas las banderas de la fe...

⁵⁰ AGUILAR, L., *Sermón panegírico que el M. R. Padre Laurencio de Aguilar...*, Granada, Francisco de Ochoa, 1675, fol. 1.

⁵¹ ALDOVERA Y MONSALVE, G., *Sermón en la canonización, Discursos en las Fiestas de los Santos que la Iglesia celebra sobre los Evangelios que en ellas dice*, t. III, Zaragoza, Juan de Larumbe, 1627, p. 717.



Y, en fin, las cartas de Javier

He dejado para el final una de las principales fuentes, por su temprana cronología y porque es *fuentes de fuentes*. Me refiero a las cartas de Javier. La vida de este misionero, sus viajes, sus conquistas espirituales levantaban en Europa y especialmente dentro de la Compañía de Jesús y sus colegios, curiosidad y admiración. Las cartas eran leídas públicamente y podemos imaginar cuántos colegiales soñarían con imitarle. Prueba de este interés es que se publicara en 1545, cuando todavía vivía, una carta y que Turselino las incluyera en su *Vida*. Aparecen citadas en mayor o menor medida en casi todas las hagiografías y sermones.



Escultura en marfil del s. XVIII. Museo Nacional del Virreinato de Méjico.

Valga un ejemplo. Muy conocida es la representación San Francisco en el momento de abrir la sotana con las manos a la altura del pecho y alzar los ojos al cielo, con variantes que no modifican el significado esencial: algunas veces se ve un resplandor rojizo, incluso el corazón mismo encendido en llamas, la sotana o el roquete abierto o el gesto solo insinuado, etc.

Este tipo de composición que evoca las *consolaciones* del santo permanece a lo largo de los siglos, y tiene su origen preciso en unas palabras del Santo enviadas a sus compañeros de Roma, glosadas luego por distintos hagiógrafos que comentan posturas y gestos a partir de las mencionadas consolaciones, término que supone ya un sentido codificado, explicitado por los comentaristas con detalles que servirán a pintores y grabadores:

Estas islas son muy peligrosas por causa de las muchas guerras que hay entre ellos. Es gente bárbara, carecen de escrituras, no saben leer ni escribir. Es gente que dan ponzoña a los que mal quieren, y de esta manera matan a muchos. [...] esta cuenta os doy para que sepáis cuán abundosas islas son estas

*de consolaciones espirituales: porque todos estos peligros y trabajos voluntariamente tomados por solo amor y servicio de Dios nuestro Señor son tesoros abundosos de grandes consolaciones espirituales, en tanta manera que son islas muy dispuestas y aparejadas para un hombre en pocos años perder la vista de los ojos corporales con abundancia de lágrimas consolativas. Nunca me acuerdo haber tenido tantas y tan continuas consolaciones espirituales como en estas islas, con tan poco sentimiento de trabajos corporales*⁵².

Conclusión

En el estudio iconográfico no podemos limitarnos, pues, a aquellos libros o textos en que se trata explícitamente del Santo. La Compañía de Jesús que es, no lo olvidemos, la creadora de su imagen, ocupó durante los siglos XVI, XVII y XVIII una posición de vanguardia dentro de la Iglesia Católica. Participó en numerosas luchas y controversias, en la elaboración de muchas actitudes doctrinales y promoción de santos y su culto. En todos esos ámbitos hay que tener en cuenta no solo las abundantes obras escritas, sino también las obras de arte. Entre unas y otras hay a menudo una relación estrecha.

⁵² ZUBILLAGA, F. *Op. cit.*, carta núm. 59, escrita en Cochin el 20 de enero de 1548. Para este concepto de las consolaciones ver *Diccionario de mística*, directores BORRIELLO, L., CARUANA, E., DEL GENIO, N. y SUFFI, N., Madrid. San Pablo, 2002.



Retrato de San Francisco Javier en *Theatrum virorum eruditione clarorum*, 1688. Biblioteca Nacional de Madrid.

Numerosas vías, en suma, deben seguirse si queremos entender en su plenitud las imágenes de San Francisco Javier, santo que según una de esas fuentes “De día era todo del prójimo, de noche era todo de Dios”⁵³.

⁵³ Carta de Antonio de Quadros al provincial el 6 de diciembre de 1555. *Documenta Indica*, t. III, Op. cit., p. 335.

La *Vera Effigies* de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina

Pilar Andueza Unanua

Departamento de Arte de la Universidad de Navarra

Aquel siglo XVI que le tocó vivir a San Francisco Javier convulsionó política y religiosamente la Europa cristiana y sus consecuencias afectaron de manera directa al jesuita na-

varro, especialmente a su muerte, cuando fue elevado a los altares. No en vano tenemos que tener presente que la vida de los beatos y santos no llegaba a su ocaso con motivo de su fallecimiento, sino que, por el contrario, era a partir de aquel momento, después de haber abandonado el mundo terrenal, cuando se iniciaba una nueva etapa de su vida: la de la creación y transmisión de su imagen como cristiano ejemplar¹.



No es espacio este para abordar las causas de la Reforma Protestante ni su desarrollo, pues se aleja de nuestro objetivo, pero se hace absolutamente necesario incurrir en uno de los puntos que enfrentaron teológicamente a católicos y protestantes. Nos estamos refiriendo a la devoción y culto a los santos y en consecuencia a su hagiografía y muy especialmente a su representación iconográfica.

En efecto, en el ámbito protestante aunque no todos sus ideólogos fueron acérrimos iconoclastas, se extendió un sentimiento generalizado de indiferencia primero y de repudio hacia las imágenes después, que desembocó en la destrucción masiva de estas. La justificación por la fe y el fervor bíblico, donde solo había que escuchar la palabra de Dios, hacían innecesarios los santos y en consecuencia sus representaciones pues conducían a la ignorancia y necesidad. Lutero, al menos al principio, no condenó por completo las imágenes, pues incluso creyó en su utilidad pedagógica y pastoral, si bien criticó la iconografía medieval de la Virgen María y de los santos porque distraía la atención hacia Cristo e incitaba a la adoración idolátrica. Melancton consideró las imágenes como ídolos cristianos y comparó la devoción a los santos con el culto a los dioses de los paganos. En esta misma línea permaneció Zwinglio, mientras Calvino, para quien la oración a los santos era una injuria a Dios, fue todavía más duro y mostró una gran hostilidad hacia ellos, abogando por un culto sin supersticiones exento de ídolos. Las imágenes para él eran como los libros de los analfabetos. Pero incluso fue más lejos al no admitir ni siquiera las representaciones del Padre por tenerlas como mentiras y blasfemias².

Pero las críticas hacia las imágenes no llegaron sólo desde las filas protestantes. Desde el propio Catolicismo, donde nunca se puso en duda el culto a los santos, hubo también diversas voces, al mismo tiempo críticas y renovadoras, fundamentalmente de humanistas, que abogaron por revisar y reformar el tratamiento que recibían los personajes sagrados en la literatura y en sus representaciones iconográficas. No se podían admitir ciertas ingenuidades, falsedades e hipérboles en las biografías de los santos, como tampoco era digna la sensualidad con la que se estaban representando determinadas imágenes durante el Renacimiento, ni la tolerancia que mostraba la jerarquía eclesiástica ante aquellas manifestaciones³. En este ámbito resultó fundamental Erasmo de Rotterdam cuyo pensamiento, a través de sus obras y sus seguidores, tuvo una rápida repercusión por toda Europa⁴. Haciendo un llamamiento hacia una nueva piedad, defendía exclusivamente las representaciones de los santos que condujeran a la oración y meditación. Por ello exigía para estas imágenes dignidad, decoro, conveniencia y exactitud. En ningún caso podía aprobarse la lascivia de los artistas de la época, camuflada bajo su admiración hacia la Antigüedad, que había dado como frutos la representación de la Virgen María y algunas santas como Venus, Diana o sensuales cortesanas y de Cristo o San Pablo tomando como modelo a un borracho o un bandido. Pero estas críticas las extendía también hacia las leyendas de los santos, que calificaba como "*fábulas y ñoñerías*". Exigía para los textos la eliminación de vanas invenciones y fidelidad hacia las sagradas escrituras⁵.

Pero la cuestión sin lugar a dudas era más profunda. No se trataba de un problema meramente formal, sino que por el contrario había que evitar además que los fieles se centraran exclusivamente en la materialidad de la imagen y se adentraran en lo que ésta representaba, pues se había llegado en no pocos casos a devociones supersticiosas, a la proliferación de imágenes milagreras e incluso a lo que teológicamente era más grave: dar el mismo culto a Dios que a los santos, eliminando por tanto el papel intercesor de estos para convertirlos en fin último.

Ante esta polémica situación, llegado el Concilio de Trento, era por tanto de esperar una normativa que abordara con claridad este asunto. Y así fue. El 3 de diciembre de 1563, en la sesión vigesimoquinta y última, bajo el pontificado de Pío IV, fue aprobado por unanimidad y sin apenas discusión un decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los

² EGIDO, T., "Contexto histórico de San Juan de la Cruz", *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, pp. 335-377.

³ PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del Arte Cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1996, pp. 701-715.

⁴ *Ibidem*, pp. 720-722.

⁵ Sobre la repercusión del pensamiento del holandés en España puede verse: BATAILLON, M., *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, y *Erasmo y el Erasmismo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977.

⁶ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 13-45.

santos, así como de sus representaciones. Se buscaba aportar una serie de normas estrictas y puntuales sobre las imágenes sagradas y, en general, sobre el arte en las iglesias. El texto, presentado por el Cardenal de Lorena, llegó de la mano de teólogos franceses de la Sorbona que para entonces ya habían tratado el tema en su país⁶. El decreto, finalmente, reafirmó la doctrina tradicional cristiana sobre el culto y veneración a Cristo, a la Virgen y a los santos, así como a sus imágenes “*porque la honra que se les rinde a las imágenes revierte en los prototipos que ellas representan*” y por medio de ellas “*adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan*”, remitiendo ante cualquier ataque iconoclasta al II Concilio de Nicea. Se recordaba además a los obispos el provecho de las representaciones e imágenes para la instrucción del pueblo y afianzamiento de la fe porque “*exponen a la vista de los fieles los milagros que Dios ha obrado por los santos y sus admirables ejemplos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres con la de los santos y se muevan a adorar y a amar a Dios y a practicar la piedad*”. Ordenaba además desterrar cualquier superstición relativa a las imágenes y a las reliquias, así como el fin de “*toda lascivia*” y “*procaz hermosura*” en ellas. Pero sobre todo, y este punto nos interesa especialmente por su aplicación posterior en la representación de San Francisco Javier, se prohibía la exposición de imágenes de falsas creencias que pudieran dar ocasión a los fieles de admitir peligrosos errores. La colocación de nuevas imágenes en los templos, la admisión de nuevos milagros y la adquisición de reliquias deberían finalmente estar supervisadas por el obispo correspondiente⁷.

Este canon, que se concretó a través de concilios provinciales y sínodos diocesanos, pronto se extendió por todo el orbe cristiano y con él el espíritu depurativo y reformista de Trento. Las consecuencias en el mundo del arte y de la literatura no se hicieron esperar. De hecho, uno de los resultados más sobresalientes, tanto en el ámbito de la hagiografía como en el de la iconografía, fue la búsqueda de la fidelidad histórica, alejada de ingenuidades, fantasías y ficciones. Así, en aras a la depuración del santoral y a la búsqueda de versiones originales sobre la vida de los santos, comenzaron a surgir obras como la del cartujo alemán Surius, que publicó entre 1570 y 1575 *De probatis Sanctorum historiis*, en seis tomos, o las de sus compatriotas, los jesuitas Heriberto Van Rosweyde y, muy especialmente, Jean Bolland, Bollandus, y su *Acta Sanctorum*, continuada por los llamados bolandistas, que abogaron por hagiografías críticas⁸. Poner límite a las leyendas infundadas de los santos y excluir fuentes escasamente fidedignas, en aras a una mayor claridad y propiedad temática en su representación, fueron ideas nacidas de Trento que quedaron respaldadas poco después con las pautas teóricas dadas en torno al arte religioso por diversos autores como Giovanni Andrea Gilio, Molanus, Carlos Borromeo o Juan Lorenzo Palmireno⁹.

Dentro del arte cristiano la repercusión de este decreto fue mayor del que podría esperarse. El ambiente desde luego era propicio en medio de una reacción católica entusiasta, donde surgían con fuerza imágenes de patronos y cofradías. Frente a la justificación por la fe de los protestantes, los católicos pondrían como ejemplo para la salvación de las almas a los santos, auténticos héroes cristianos, ideales de perfección, con sus buenas obras y méritos, pero también con sus visiones, éxtasis, milagros o el contacto místico con Dios, ante quien, por otro lado, actuaban como intercesores. Sus representaciones servirían a partir de este momento como un instrumento catequístico para instruir a las gentes, ratificar su adhesión a la fe y estimularlas a la práctica cristiana atrayendo su atención y persuadiendo su voluntad¹⁰. Se exigiría para ello la primacía del de-

⁶ PLAZAOLA, J., *Op. cit.*, pp. 725-727.

⁷ *Ibidem*, pp. 739-740. Concilio de Trento, 1563. Decreto sobre imágenes (sesión XXV). SARA-VIA, C., “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, T. II, pp. 129-143.

⁸ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 106-107. MOYA, J., *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 26-29.

⁹ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Op. cit.*, pp. 154-159. Gilio escribió *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pitture circa l'istorie*, Molanus *De Historia SS. Imaginum*, Borromeo *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* y Palmireno *La declaración de lo que el cristiano ve en los sagrados templos*.

¹⁰ PLAZAOLA, J., *Op. cit.*, pp. 817-823.

coro, término que no se refería exclusivamente a la dignidad y decencia de la imagen, sino también a su propiedad, claridad y adecuación a la verdad histórica, evitando así ser objeto de crítica por parte de los protestantes¹¹.

El espíritu de Trento aprovechó el profundo arraigo que las imágenes, la *biblia pauperum*, habían adquirido en la piedad popular y favoreció en consecuencia una cultura artística sumamente visual que, aunque inicialmente se caracterizó por formas severas, pronto desembocó, ya en el siglo XVII, en un arte de masas, efectista, ostentoso y universal con fuertes dosis propagandísticas. Enseñar y al mismo tiempo seducir, en gran medida a través de las imágenes, se convirtió en el principal medio para prevenir la herejía, conducir a los fieles a Dios y lograr así la salvación de sus almas¹².

Tanto para la representación de los santos de nómina antigua pero muy especialmente para la creación de las nuevas imágenes de los cristianos elevados a los altares desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, el arte buscó fundamentalmente la fidelidad histórica y la claridad, bases sobre las que se procuró crear, entre otras iconografías, sus *Verae Effigies*, es decir, imágenes auténticas y verdaderas, que en realidad no eran sino *Verae Facies*, en las que se concretaban los rasgos más característicos de sus rostros. Con este fin se recababan datos de diversa naturaleza que respondieran con fidelidad a la realidad. Lo hacían por medio de retratos y fuentes textuales que no sólo hablaban de sus biografías y vivencias, sino también que aportaran noticias sobre sus características físicas y psicológicas. Caso excepcional, y también extremo, en esta búsqueda de una representación verdadera, constituye el empleo de máscaras funerarias como ocurrió en el caso de San Ignacio de Loyola, de quien se hizo una mascarilla de yeso, de cuyo vaciado se sacarían posteriormente varias copias de cera¹³.

Pero centrémonos en la figura de San Francisco Javier, cuya fama de santidad, ya en vida, se extendió por todo el mundo católico en poco tiempo, ayudada por la poderosa maquinaria propagandística de los jesuitas. De hecho, antes de su fallecimiento se publicaron algunas de sus cartas¹⁴ y, una vez desaparecido, muy tempranamente, empezaron a ver la luz algunas biografías. Su trayectoria vital alejada de Europa y su muerte en tierras asiáticas hicieron desde luego más compleja la creación de una imagen del futuro santo que respondiera con exactitud a la autenticidad histórica exigida desde Trento. Hubo que recurrir por ello a las descripciones que de su figura y su rostro aportaban las fuentes escritas, especialmente los testimonios que llegaban desde la India de manos de quienes lo habían conocido en vida. Veamos algunos de ellos. En 1608 Fausto Rodrigues afirmaba haberlo conocido 1546 en Amboino y se refería a él en estos términos: "*Era por entonces el Padre Maestro Francisco de unos cuarenta y cinco años, más o menos, y tenía algunos cabellos canos, la frente despejada y con entradas, y la barba negra. Era flaco y de buena estatura*"¹⁵. En 1548 el jesuita Baltasar Nunes, escribía desde Travancor a Coimbra señalando: "*Es un hombre ni muy bajo ni muy alto... Su andar de buena manera de modo que no se le siente; su rostro sereno, los ojos siempre levantados y llenos de agua, y la boca llena de risa, las palabras pocas que mueven a llorar*"¹⁶. Un año más tarde otro ignaciano, Manuel de Morais, en una carta remitida desde Goa indicaba: "*Parece que su vista mueve a devoción. Es hombre de mediana estatura; trae siempre el rostro alto y los ojos llorosos, y su cara muy alegre*"¹⁷. Otros testimonios se centraban también en su psicología como el del padre Melchior Nunes Barreto, quien había conocido a San Francisco en Goa en 1552 cuando, regresado de Japón, preparaba su periplo hacia tierras chinas: "*A prin-*

¹¹ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Iconografía y Contrarreforma. A propósito de algunas pinturas de Zurbarán", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, T. II, n.º 4, pp. 97-105. Sobre el término decoro puede verse también MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística", *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, n.º 2, pp. 99-102.

¹² MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Op. cit.*, págs. 42-45. PLAZAOLA, J., *Op. cit.*, pp. 817-823.

¹³ HORNEDO, R. M. de, "La Vera Effigies de San Ignacio", *Razón y Fe*, T. 154, 1956, pp. 203-224. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Ignacio de Loyola y su tiempo*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1992, pp. 108-128. PFEIFFER, H., "La iconografía", *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2003, pp. 169-206.

¹⁴ ZUBILLAGA, F., *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

¹⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, F., "Iconografía de San Francisco Javier en Oriente", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 2002, pp. 279-301.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.



Godinho de Heredia:
Retrato de Micer
Francisco Xavier.

cipios de febrero quisonos Dios nuestro Señor traer del Japón inesperadamente al Padre Maestro Francisco. . . ¡Oh, qué afabilidad la que tiene, siempre riendo con rostro alegre y sereno! Siempre ríe y nunca ríe; siempre ríe porque tiene siempre una alegría espiritual, con que la caridad y júbilo del espíritu se manifiesta por el rostro. . . y, sin embargo, nunca ríe, porque siempre recogido en sí, nunca se disipa con las criaturas”¹⁸.

Una de las descripciones más completas la aportó el Padre Manuel Teixeira quien lo conoció en Goa en 1552, describiéndolo posteriormente en la biografía que le dedicó de este modo: “Era el Padre Maestro Francisco de estatura antes grande que pequeña. El rostro bien proporcionado, blanco y fresco, alegre y de buena gracia. Los ojos entre castaños y negros, la frente larga, el cabello y la barba negros. Traía el vestido pobre y limpio, y cuando andaba lo levantaba un poco con entrambas manos. Llevaba una sotana sin cinturón ni mangas, como acostumbraban los sacerdotes pobres en la India. Iba casi siempre con los ojos puestos en el cielo, con cuya vista dicen que hallaba particular consuelo y alegría, y así andaba

su rostro tan alegre e inflamado, que causaba mucha alegría a todos los que le veían. Y aconteció algunas veces algunos Hermanos hallarse tristes, y tomar, por medio para alegrarse, el irle a ver, y se sentían inflamados con su presencia. Era muy amable y recibía a los de fuera con mucha amabilidad. Era alegre y familiar con los de casa, especialmente con aquéllos que entendía ser humildes y sencillos y de sí tenían poca opinión y estima. Mas por el contrario se mostraba severo, grave y algunas veces riguroso para con los altivos y que de sí tenían gran concepto y opinión, para que se conociesen y humillasen. Y así lo aconsejaba a los superiores que lo hiciesen. Era muy moderado en el comer y beber, pero por evitar la singularidad, estando con otros, comía de todo lo que ponían. Tenía muy particular cuidado de los enfermos. . . En esta su llegada a Goa fue visitado de mucha gente de aquella ciudad, por la mucha devoción y amor que todos le tenían, los cuales él recibía con mucha afabilidad y comedimiento, yéndolos (luego que le llamaban) a recibir y hablar, de manera que algunas veces dejó seis o siete veces de rezar una de las Horas del breviario que había comenzado, por ir a recibir y hablar a los que le venían a buscar, y otras tantas veces la tornó a comenzar con tanta devoción, como si hasta entonces hubiera estado en oración”¹⁹.

Todos estos testimonios, a buen seguro, debieron de influir en la creación de la Vera Effigies de San Francisco Javier. En ella, tal y como tendremos ocasión de comprobar en las próximas líneas, se plasmaron algunos de los rasgos y caracteres descritos, especialmente el referido a su persistente mirada hacia el cielo, que se convertiría en una constante en la mayor parte de sus representaciones. Entre las primeras imágenes con las que contamos sobre el santo navarro se halla un dibujo del entonces Padre Francisco que, junto con otros dibujos realizados a plumilla y un autorretrato, aportó el cosmógrafo y matemático Godinho de Heredia en su obra dedicada a la descripción de Malaca de la India y Catais en 1613. Se trata de un dibujo de factura bastante ingenua, que bajo el título *RETRATO DE MÍCER FRANCISCO XAVIER DA ORDEM DA COMPANHIA DE IESU*, presenta al je-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.



suita de algo más de medio cuerpo vestido con una túnica sin mangas sobre la sotana, sin cinturón ni manto, que recoge levemente con las dos manos por la parte delantera. Su rostro, de nariz grande, barba descuidada, cabello sobre la frente y mirada al infinito, aparece con nimbo. No obstante, es la fecha que aparece en la parte superior: *Anno 1542* la que parece aludir al aspecto que tendría el P. Francisco por aquellas fechas, y que Godinho habría realizado de acuerdo con algún testimonio recibido, pues él no pudo conocerlo ya que nació en 1563²⁰.

Izquierda. Retrato de Francisco Javier. Colegio Romano

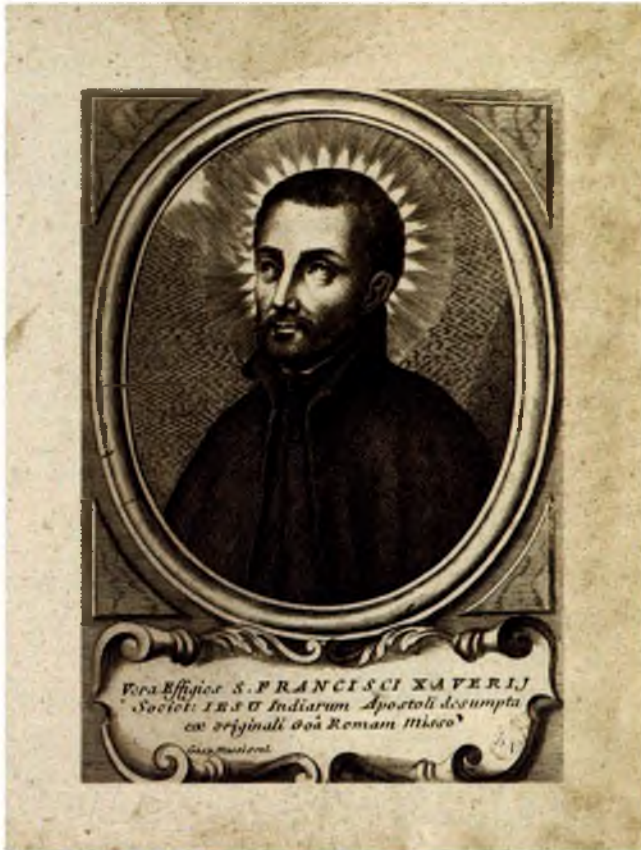
Derecha. Retrato de Francisco Javier. Capilla de los Profesos. Roma.

Otro hecho importante digno de mención se halla en el retrato de Francisco Javier, hoy desaparecido, que el Padre Alessandro Valignano, Visitador de la Compañía de Jesús en Oriente, ordenó pintar en Goa. Según sus propias palabras, recogidas en carta dirigida al Padre General Claudio Acquaviva el 31 de diciembre de 1583, se trataba de un retrato muy fiel. Así lo afirmaban quienes lo habían conocido, entre ellos el mencionado Padre Teixeira. Por ello Valignano enviaba a Roma junto a esta carta una copia del cuadro para que la imagen, donde Francisco aparecía con sotana y con los ojos hacia el cielo, fuera mejorada, de acuerdo con nuevos testimonios de aquellos que lo habían tratado en vida²¹.

Aunque no se tiene noticia en la actualidad sobre el paradero de estos retratos ni en Asia ni en Europa, en el Colegio Romano y en la capilla de los profesos de Roma se custodian sendas pinturas al óleo que, según el Padre Schurhammer, fueron realizadas de acuerdo con la *Vera Effigies* remitida desde Goa. No cabe duda desde luego de que ambas guardan una gran similitud y probablemente tuvieron el mismo punto de partida, la misma fuente gráfica. De hecho muestran un rostro prácticamente similar, barbado, con mirada hacia lo alto y nimbado. Ambos presentan al santo con las manos a la altura del pecho, si bien, mientras el de la Capilla de los Profesos se abre levemente la sotana, el del Colegio Romano, en una imagen muy relacionada con la ofrecida por Godinho de Heredia, la su-

²⁰SCHURHAMMER, G., "Das wahre bild des Hl. Franz Xaver", *Varia*, I, Anhang, Biblioteca Institutii Historici S.I., vol. XXIII, 1966, pp. 213-218

²¹GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *Op. cit.*



Gaspar Massi: *Vera Effigies* de San Francisco Javier.

Página siguiente: Albert Clouwet: *Vera Effigies* de San Francisco Javier

jeta de nuevo con las dos manos, alejándola del cuerpo. Quedan de este modo recogidas dos actitudes, de gran parecido, que serán sumamente repetidas en la iconografía javeriana, hasta convertirse en la constante más significativa de sus representaciones, para plasmar de manera muy elocuente su pecho inflamado fruto del amor a Dios. Ambos óleos incorporan además en la parte superior izquierda el monograma de la Compañía de Jesús²².

Se conservan en la actualidad también varios grabados donde sus inscripciones señalan que fueron realizados de acuerdo con aquella *Vera Effigies* enviada a Roma desde la India en 1583. Entre ellos cabe destacar el realizado por el pintor y grabador romano Gaspar Massi²³. Aunque ejecutado en el siglo XVIII, seguía modelos de la centuria anterior. Encerrado en un óvalo muestra al santo de medio cuerpo, vestido con sotana y manteo, dirigiendo su mirada hacia el cielo de donde procede un rayo divino. En la parte inferior una cartela de cueros retorcidos reza: *Vera Effigies S. FRANCISCI XAVERII Societ. Iesu Indiarum Apostoli Desumpta ex originali Goa Romam misso*. Un antecedente directo lo hallamos en la estampa realizada por el artista de Amberes Albert Clouwet²⁴, de características prácticamente similares, así como en otro ejemplar grabado en Amberes en 1666 por un autor desconocido. Muy característico de este modelo resultan los dos niveles del nimbo que ciñe la cabeza del santo, uno solar típico de la iconografía ignaciana y otro de mayor tamaño más difuminado. De acuerdo con estas estampas serían impresas también otras como la de Isabella que ilustró la edición veneciana de 1723 del *Compendio della Vita di San Francesco Saverio*, del Padre Guiseppe Massei, si bien en este caso se omite la alusión a la *Vera Effigies*.

Pero volvamos a aquel siglo XVI que llegaba a su ocaso. Fue en la última década de aquella centuria cuando los jesuitas iniciaron el camino para la beatificación de San Ignacio y de San Francisco Javier. Para ello, además del lógico proceso canónico, era necesario desplegar toda una maquinaria publicitaria que, a través de grabados y pinturas, diera a conocer entre la cristiandad la imagen del candidato a subir a los altares, así como su heroica y milagrosa vida. No debemos perder de vista además en este contexto que las estampas y las pinturas fueron muy utilizadas por la Compañía de Jesús desde el generalato de San Francisco de Borja, como instrumento primordial para su apostolado y catequesis por el mundo. La captación a través de los sentidos se convertiría para los jesuitas en una herramienta de vital importancia y a través de las imágenes lograrían difundir el espíritu de Trento.

Partiendo de las descripciones y testimonios de sus contemporáneos, así como de sus primeras representaciones, comenzaron a surgir numerosas estampas con la *Vera Effigies*, bien con finalidad meramente devocional, bien para ilustrar los libros que sobre el futuro santo empezaban a ver la luz en Europa. A estos grabados, se unirían, aunque de manera más puntual, algún cuadro y alguna escultura realizadas, al parecer, con anterioridad a su beatificación y canonización.

²² SCHURHAMMER, G., *Op. cit.*, pp. 213-218.

²³ PÁEZ RÍOS, E. (dir.), *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966, p. 318, n.º 3309-22.

²⁴ *Ibidem*, p. 316, n.º 3309-11.



Vera Effigies. S. FRANCISCI Xaverij.
Societ. IESV Indiarum Apostoli Desumpta
ex Originali Goa Romam. misso
S. P. Ignatij Socius II

Este es el caso de uno de los lienzos más tempranos de los que se tiene noticia. Se trata del cuadro de la catedral de Tuy, que Francisco Xavier Añoveros sitúa con anterioridad a 1619, fecha de la beatificación, según se desprende de su inscripción: *PADRE FRANCISCO JAVIER DE LA COMPAÑÍA DE JESUS, APO... DE LAS ISLAS ORIENTALES. NAVARRO. MURIO EN CHINA*. Al parecer formaba parte de un lote de siete cuadros que habría llegado desde Roma en 1618 regalados por el capellán de la catedral de Sigüenza, el doctor Lope Vázquez de Figueroa, lo que daría a esta obra una cronología anterior a la fecha mencionada. De ser así nos encontraríamos ante uno de los primeros retratos realizados del santo jesuita. Nos presenta a Francisco de medio cuerpo con sotana negra. Dirige, como es habitual, su mirada hacia el cielo y porta con su mano izquierda una rama de azucenas²⁵. No obstante, resulta ciertamente extraño que esta misma iconografía del santo con el atributo propio de su virginidad apenas aparezca en las estampas que con su retrato tanto se difundieron en el siglo XVII.

Respecto a los grabados, en líneas generales podemos clasificar aquellos con la *Vera Effigies* en varios grupos de acuerdo con determinados modelos. Entre los más repetidos se hallan los realizados por Jerónimo Wierx (c. 1553-1619)²⁶. Tanto él como sus hermanos Antonio (c. 1552-1604) y Juan (c. 1549-c. 1615), grabadores y diseñadores de Amberes, trabajaron con asiduidad para la Compañía de Jesús, a pesar de su fama de vida bohemia y desordenada. Así al menos los describía una de las personalidades más sobresalientes del ambiente cultural de Amberes, el tipógrafo y editor Cristóbal Plantin, nombrado prototipógrafo real en 1570 por Felipe II, en cuya imprenta, conocida como el Compás de Oro, probablemente el centro librero más importante de Europa en la segunda mitad del siglo XVI, vieron la luz numerosos grabados de estos hermanos²⁷. Y así, resignado ante las exigencias de los grabadores y su vida licenciosa, afirmaba: *"En cuanto cobran van a gastar sus florines a las tabernas y prostibulos de la ciudad, dejando empeñadas sus ropas, de suerte que quien quiera necesitarlos debe ir a desempeñarlos y retenerlos luego en su casa todo el tiempo necesario para recobrar su dinero, tras lo cual vuelven a las andadas en cuanto saben que se desea obtener algo hecho de su mano"*²⁸. No fue esto óbice desde luego para que Plantin les encargara a ellos, después de diversas tentativas con otros artistas y en otras ciudades, las ilustraciones de la primera y más importante publicación de los jesuitas: *Evangelicae Historiae Imagines*, del P. Jerónimo Nadal, editada en Amberes 1593. Se trataba de un álbum compuesto por ciento cincuenta y tres láminas más la correspondiente a la portada en la que los hermanos Wierx siguieron para su ejecución los dibujos realizados en Roma por Bernardino Passeri y quizás Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri. No obstante, esta primera edición vio la luz de manera separada al texto de Nadal, si bien, ya en 1595 se publicaron conjuntamente, haciéndose realidad el pensamiento ignaciano de utilizar las imágenes como apoyo visual fundamental en la meditación y la contemplación. Pero volviendo a los hermanos Wierx, cuyo estilo se caracterizó por su detallismo, minuciosidad y virtuosismo, resulta significativa la apreciación que de ellos hizo uno de sus principales estudiosos, Max Rooses, al analizar su colaboración con su obra jesuítica: *"Es algo verdaderamente inexplicable cómo aquellos borrachines, clientes de tabernas y prostibulos de Amberes, llegaron a ejecutar una serie tan numerosa de grabados de una finura y delicadeza inigualables"*²⁹.

Entre sus creaciones sobre San Francisco Javier y fechado con total certeza se halla el grabado que apareció ilustrando la *Vida del Padre Francisco Javier* de Horacio Tursellino, en su edición de Amberes de 1596, realizado por Jerónimo Wierx. Nos hallamos ante un graba-

²⁵ AÑOVEROS TRIAS DE BES, F.X., "Presentación iconográfica de San Francisco Javier en la Catedral y Museo Diocesano de Tuy", *Pórtico*, Año II, 1994, pp. 7-10. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *Op. cit.*

²⁶ Sobre ellos y su obra puede verse: MAUGOY-HENDRICK, M., *Les Estampes des Wierx conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert, 1978-1979.

²⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, Pamplona, Librer Ediciones, 1999, pp. 207-210.

²⁸ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en NADAL, J., *Imágenes de la Historia Evangélica*, Barcelona, Ediciones Albr, 1975, pp. 10-11.

²⁹ *Ibidem*, pp. 7-11. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *Los grabadores flamencos de los siglos XVI y XVII y la Compañía de Jesús*, Sevilla, 2002.



do donde el santo, de busto recortado, aparece vestido con sotana y manteo, con los brazos entrecruzados sobre el pecho y mirando hacia el cielo de donde procede un rayo divino. No parece desde luego que este retrato tenga una estrecha relación con la descripción física aportada por Turselino en su obra, donde define a Francisco como un hombre de cuerpo robusto, de estatura media, rostro blanco y apacible, ojos vivos, nariz pequeña, cabellos ya canosos por la edad, y vestido como era habitual en la India con sotana hasta los pies. El grabado desde luego reflejaría más el aspecto espiritual del futuro santo. En esta estampa resulta de gran interés la cartela de cueros retorcidos de gusto manierista que enmarca la figura y sobre la que aparecen, en las esquinas cuatro escenas alusivas a la vida de Javier. Las hemos identificado con el sueño del indio, quizás su huida milagrosa sobre un tronco por un río en las islas del Moro, la sanación de un enfermo y la resurrección de un muerto, episodios que se narran en buena parte de sus biografías³⁰. Asimismo en la parte superior, sobre un espejo sustentado por angelillos aparece el que se convertirá en el lema del santo: *Satis est, Domine, satis est*, es decir, “Basta ya, Señor, basta ya”, en alusión a las palabras que, según su propio testimonio, clamaba a Dios ante las numerosas y continuas consolaciones espirituales que recibía y que le hacían arder su pecho³¹. Esta misma estampa fue copiada por otros grabadores que introdujeron levísimas modificaciones en la imagen, como el alemán Johann Hogenberg o el holandés Zettre, quienes realizaron sus estampas entre 1619 y 1622, según se deduce de la inscripción que acompaña al grabado, donde una B, de beato, antecede al nombre de Francisco Javier. De hecho, el grabado del primero ilustró de nuevo la obra escrita por Turselino en una edición de 1621.

También a Jerónimo Wierx se debe, estrechamente relacionado con el modelo anterior, otra variante donde el Padre Francisco aparece de nuevo vestido con sotana y manteo, brazos cruzados sobre el pecho y mirada hacia el cielo, si bien en este caso nos hallamos ante una imagen prácticamente de medio cuerpo con el lema *Satis est* sobre el rayo di-

Izquierda. Jerónimo Wierx: Retratos del P. Francisco Javier, 1596.

Derecha. Jerónimo Wierx: Retrato del P. Francisco Javier, anterior a 1619.

³⁰ TORRES OLLETA, M. G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2005. JUÁREZ, G., *Vida iconológica del apóstol de las Indias*. San Francisco Javier (ed. M. G. TORRES), Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, caps. VIII, XVI y XX.

³¹ En la parte inferior reza la inscripción: *P. Franciscus Xaverius: qui primus ex Societate Iesu fidei in Indiam innox. Obijt anno 1552. Decembre 2*.



Izquierda. Ioan Galle.
Retrato de San Francisco
Javier. 1648.

Derecha. Joan Baptista
Barbé. *Vera Effigies* del
Beato Francisco Javier
Entre 1619 y 1622.



vino que viene desde el cielo. Una inscripción en la parte superior que reza *P. FRANCISCVS XAVERIVS SOC. IESV. HIC PRIMVS EX SOC. IESV FIDEM IN INDIAM INVEXIT* permite fecharlo con anterioridad a 1619. Al pie se halla la oración: *Non sunt condignae passionnes huius temporis ad futuram gloriam quae revelabitur in nobis*. El mismo Wierx ofreció otra estampa de Francisco de Javier siendo ya santo, según se desprende de la sustitución de la P por una S en la correspondiente leyenda. Prácticamente similar a la anterior, se limitó a invertir el perfil del retratado y a dar mayor realce al rayo divino.

De acuerdo con esta imagen siguieron otras estampas de grabadores como el artista de Amberes Ioan Galle (1600-1676), donde, bajo la inscripción *S. FRANCISCVS XAVERIVS. Satis est, Domine, satis est*, mostraba al santo encerrado en un óvalo y con un luminoso nimbo. Preciosa resulta en este caso la oración de la parte inferior: *Salve heros, princeps qui Christi nomen ad Indos postasti, atque fidem gentibus antipodum*³². Este grabado, uno de los pocos que hace alusión en su inscripción al origen navarro del santo, ilustró la obra *Societatis Iesu Praepositorum Generalium Imágenes*, que se editó en Amberes en 1648. Otros nombres de artistas que aparecen relacionados con esta tipología de retrato son Charles de Mallery y Jean Messenger. Fue este último uno de los conocidos editores franceses que publicaron en París numerosas estampas de los Wierx, así como otras tantas copias realizadas en su mayoría por Mallery, uno de los discípulos más conocidos de los hermanos flamencos³³.

Esta iconografía creada fundamentalmente por Jerónimo Wierx tuvo también su versión más popular a través de xilografías destinadas a una feligresía analfabeta, ávida de imágenes, de donde se desprende su carácter esquemático así como la ausencia de inscripciones y oraciones. Pero no podemos perder de vista que esta imagen ha perdurado prácticamente hasta nuestros días, tal y como se demuestra por ejemplo en la portada de una novena del santo publicada en 1903.

³² "Salve héroe, príncipe que llevaste el nombre de Cristo a las Indias y la fe a las gentes de las antipodas".

³³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 238



Anónimo. Retrato de San Francisco Javier. 1657

Otro de los modelos que más repercusión tuvo en la propagación del culto del jesuita navarro fue el realizado por Joan Baptista Barbé. Fue este un grabador nacido en Amberes en 1578 que trabajó en numerosas ocasiones para los jesuitas, como lo demuestran sus ilustraciones en la obra *Vida del beato Ignacio de Loyola* editada en Roma en 1609 y donde siguió los diseños de Rubens. A él se debe un retrato de busto, cortado prácticamente a la altura de los hombros, con la mirada perdida hacia el cielo, enmarcado por una óvalo con la inscripción *VERA EFFIGIES B. FRANCISCI XAVERII SOCIETATIS IESV. OBIIT Ao MDLII AET. LII* y bajo el emblema jesuítico. Se completa el grabado con un delicado marco con cortinajes, guirnaldas y lámparas encendidas, y con una cartela inferior que reza: *Sufficit mihi Domine, tolle animam meam*. Debemos situar esta imagen, según se desprende de la ins-



Izquierda. Anónimo.
Retrato de San Francisco
Xavier. Mediados del
siglo XVII.

Derecha. Pedro Dannot:
Retrato de San Francisco
Xavier. 1650.



cripción de la filacteria a partir de 1619, fecha en que el hasta entonces Padre Francisco fue proclamado beato, si bien es muy probable que ya se empleara con anterioridad. Pero esta misma estampa fue actualizada por el propio Barbé cuando el jesuita navarro fue elevado a los altares en 1622. Simplemente bastó sustituir la B de beato por la S de santo. Una iconografía similar, de nuevo adornada con el emblema jesuítico, las antorchas llameantes y las guirnaldas fue repetida por el diseñador de Amberes Martin Baes (también Basse o Badius) para el frontispicio en la edición inglesa de la *Vida de San Francisco* de Turselino editada en París en 1636 bajo el título *The admirable life of San Francis Xavier*. En este caso tanto la *Vera Effigies* como las inscripciones aparecen flanqueadas por sendos personajes con vestiduras exóticas, que remiten a los habitantes de la lejana Asia.

Tomando como base los modelos reseñados en líneas precedentes, ya mediado el siglo XVII, y de acuerdo con una estética barroca plena, se hallan varios grabados sumamente interesantes. Entre ellos cabe destacar el que ilustró la obra de Turselino *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor*, en su edición de Amberes en 1657, donde un San Francisco Xavier, más extático y anhelante, pero al mismo tiempo más naturalista, aparece en un marco octogonal rodeado de angelillos y sobre un globo terráqueo que muestra las tierras del Extremo Oriente³⁴. Un corazón encendido y una filacteria con un versículo de San Lucas, que una vez más hacen alusión a su pecho ardiente, completan la imagen. Otro ejemplo de la misma época, de raigambre romana, a juzgar por su rica, decorativa y elegante orla, con guirnaldas de flores y ángeles, corresponde a un grabado cuyo ámbito de influencia debió de ser sumamente restringido y elitista, pues, según se desprende de su inscripción, había sido tocado por las reliquias y el rosario de San Francisco en el templo de los jesuitas en Colonia³⁵. A 1650 corresponde finalmente el realizado por el grabador flamenco Pedro Dannot en Bruselas, donde se alude a su origen navarro. En este caso el santo aparece bajo un corazón inflamado y rodeado de una orla llameante en la que se intercalan

³⁴ PÁEZ RÍOS, E. (dir.), *Op. cit.*, pág. 316, n.º 3309-B. San Lucas, 12, 49: *Ignem veni mittere in terram et quid volo si accendatur* (Fuego vine a echar sobre la tierra. Cuanto desearia que ya estuviese ardiendo). El grabado tiene como inscripción: *S. P. FRANCISCUS XAVERIUS e Soc. IESU Indiarum et Iaponiae Apostolus*

³⁵ Sobre las reliquias del santo en Colonia puede verse SCHURHAMMER, G., "Les reliques de S. François Xavier et leur Histoire", en *Vana...*, *Op. cit.*, pp. 366-369. *Ibidem*, "Der Hl. Franz Xavier und das heilige Köln", en *Vana...*, pp. 497-510



FRANCISCVS XAVERIVS E SOC. IESV

Vixit an. LV. Obijt an. a Virg. par. MDLII. IV. Non. Decemb.

CHRISTE sat est. clamas. exundant ubere cali

Pectora. nec tantum mens capit arcta Deum.

Pande sinus. FRANCISCE Pater. totum accipe numen.

In quos effundas quod superabit. erunt.

Teodoro Galle. Retrato de Francisco Javier. 1596.

trompetas, cuernos de la abundancia y dos genios con alas de insecto, en alusión a su rapidez, que portan hachas encendidas. Una filacteria que envuelve las llamas reproduce el verso sexto del capítulo octavo del *Cantar de los Cantares*: *lampades cuius lampades ignis atque flammularum* (sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama), cita que remite al fuego que ardía en su pecho como consecuencia de las grandes avenidas de consolación que recibía desde el cielo por el amor que profesaba a Dios y al prójimo³⁶.

Precisamente en relación con este amor divino que abrasaba su alma se encuentra un tercer modelo iconográfico que viene a sumarse a los dos fundamentales vistos hasta el momento: Wierx y Barbe. Se trata del que acuñó el artista nacido en Amberes Teodoro Galle (1571-1633). Con él se ilustró la *Vida del Padre Francisco Javier* de Turselino en su edición de Roma en la temprana fecha de 1596. El futuro santo con su constante mira-

³⁶ El verso completo dice así: *Pone me ut signaculum super cor tuum ut signaculum sper brachium tuum quia fortis est ut mors dilectio dura sicut inferus aemulatio lampades eius lampades ignis atque flammularum* ("Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo, porque fuerte es como la muerte el amor, duros como el sol los celos. Sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama")



Izquierda. Anton Wierx:
Retrato de San Francisco
Javier.

La Vera Effigies de San Francisco Javier:
la creación de una imagen postridentina. Pilar Andueza Unzueta

da hacia el cielo de donde procede un rayo divino, aparece prácticamente de medio cuerpo y con las manos abriéndose la sotana a la altura del pecho, o al menos separándola del cuerpo, para recibir las consolaciones enviadas por Dios, a las que aludía en sus cartas³⁷. No cabe duda de que esta imagen guarda relación con el dibujo que aportó Godinho en su obra, así como con el cuadro custodiado en el Colegio Romano, de donde podría deducirse la inspiración en una fuente común, quizás la desaparecida *Vera Effigies* llegada desde la India. Este grabado se repitió para ilustrar nuevas y numerosas ediciones de la biografía de Turselino. Es el caso de la traducción que en 1600 vio la luz en Valladolid de la mano del Padre Pedro de Guzmán³⁸. En su portada se hacía especial incapié en el amor cultivado por el jesuita navarro en su corazón y las gratificaciones enviadas por Dios. Así queda plasmado a través de las citas tomadas de las sagradas escrituras que aparecen enmarcando el mencionado grabado: *Consolationes tuae Domine laetificaverunt animam meam*, correspondiente a los Salmos³⁹, *Amore languero*, extractado del *Cantar de los Cantares*⁴⁰ y *Surperabundo gaudio*, recogido

de los Corintios⁴¹. En Europa se aprovechó este mismo grabado en la edición de 1748 publicada en Bonn, donde el modelo fue copiado por el italiano Giovanni Fabbri o en la de Augsburgo de 1752, en la que el autor del grabado fue A. Ehman.

La presencia de esta iconografía en la obra de Turselino resulta totalmente lógica pues según narraba este autor en su obra, ante las grandes consolaciones que recibía desde el cielo, San Francisco se veía obligado a retirar con las manos la sotana de su pecho, encendi-

do y abrasado. Esta idea fue reiterada una y otra vez por la mayor parte de los biógrafos del santo, como el Padre García, quien todavía más gráficamente señalaba: "Sucedió muchas veces llevando por las calles fijos los ojos en el Cielo levantar la sotana y hacer con ella aire para refrigerar el corazón"⁴².

Pero Galle no fue el único que optó por esta iconografía. Por el contrario Anton Wierx también desarrolló esta misma tipología aunque ya con posterioridad a 1622 según se desprende de la oración con la que se acompaña el grabado pues ya se muestra a Javier como santo.

Hasta el momento hemos repasado los tres modelos básicos de la *Vera Effigies*: Wierx, Barbe y Galle. Aunque tienen sus particularidades, todas ellas nos muestran a Francisco de Javier como un santo, en actitud prácticamente extática, siempre nimbado y mirando hacia el cielo, recibiendo gracias divinas que se manifiestan a través de un rayo, único elemento ajeno a su figura. Sin embargo, existen también, recalando su santidad, otras imágenes donde aparece en actitud orante delante del Crucifijo. No debe extrañarnos pues no

³⁷ PÁEZ RÍOS, E. (dir.), *Op. cit.*, p. 315, n. 3309-1. Ostenta la inscripción: FRANCISCVS XAVERIVS E SOC. IESV/ Vixit an LV. Obijt an. A Virg. par MDLII. IV. Non Decemb/ CHRISTE sat est, damas; exudant ubere cali/Pectora; nec tantum mens capit arcta Deum. / Pande sinus FRANCISCI Pater, totum accipe numen. / In quos effundas quod superabit, erunt

³⁸ Ibidem, n. 3309-3: P. FRANCIS Xaveri. Hispanus, Societatis IESV/ presbyter, primus esocijs Evangelium ad Indos portavit. obijt dies/ 2 Decemb. Anno 1552. Aetat 55

³⁹ Concretamente pertenece al salmo 93: Secundum multitudinem dolorum meorum in corde meo, consolationes tuae Domine laetificaverunt animam meam ("En la multitud de mis pensamientos dentro de mi, tus consolaciones, Señor, alegraban mi alma").

⁴⁰ Cantar de los Cantares 2, verso 5: Fulcite me uvarum placentis, stipate me malis, quia amore languero ("Sustentadme con pasas, confortadme con manzanas; porque estoy enferma de amor"). Esta idea de la enfermedad de amor se vuelve a repetir en la misma obra, en el capítulo 5, verso 8: Adiuro vos, filiae Ierusalem. si inveniatis dilectum meum, quid nutietis ei, quia amore languero ("Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén, si halláis a mi amado, que le hagáis saber que estoy enferma de amor").

⁴¹ Corintios II, capítulo 7, 4: Multa mihi fiducia est apud vos multa mihi gloriatio pro vobis repletus sum consolatione superabundo gaudio in omni tribulatione nostra ("Mucho franqueza tengo con vosotros; mucho me glorio con respecto de vosotros; lleno estoy de consolación; sobreabundo de gozo en todas nuestras tribulaciones").

⁴² Agradecemos a Gabriela Torres la aportación de este extracto de la obra de GARCÍA, *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Imprenta de Magaña y Subirana, 1864



Retablo mayor de la parroquia de la Anunciación, Javier

Página 112. Schelte Adams Bolswert. San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier

Página 113. San Francisco Javier, copia de Rubens. Parroquia de la Anunciación, Javier.

sólo fue su herramienta principal de trabajo, como quedó plasmado en buena parte de sus imágenes, sino que el amor que sentía por Jesús crucificado fue una de sus virtudes más sobresalientes ya desde sus Ejercicios en París. De hecho, sus amigos de Bolonia vieron muy a menudo lágrimas en sus ojos durante la celebración de la misa, y más puntualmente cuando celebraba la misa de la Pasión. Por su parte sus compañeros jesuitas en Malaca, especialmente Rodrigo de Siqueira, dieron testimonio de que a menudo Francisco se levantaba de noche y se retiraba a orar delante de una mesita con una cruz⁴³. Así se nos muestra en algunos ejemplares. En ellos además está presente también el rosario, en unos casos sobre la mesa y en otros colgando del ceñidor. No en vano, tal y como nos relata Cristóbal de Berlanga en su obra *El apóstol de las Indias y nuevas gentes. San Francisco Xavier*, publicada en Valencia en 1698, que también recoge en sus artículos el P. Schurhammer, Francisco era un gran devoto del rosario, con el que obraba singulares prodigios⁴⁴.

Todas estas actitudes de éxtasis y oración en los retratos de San Francisco Javier se completan con otra tipología que presenta como novedad su indumentaria. Se trata de un gru-

⁴³SCHURHAMMER, G., "Sus dos amores", *Varia*, pp. 217-219.

⁴⁴BERLANGA, C., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes. San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*, Valencia, Imprenta del Real Convento de Nuestra Señora del Remedio, 1698, fols. 16, 50, 62 y 69. SCHURHAMMER, G., "Nossa Senhora do Rosário e S. Francisco Xavier", *Varia*, pp. 287-288.





Izquierda. Schelte
Bolswert: San Francisco
Javier.

Derecha. Michael
Snyders: Los frutos del
árbol de la Compañía de
Jesús.



po de estampas donde el santo jesuita no viste túnica y manto, sino que por el contrario, lleva roquete y estola, ropajes propios del sacerdote militante, especialmente para impartir el bautismo y ejercer la predicación. Se pone así de manifiesto la vertiente activa y misionera del santo, que sigue paralelamente recibiendo grandes avenidas de consolación desde el cielo al que dirige su mirada. Algunos resultan de gran sencillez como el que firmó C.M., que bien pudiera derivar del modelo Wierx, o el realizado por el artista alemán de Augsburgo Philip Kilian, ya en 1664, que a su vez sería una variante de Barbé. Pero entre ellos merecen ser destacados sin lugar a dudas los que ejecutó el pintor y grabador establecido en Amberes Schelte Adams Bolswert (c. 1581-1659), siguiendo la iconografía acuñada por su amigo el pintor Pedro Pablo Rubens en sendos cuadros de San Ignacio y San Francisco Javier, realizados en las primeras décadas del siglo XVII, quizás en 1622 con motivo de su canonización. Se desconoce el origen de ambos lienzos. Se ha sugerido la posibilidad de que procedieran del Gesù, desde donde habrían pasado a la iglesia de los jesuitas en Bruselas, donde permanecieron hasta 1777. Una vez subastados, en la actualidad sólo se conserva el de San Ignacio en una colección particular, pues el del santo navarro pereció en un incendio en 1940⁴⁵. No obstante, copias de ambos cuadros se hallan en el retablo mayor de la parroquia de Javier. Bolswert aprovechó esta misma iconografía plasmándola de diversas maneras. Centrándonos en San Francisco lo presentó de cuerpo entero, tanto individualmente como acompañado de San Ignacio⁴⁶, siempre haciendo *pendant*, y en segundo lugar como retrato de medio cuerpo con las manos sobre el pecho con diversas actitudes de gran parecido⁴⁷. Esta última variante sería a su vez reproducida por otros artistas como el parisino Mariette⁴⁸. Estas imágenes acuñadas por Rubens y perfectamente recogidas por el grabador, plasman un espíritu plenamente barroco, donde tanto San Ignacio como San Francisco, en una actitud común casi extática, se disponen bien bajo una gloria celestial sobre la que figura el IHS jesuítico, bien individualmente bajo un cielo abierto del que proviene la luz divina. Si San Ignacio queda retratado con una rica ca-

⁴⁵ *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, vol. VIII, 2, Londres, Phaidon, 1973, pp. 68-72.

⁴⁶ PÁEZ RÍOS, E. (dir.), *Op. cit.*, p. 316, n° 3309-6. *Ibidem*, n° 3309-7.

⁴⁷ Un amplio repertorio de los grabados de Bolswert y sus respectivos comentarios puede verse en: KONIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1982, pp. 223-229 y láms. 178-194.

⁴⁸ No podemos determinar si se trata de Jean (1660-1742) o su hijo Pierre Jean (1694-1774) Mariette.



Anónimo. Monograma de la Compañía de Jesús con beatos jesuitas, 1619.

sulla y las constituciones de la Compañía de Jesús como atributo, San Francisco Javier, con sobrepelliz de ampulosas mangas y estola se dispone delante de una mesa vestida con un tapiz, sobre la que se alza un Crucificado, un libro y un birrete jesuítico.

La imagen de San Francisco Javier no se transmitió exclusivamente a través de estampas individuales, sino que por el contrario fue muy habitual hallarla en otro tipo de grabados en compañía de otros beatos o santos, especialmente sus hermanos jesuitas San Ignacio, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Sus *Verae Effigies* se daban cita a menudo en las estampas promovidas por la Compañía. Así por ejemplo formaban parte de su propio monograma. Sirvan como ejemplo el que presenta al Niño Jesús Pasionario sobre el IHS encerrado en un óvalo con los cuatro jesuitas en los ángulos, que fue dedicada en Amberes al general Acquaviva, por lo que tenemos que fecharlo entre 1581 y 1615, o el que ilustró la obra del padre Francisco Suárez *Metaphysicarum Disputationum*, en su edición parisina de 1619. En ella un magnificado sol jesuítico, con el monograma y el corazón de tres clavos, que se había convertido en sede de los afectos desde el siglo anterior, aparece triunfante abriéndose en medio de un cielo nuboso y rodeado de los cuatro beatos. En este caso San Francisco aparece con roquete y, frente a lo que acabamos de analizar hasta el momento, incorpora la azucena como símbolo de su pureza. Esta misma estampa fue utilizada también por aquellas mismas fechas en la portada de una versión francesa de la obra del Padre Pedro Ribanegra, *Vies des Bien-HEVREUX Peres de la Compagnie de Jesus*, que formaba parte de su popular obra *Flos Sanctorum*, publicada por primera vez en Madrid en 1599⁴⁹.

En otras ocasiones la Compañía de Jesús fue representada muy gráficamente como un árbol o una planta cuyos ricos frutos resultaban ser los cuatro beatos jesuitas, quienes adoran al Nombre de Jesús, representado, como es propio del siglo XVII, a través del Niño Jesús pasionario, surmontado por el monograma del Instituto de San Ignacio. Este es el caso del grabado realizado en 1620 dedicado al convento napolitano de monjas de la Annunziata en Nola, donde vemos al beato Francisco siguiendo el tipo acuñado por Jerónimo Wierx. Otro mo-

⁴⁹ KÖNIG-NORDHOFF, U.: *Op. cit.*, lám. 241.



Anónimo: Santísima
Trinidad con beatos
jesuitas.

Página siguiente:
Michael Snyders:
Santísima Trinidad e
Inmaculada Concepción
con santos y beatos
jesuitas.

delo, que repitió la misma idea bajo una apariencia indudablemente más barroca fue ejecutado por aquellas mismas fechas por el artista de Amberes Michael Snyders (c. 1588-c. 1630), quien presentó de nuevo a los cuatro beatos rodeando la flor y al Niño Jesús pasionario que aparecía sobre el IHS y bajo el Espíritu Santo. También a Snyders se debe otra imagen muy relacionada con este grabado, donde el árbol fue sustituido por la Inmaculada Concepción. No en vano, este fue un misterio muy defendido por la Compañía y el propio Francisco, según varias de sus biografías, habría hecho voto immaculista⁵⁰. Snyders acuñó de este modo una iconografía que sería muy repetida por distintos pintores de toda Europa.

En otro modelo el Nombre de Jesús está representado a través de Cristo crucificado. Las ramas trepadoras de la viña eucarística, en una imagen muy visual y significativa, enlazan la cruz con los cuatro beatos. Precisamente esta imagen de la Cruz relacionada gráficamente con la Eucaristía sería popularizada por el padre mercedario Melchor Pietro en su famosa *Psalmo-*

dia Eucharistica, publicada en Madrid en 1622. Coronan el conjunto Dios Padre y el Espíritu Santo, formando así la Santísima Trinidad. En este caso el beato Francisco se aproxima a uno de los modelos acuñado por Bolswert, si bien es una de las pocas imágenes halladas donde su rostro no se dirige hacia el cielo, sino que en una actitud más recogida, inclina su cabeza, en señal de adoración a la Cruz.

Finalmente, entre las estampas más destacas queremos reseñar aquella en la que Santa Bárbara, representada como es habitual con la palma del martirio y la torre, aparece orlada en un marco de flores, con el monograma de la Compañía, los cuatro beatos en las esquinas y la Virgen con el Niño en la parte inferior. Es muy probable que haya que relacionar esta estampa devocional con el colegio de la Universidad de París donde estudio San Francisco que se hallaba bajo la advocación de esta santa⁵¹. En este caso el modelo elegido para Francisco fue el de Barbé. El grabado fue realizado por el alemán Hermann Schreiber, que lo repitió de nuevo en otra versión sustituyendo a la santa por San Juan Evangelista.

Esta tetraarquía jesuítica estuvo también presente en las portadas de numerosos libros de la época, donde se aprovecharon varias de las imágenes analizadas hasta el momento. No pretendemos adentrarnos en ellos porque en este mismo catálogo figura un capítulo dedicado por Morales Solchaga precisamente a este tema, si bien los creemos dignos de mención. Fueron varios los frontispicios de libros que, articulados como auténticas portadas arquitectónicas, reunieron en ellos a los cuatro beatos jesuitas. Sirvan como ejemplo *Loci Communes ad Conciones* del padre Francisco Labata, de 1621, y *Meditationes de Praecipuis fidei*, del padre Ludovico de Ponte, ambos editados en 1621, que siguen en el caso del beato Francisco Javier el modelo Wierix. El mismo año de su canonización, aunque todavía sin haber subido a los altares, de nuevo se darían cita en otra obra de Ludovico de Ponte, donde el grabador E. Gaultier los plasmó en compañía de Cristo y la Virgen, los dos amores del navarro.

⁵⁰ PERALTA, M. de, *El apóstol de las Indias y Nuevas gentes San Francisco Javier*. Pamplona, Imprenta de Gaspar Martínez, 1865, p. 278.

⁵¹ SCHURHAMMER, G., *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*, T. I., Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 103-107.



Fidei DEVS per quem vocati estis in Societatem filij eius Domini nostri IESV CHRISTI. 1. 1.
REVERENDIS IN CHRISTO PATRIBVS
DOMVQUE SOCIETATIS IESV PROFESSORVM CVM BONO AVSPICIO ANNO M DC XVI CONSTITVTÆ
ANTVERPIÆ
GRATVLATIONIS ET OBSEQVII MONIMENTVM MICHAEL. SMYDERS L. M. D. C. Q.

Paolo Guidotti: *Theatrum Isidoris*, 1622.

Página siguiente: Andrea Sacchi: Interior del Gesù en el centenario de la Compañía de Jesús, 1640.



Finalmente, al referirnos a la *Vera Effigies*, tenemos que aludir obligatoriamente a una de las fechas más sobresalientes de la historia de la Compañía de Jesús. El 12 de marzo de 1622, fueron canonizados San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, así como Santa Teresa, San Isidro y San Felipe Neri. Por fin el fundador del Instituto ignaciano y uno de sus miembros más destacados, merced a su tarea misionera, eran elevados a los altares y los jesuitas, lógicamente, no desaprovecharon aquella magna ocasión para imprimir nuevas estampas y difundir con ellas su estado de gracia. Es el caso de la diseñada por G. Van Nieulandt, donde San Ignacio, cabeza de la Compañía, aparece en el centro rodeado de los nuevos santos.

Aquella magna ceremonia de canonización, celebrada solemnemente en la basílica de San Pedro del Vaticano, fue plasmada por Paolo Guidotti a través del grabado *Theatrum Isidoris*, donde cada uno de los nuevos santos, de acuerdo con los hechos milagrosos probados en sus respectivos procesos de canonización y plasmados en las pertinentes bulas, aparecían rodeados con algunos de los episodios más sobresalientes de sus vidas. En el caso de San Francisco Javier, que compartió espacio con San Ignacio, el navarro aparecía de cuerpo entero en actitud de abrirse la sotana, y con su constante mirada hacia el cielo, mientras el fundador portaba el libro de las constituciones de la Compañía, con su lema *Ad maiorem Dei gloriam*. Los milagros de la conversión del agua marina en dulce, la resurrección de dos personas y el milagro del cangrejo acompañaban al nuevo santo navarro⁵².

En aquellos magnos oficios religiosos, y como consecuencia del Concilio de Trento, los nuevos santos estuvieron representados por medio de estandartes que, con sus retratos de cuerpo entero, colgaban de las bóvedas de San Pedro. Una vez canonizados, el correspondiente a los dos jesuitas fue trasladado a su iglesia principal en Roma, el Gesù, donde todavía pendía en 1640, momento en el que Andrea Sacchi inmortalizó la celebración del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús.

⁵² MÁLE, E., *Op. cit.*, pp. 94-96. FAGIOLO DELL'ARCO, M., *La festa barocca*, Edizioni De Luca, Roma, 1997, pp. 241-243.



La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Grabados y estampas en torno a la canonización en 1622: la formación de una iconografía. Aun antes de ser beatificado por la Iglesia en 1619, Francisco Javier y sus hazañas misioneras en Extremo Oriente eran conocidas en Europa gracias a sus cartas, que obtuvieron una enorme difusión no sólo como testimonio de su infatigable labor apostólica sino también como documentos casi novelescos de la vida, costumbres, geografía y paisajes de una serie incontable de pueblos exóticos de cuya existencia tenía noticias el hombre europeo por primera vez. Es decir que en Europa, Javier, a través de sus cartas, comenzó a ser contemplado tanto como un apóstol que difundía la fe cristiana por regiones que se encontraban más allá de los límites del mundo hasta entonces frecuentado, sino como una especie de explorador a lo divino.

Efectivamente las 117 cartas que fue enviando a Europa desde que se embarcó el año 1541 en Lisboa camino de Goa en la India hasta que murió el año 1552



en la isla de Sancian, frente a Macao en China, se difundieron rápidamente mediante continuas ediciones y traducciones a las distintas lenguas europeas. Una primera impresión parcial de las cartas tuvo lugar tan tempranamente como el año 1551, cuando aún vivía el santo, a la que siguieron la más completa de 1557, y otras muchísimas que no es preciso recordar aquí. La realizada en 1945 por J. Wicki y G. Schurhammer, dentro de la serie *Monumenta Missionum*, es una edición crítica excelente tanto por la depuración de los textos originales cuanto por las abundantes y eruditísimas notas¹. Ya en 1552, recién divulgadas las primeras cartas, escribía Leone Giglio desde Florencia a San Ignacio de Loyola: "Las cartas de la India se hallan en manos de muchos y en numerosos cenobios son tantos los espirituales que las ven y las piden no sin grande edificación y consuelo espiritual". Dentro del siglo XVI San Felipe Neri se convirtió en ardiente propagador de los escritos de Javier y en las reuniones con los suyos hacía leer las cartas del Padre Francisco, tanto es así que estuvo a punto de pasar a la India con veinte de sus compañeros. San Vicente de Paúl, cuando en 1648 destinó a los primeros misioneros de su congregación a la isla de Madagascar, les hizo llevar consigo para que las leyeran y les sirviesen de guía la vida y cartas del santo navarro. En fin, por eso podía asegurar el P. Antonio Araoz en 1548 que Javier estaba haciendo no menor fruto en España y Portugal con sus cartas que en la India con sus sermones.

También contribuyeron decisivamente a la difusión de la imagen del Santo las numerosas biografías que comenzaron a escribirse de él. En primer lugar la sucinta y abreviada que compuso el P. Pedro de Ribadeneyra e incluyó en los capítulos 13 y 16 del libro II y en los capítulos 3 y 7 del libro III de su *Vida del Bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, publicada en Madrid el año 1584². No convencieron demasiado ni muchos de los datos y episodios, ni menos los milagros atribuidos por Ribadeneyra al portugués P. Manuel Teixeira, quien había convivido con el santo misionero en la India y así se lo expuso en carta escrita desde Goa. Por ello decidió redactar una vida más completa y verídica, basada en los testimonios de contemporáneos de Javier, dividiéndola en tres partes y publicándola hacia 1590. A esta primera biografía siguió la, también muy amplia, escrita por el P. Alejandro Valignano, dentro de su *Historia del principio y progreso de la Compañía de Jesús en la Indias Orientales*³, ya que para el primer visitador de las provincias jesuíticas de la India, la historia de éstas se confundía con la del misionero navarro⁴.

Pero no bastó la imagen literaria que ya, antes de su beatificación, arrojaban las cartas de San Francisco Javier y sus primeras biografías escritas, publicadas y difundidas por Europa. Se precisaba tener además una imagen visual y plástica de su persona, de los episodios de su vida y de los prodigios y milagros operados de su mano, sobre todo teniendo a la vista los procesos de beatificación primero, y de canonización después que se estaban tramitando desde fines del siglo XVI, pues esa imagen visual y plástica era la que más iba a contribuir entre las masas de los fieles a dar a conocer al futuro Santo y a propagar su invocación y culto. Téngase en cuenta que las primeras iniciativas para la beatificación de San Ignacio y a continuación la de Francisco Javier se habían tomado en 1594 y que en ellas se incluían no sólo los procesos de las declaraciones de testigos y demás trámites reglamentarios, sino también la propaganda por medio de las imágenes grabadas y pintadas⁵. En puridad estas imágenes no se destinaban al culto público, sino exclusivamente a los mencionados objetivos de dar a conocer visualmente la "verdadera efigie" y la vida de la persona que se quería elevar al honor de los altares, y a hacer propaganda de sus virtudes y milagros. Y en todo caso la prohibi-

¹ *Epistolae S. Francisci Xaverii a quoque eius scripta*, vol. 67, tomos I y II, de *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma 1944-1945. Edición reciente en castellano de las cartas, siguiendo la edición crítica antes mencionada, es la debida a Félix Zubillaga, *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, BAC, 1968.

² Edición moderna de Eusebio Rey, en *Historias de la Contrarreforma*, BAC, Madrid 1945, pp. 115, 135-138, 167-168 y 278-288.

³ "Vida del Bienaventurado Padre Francisco Xavier, religioso de la Compañía de Jesús", en *Monumenta Xaveriana*, tomo II, Madrid 1912, pp. 815-918.

⁴ *Monumenta Xaveriana*, tomo I, Madrid 1899-1900, pp. 2-197. Esta historia del P. Valignano fue traducida al castellano y ampliada por el P. Luis de Guzmán con el título de *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en la India Oriental y en los reinos de China y Japón*, Alcalá de Henares, imprenta de la viuda de Juan Gracián, 1601.

⁵ KONIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola. S zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationske un 1600*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1982.

ción absoluta de dar culto privado de veneración a la imagen de una persona estimada santa antes de su beatificación y de culto público antes de su canonización, no fue intimada perentoriamente hasta la promulgación de la Bula *Coelestis Hierusalem Cives* por Urbano VIII en 1632⁶.

La “verdadera efigie”: retratos de San Francisco Javier

En un principio estas imágenes eran grabadas en estampas sueltas o en series que sirvieron de ilustración a algunas vidas de San Francisco Javier, si bien normalmente estos libros biográficos solían llevar únicamente en la portada el retrato que se pensaba auténtico del Santo. A decir verdad esta “vera efigies” de Javier se realizó tardíamente, una vez que fue beatificado. En 1613 el mestizo portugués Godinho de Eredia hizo un dibujo a pluma con la inscripción “Retrato de Micer Francisco Xavier, de la Orden de la Comp. de Jesús, Anno 1542”, en la que pretendió representarlo tal como era en el año de la inscripción. Se trata de un dibujo muy tosco en que el Santo aparece casi de cuerpo entero con el auténtico traje que usaba en la India: una túnica sin mangas sobre la loba o sotana, sin cinturón ni manto, levantando ligeramente el vestido con las manos a la altura del pecho. El rostro es casi una caricatura con los cabellos despeinados, derramados desordenadamente sobre la frente hasta casi ocultarla, la barba hirsuta y sin afeitar de varios días, la nariz afilada y la boca saliente. Pese a la buena intención del dibujante, no se puede tomar este tosco retrato por el genuino del Apóstol de las Indias, aunque es cierto que los posteriores que se le hicieron tomaron de éste el gesto, repetido habitualmente, de levantarse la sotana a la altura del pecho. Javier tenía un rostro, si no de ideal belleza, sí proporcionado y correcto. El P. Manuel Teixeira, que, según ya se dijo, escribió la vida del santo navarro a quien en 1552 había conocido y servido en el colegio de San Pablo de Goa, proporcionó esta auténtica descripción suya: “Era el P. Mtro. Francisco de estatura antes grande que pequeña, el rostro bien proporcionado, blanco y colorado, alegre y de muy buena gracia, los ojos negros, la frente larga, el cabello y barba negras; traía el vestido pobre y limpio y la ropa suelta sin manto ni otro algún vestido, porque éste era el modo de vestir de los sacerdotes pobres de la India, y quando andava la levantava un poco con ambas manos. Yva casi siempre con los ojos puestos en el cielo, con cuya vista dizen que hallava particular consuelo y alegría”⁷.

El visitador P. Alejandro Valignano comunicaba en 1583 al P. General de la Compañía que había mandado pintar en Goa una imagen de Francisco Javier, imagen que, a aquellos que aún vivían y lo habían conocido, la reconocían como muy fiel al natural. Dicha imagen fue enviada a Roma para que fuese mejorada siguiendo los consejos de los que allí también lo habían conocido. Este retrato parece que se perdió en algún momento, aunque se ha pretendido que es el que se encuentra en el corredor de las “Capellette” o aposentos de San Ignacio en la Casa Profesa, junto a la célebre iglesia del Gesù de Roma. Pero modernamente se considera una copia mediocre del original perdido, que, además, debió ser repintado, como comprobaron los análisis radiográficos que se le hicieron. Se trata de un retrato de busto en el que el Santo, con rostro de ancha frente, cabello, bigote y barba negros y lisos, levanta sus grandes ojos al cielo contemplando el anagrama de la Compañía, IHS, rodeado de rayos. Viste sotana negra que levanta ligeramente con ambas manos para mostrar el pecho⁸.

⁶ ARMOGATHE, J. R., “La fabrique des saints”, *Le temps des Saints. Hagiographie au Siècle d’Or*, Melanges de la Casa Velázquez, 33-2, 2003, pp. 15-33.

⁷ *Monumenta Xaveriana*, II, p. 882.

⁸ SCHURHAMMER, G., “Das wahre Bild des Hl. Franz Xaver”, en *Gesammelte Studien*, edición a cargo de László Szilas, Lisboa, Centro de Estudos Ultramarinos, 1965, pp. 213-217.



Anónimo italiano: retrato de San Francisco Javier hacia 1600. Pinacoteca Vaticana

Este gesto, que ya advertimos en el dibujo de Godinho de Eredia y que se confirma en la biografía del P. Teixeira, se repitió estereotipadamente en muchas pinturas posteriores, aunque interpretándolo no como un movimiento mecánico hecho para poder caminar mejor, sino como manifestación del amor divino que consumía sus entrañas y le producía continuas consolaciones espirituales que no podía reprimir, como atestiguó el propio Javier en una de sus cartas, la escrita desde Cochin a sus compañeros residentes en Roma el 15 de enero de 1544⁹. A partir del retrato perdido se hicieron varios grabados, el primero y más próximo a este, según G. Schurhammer, fue el de Theodorus Galle, donde Javier aparece con el vestido que usaba en la India, grabado que sirvió de contraportada al libro de la *Vita Francisci Xaverii*, publicada en Roma

⁹ *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, edición de F. Zubillaga, p. 116.

por F. Tursellino en 1596. En el de Galle parece estar inspirado el que grabó entre 1622-1624 Anton Wierix, donde el Santo levanta la sotana hacia el pecho, mira al cielo y de su boca sale una filacteria con la leyenda "*Satis est, Domine, satis est*"¹⁰.

De los retratos de busto se pasó más tarde a los grabados que se presentaron a Francisco Javier de cuerpo entero. El más antiguo es el que efectuó Raphael Sadeler en 1619 con motivo de la beatificación. Aunque en el dibujo del rostro se atuvo más o menos a la "vera effigies" de Goa, cambió por completo el traje, vistiendo al Santo con sotana, sobrepelliz, estola y una suerte de capote o manteo corto. Pero lo más interesante es que por primera vez le colocó en la mano izquierda un ramo de azucenas, símbolo de castidad, fundamentándose en un relato de su compañero Simón Rodríguez según el cual, soñando una noche con una mujer lasciva, del esfuerzo que hizo para rechazarla despertó bañado en sudor y sangrando por la boca. Añadió Sadeler asimismo, como paisaje de fondo, una playa y el mar donde se perciben algunas embarcaciones, situando así al Santo probablemente en el viaje a las islas Molucas. Este modelo fue repetido al pie de la letra por Cornelis Galle el joven en 1622 y, según U. König-Nordhoff, se convirtió posteriormente en icono de la localidad calabresa de Potamo donde, por invocación de San Francisco Javier, se libraron de la peste, tema al que volveremos más adelante¹¹.

Sin embargo lo habitual en estos retratos de cuerpo entero fue representar al Apóstol de las Indias empuñando no un ramo de azucenas sino el atributo típico del misionero y predicador, el Crucifijo, tanto más cuanto que ese instrumento, que llevaba siempre consigo el Santo, fue objeto de un hecho prodigioso que más adelante relataremos. Tampoco es frecuente ofrecer la imagen de Javier con una palma en la mano, como si de un mártir se tratase, pero así aparece en una estampa de Anton Wierix, quien lo representa vestido, no de sotana y roquete, como es lo tradicional, sino de sacerdote con alba, casulla y manipulo¹². Quizás la palma alude no a su martirio cruento, que no llegó a padecer, pero sí incruento causado por las fatigas, sacrificios y peligros continuos a que se sometió buscando la salvación de las almas.

Las "Wunder Vitae": imágenes del Javier taumaturgo

Pero no fueron los genuinos retratos de Javier los que mejor sirvieron para promocionar su beatificación en 1619 y su posterior canonización en 1622. Lo que convenía airear sobre todo eran las escenas y episodios de su vida y los prodigios que operó antes y después de su muerte. A este efecto era muy importante instrumentar unas complejas que, a la manera de los iconos medievales italianos de las vidas de los santos, desarrollasen la imagen central del personaje correspondiente rodeada por escenas descriptivas de su vida, hazañas y milagros, a fin de que la imagen resultase más exitosa y, con ello, la propaganda fuese más eficaz. Surgió así la estampa grabada denominada en alemán "Wundervita", o vida admirable a causa de la representación en conjunto de los hechos y prodigios del personaje a quien se quería llevar a los altares. De San Ignacio de Loyola se hicieron estampas de este tipo, la primera posiblemente la fechada en 1600 por el grabador Francesco Villamena. Como los procesos de beatificación y canonización de Loyola y Javier corrieron paralelos, también se realizó lo mismo con la imagen de este último. B. Schöller supuso que fue también Villamena quien grabó una "Wundervita" semejante de San Francisco Javier, ahora perdida o de la que únicamente

¹⁰ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les Estampes des Wierix. Catalogue Raisonné*, tomo II, Bruselas, Bibliothèque Royal Albert I, 1979, n° 1148, p. 152.

¹¹ Ibid., p. 100.

¹² MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Op. cit.*, n° 1011, p. 186.

te persisten algunos fragmentos, la cual sería copiada o, al menos, tomada como modelo, para la que hizo el impresor y librero de Colonia Johann Bussemacher en el siglo XVII, quien también había efectuado la correspondiente de San Ignacio¹³. Sin embargo no parece que fuera así, sino que la estampa correspondiente al apóstol de las Indias fue grabada en 1600 por Camillo Cugni¹⁴.

En ella figura en el centro, encerrada en un óvalo, la imagen de San Francisco Javier arrodillado, con manteo y alzando la sotana a la altura del pecho, y rodeando este óvalo hay otros más pequeños con 27 escenas de la vida y milagros del Santo, muchas más de las quince que circundan la imagen de Javier en la estampa de Colonia. Enseguida veremos cómo el estandarte exhibido en la Basílica de San Pedro, durante la ceremonia de la canonización en 1622, mostraba a la par las imágenes de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier circundadas de algunos de los hechos fundamentales de sus vidas respectivas. Precisa añadir que tanto en este último, como en las estampas de Villamena y Cugni una gran parte de los episodios circundantes representados fueron prodigios y milagros obrados por Javier, como curaciones repentinas, expulsión de demonios del cuerpo de personas posesas y resurrecciones de muertos. Y así también en el retrato grabado por A. Wierix, ya mencionado, rodeado por cuatro episodios de su vida, los cuatro son de prodigios operados por el Santo. Pronto esta fama de Francisco Javier como santo taumatúrgico se propagó rápidamente, tanto es así que en la bula de su canonización firmada por Urbano VIII en 6 de agosto de 1622 se dio una importancia capital a esos prodigios y milagros dentro del conjunto de los hechos de su vida en ella recogidos¹⁵.

Las series grabadas de la vida del Santo

Un paso ulterior inevitable fue descomponer los episodios y prodigios que rodeaban la "Wundervita" en grabados independientes, formando una serie o secuencia que se publicó cosida formando una suerte de folleto o vida ilustrada del Santo. Por lo que toca a Javier ignoramos si esto se produjo ya a raíz de su beatificación, pero desde luego tuvo lugar ciertamente cuando su canonización en 1622. En la ceremonia, que se celebró en la Basílica de San Pedro del Vaticano el 12 de marzo, se elevó al supremo honor de los altares no sólo a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, sino a otros tres santos, San Isidro Labrador, San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús, y aunque se había intentado en un principio canonizarlos por separado, finalmente se decidió hacerlo conjuntamente para ahorrar gastos. Esa medida condicionó el que no se desplegasen cuadros con las escenas separadas de la vida de cada santo, sino únicamente los de San Isidro Labrador por imposición de la colonia española de Roma, cuadros que fueron colocados en los arcos de entrada y en los laterales del gigantesco teatro de madera que se erigió para la ocasión. Este teatro fue diseñado por Paolo Guidotti y de él grabó una estampa Matheo Greuter y en él sólo se permitió a la Compañía de Jesús alzar un estandarte, pendiente de la cúpula de la Basílica¹⁶. En el medio de él estaban las figuras de San Ignacio y San Francisco Javier, este último representado con sotana sin faja, levantándola con las manos a la altura del pecho, y manteo. Las cuatro escenas de su vida representadas a su lado eran todas de milagros y prodigios: el mar agitado convertido en agua dulce y serena por la inmersión en él del crucifijo; la resurrección de un muerto que llevaba sepultado varios días; la vuelta a la vida de un niño ahogado en un pozo; el cruci-

¹³ SCHOLLER, B., "Eine wiederentdeckte Wundervita des Hl. Franz Xaver", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1993, pp. 313-319.

¹⁴ LEUSCHNER, E., "The Papal Printing Privilege", en *Print Quarterly*, XV, 1998, 4, pp. 361; citado por Ismael Gutiérrez Pastor en "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Mattiis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, XVI, 2004, pp. 91-112.

¹⁵ Aunque quien canonizó a San Francisco Javier fue el papa Gregorio XIV, la bula de canonización aparece firmada por Urbano VIII. Véase reproducción en *Monumenta Xaveriana*, II, pp. 704-723.

¹⁶ FAGGIOLIO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S., *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma dell'600*, I, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 54-56.

fijo caído en el mar durante un viaje en barco y restituido en la playa por un cangrejo. No en vano, como dijimos, la bula de canonización había insistido tanto en esta clase de prodigios¹⁷.

Al no quedar plenamente satisfechos, los jesuitas organizaron una solemne fiesta en honor de los dos santos canonizados en su propia iglesia de Roma, la del Gesù, la misma tarde del día de su canonización. Con este motivo hicieron adornar la fachada del templo con pinturas que representaban escenas de la vida de San Ignacio y San Francisco Javier, escenas que llevaban debajo las correspondientes leyendas explicativas en italiano y en latín, como lo consignó Giovanni Bricio en una relación sobre la solemne procesión en la que se trasladaron los estandartes de todos los santos canonizados a sus iglesias respectivas y a los aparatos y fiestas que luego en ellas se celebraron¹⁸. Según él fueron 18 las pinturas dedicadas a la vida de Javier y estaban colocadas a la mano izquierda de la fachada, representando en su mayoría milagros operados por el Santo. Seguramente con fecha no muy posterior la Compañía de Jesús hizo grabar esas pinturas a Valérien Regnart, un burilista flamenco, discípulo del asimismo grabador y dibujante francés Philipppe Thomasin, cuya presencia en Roma se documenta por lo menos en 1615, cuando también grabó la magnífica portada del libro *Historia Societatis Iesu*, cuyo autor fue el jesuita Nicolás Orlandini. Las 18 estampas de la vida de San Francisco Javier formaban un librito cuya portada reproduce su retrato dentro de un óvalo, y lleva el título latino *Sancti Francisci Xaverii Indiarum Apostoli quedam miracula a Valeriano Regnartio delinetata et sculpta*. Alrededor del óvalo una inscripción aclara: *ex picturis expositis in templo domus professae Romanae Societatis Iesu*; es decir que los grabados y sus dibujos preparatorios se hicieron a partir de las pinturas expuestas en la Casa Profesa en Roma de la Compañía de Jesús. Cada una de las estampas lleva debajo una leyenda explicativa escrita en latín, seguramente la misma que había en las precitadas pinturas¹⁹.

Se realizaron muy posteriormente a la de Regnart otras series de estampas de la vida y milagros de San Francisco Javier, pero no ya formando un folleto por sí mismo, sino hechas para ilustrar biografías del Santo, como la *Ioseph Preiss, Vita Sancti Francisci Xaverii, Societatis Iesu, Indiae et Japoniae Apostoli, Yconibus illustrata*, publicada en Munich el año 1691 con 48 grabados de Melchior Haffer; o la del P. Gaspar Juárez, *Vida iconológica del Apóstol de las Indias San Francisco Javier*, publicada en Roma en 1798, ilustrada con 28 láminas que los grabadores Giambattista Leonetti, Pietro Fontana y Giovanni Petrini calcaron de pinturas y composiciones de pintores romanos²⁰. La serie de grabados de la colección mallorquina de Guasp, estudiada por G. Schurhammer, no se puede considerar en puridad como tal, sino que se trata de un conjunto de grabados sueltos, de carácter popular y a las veces rudo, que copian descaradamente estampas o pinturas conocidas de otros artistas²¹. Y a este propósito huelga decir que algunos de los episodios más singulares y de los prodigios más divulgados de la vida del santo navarro fueron traducidos a estampas y grabados sueltos.

Así la escena de las continuas consolaciones espirituales que Javier recibía fue preciosamente dibujada y grabada por Anton Wiercx en una estampa que obtuvo gran difusión y que determinó que el gesto del Santo apóstol de alzarse la sotana a la altura del pecho para poder caminar mejor, pasara a convertirse, como se señaló antes, en el de abrir la sotana por el pecho, como para refrescar el intenso ardor que aquellas consolaciones le causaban. En la estampa del grabador flamenco, en efecto, el Santo no está en pie sino arrodado

¹⁷ El propio Javier, bien por humildad, bien porque así lo sentía de verdad, negó siempre que se tratase en aquellos casos de verdaderos milagros. Por ejemplo la resurrección del niño ahogado en un pozo de la aldea de Combaturé, cuando fue preguntado en Goa sobre ello aseguró que el niño sólo estaba sin sentido, pero el prodigio fue asegurado por diez testigos posteriormente en 1552 y 1616 durante el proceso de beatificación. El supuesto milagro del cangrejo, que tuvo lugar en el viaje entre Amboino y la isla de Ceran en la Molucas, no fue relatado por Javier en sus cartas, sino que se supo por el testimonio jurado de su compañero de navegación, el artillero F. Rodríguez, en 1608.

¹⁸ Citada por Pietro Tacchi Venturi en el capítulo "La canonizzazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei" del libro *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saveri, apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario, 12 marzo 1922*. Roma, Tipografia Graila, 1922.

¹⁹ ITURRIAGA LÓPEZ, J., "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, n.º 203, 1944, pp. 467-514.

²⁰ De esta última existe una edición reciente a cargo de María Gabriela Torres Ollata, Fundación Diáno de Navarra, Pamplona 2004.

²¹ SCHURHAMMER, G., "Las fuentes iconográficas de la serie javeriana de Guasp", *Gesammelte Studien*, obra citada, pp. 599-615.



llado en el suelo, dirigiendo, eso sí, la mirada al cielo donde revolotean angelitos, uno de los cuales le trae una palma y una corona, mientras al fondo aparece el mismo Santo predicando a un grupito de personas de la costa de la pesquería, en el sureste de la India. El rótulo latino no deja lugar a dudas: "*O quid loqueris, Xavier/ Satis, satis, Domine*"²².

André Reinoso: San Francisco Javier predicando en Goa. Iglesia de San Roque, Lisboa.

Tanto los retratos de busto con la "vera effigies", los de cuerpo entero, las estampas de "Wundervita", las series secuenciales de la vida y milagros como las estampas sueltas, sobre todo las más primitivas, anteriores o ligeramente posteriores a la canonización del Apóstol de la Indias en 1622, fueron paulatinamente creando su iconografía pudiendo servir de fuente de inspiración a los ciclos de grandes pinturas que consideraremos en el capítulo siguiente, aunque los grandes artistas que pintaron a San Francisco Javier en Europa no siempre fueron esclavos de las estampas y grabados, dejando volar a su imaginación y a su genio creador para componer con total independencia sus propias imágenes.

Los ciclos y pinturas de San Francisco Javier en los países europeos

no pretendemos, ni mucho menos, agotar el tema sino hacer una selección de los cuadros más importantes realizados por artistas muy significativos, sobre todo de aquellos países de Europa que contaron con escuelas pictóricas de gran categoría. Todas esas pinturas se encargaron, por regla general, para las iglesias de la Compañía de Jesús, donde no solían faltar altares y retablos dedicados a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, considerados a la par por los jesuitas como cofundadores o, al menos, los dos primeros miembros

Fueron muchísimas las imágenes de San Francisco Javier y de algunos episodios de su vida las pintadas por los artistas de diferentes países europeos. Aquí

²² MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix*, tomo II, Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, 1979, n° 1147, p. 207. En realidad el retrato de medio busto de Javier, debido a este artista, con la filacteria "*Satis est, Domine, satis*" (n° 1148), que ya ha sido recordado, es como una representación sinopada de la anterior escena. Hay otros grabados de los Wierix representando a San Francisco Javier, pero no ya solo sino acompañando a San Ignacio o a otros santos y mártires de la Compañía de Jesús, incluso algunos nuevos recientemente encontrados, cfr. BEYGHEIN, P., "The Collection of copperplates by members of the Wierix family in the Jesuit Church The Krijker in Amsterdam", *Quaerendo*, 31, 2001, pp. 29-35. Sobre la iconografía del Santo en España pueden consultarse: LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de San Francisco Javier*, Madrid, 1950; FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Iconografía de San Francisco Javier", en la serie *El Arte en Navarra*, vol. II número 32, pp. 498-512; GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1998, pp. 26-33.



André Reinoso: San Francisco Xavier resucitando a un difunto. Iglesia de San Roque, Lisboa.

La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo.
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

de su orden en alcanzar el honor de los altares. Pero también hubo templos no jesuíticos con imágenes pintadas del Santo a causa de la creciente popularidad que alcanzó en toda Europa gracias a su vida, que se había salido de los carriles ordinarios de las de otros santos, y gracias también a su poder taumatúrgico manifestado con mucha frecuencia, por el que algunas regiones, ciudades y pueblos le nombraron su abogado y protector. Normalmente, cuando se quiere realizar una iconografía de un santo determinado, se ha solido prestar atención a frescos, tablas y óle-

os aislados, pero no a las series enteras de cuadros que van narrando plásticamente, con continuidad y ordenadamente, los principales hechos y episodios de su vida²³. Así ha acontecido, por no faltar a la norma, con San Francisco Javier.

Ciclos pintados de la vida de San Francisco Javier

Con todo, aunque no muchas, se dedicaron series enteras de pinturas a contar visualmente las escenas más significativas de su vida, fueran milagros o no. A diferencia de las *Wundervita* y de los ciclos de grabados que insistían más bien en los prodigios, porque se arbitraron habitualmente dentro de las campañas de beatificación y canonización, una vez alcanzadas éstas, las series de cuadros se detenían en pasajes edificantes de la vida de Javier encaminadas a promover su veneración e imitación. Por esta razón raras veces las pinturas seriadas calcaron las estampas de los ciclos grabados, como el de Valérien Regnart. El único caso de esto que se conoce es el de los relieves de marfil que circundan la urna sepulcral del Santo en la iglesia del Bom Gesù de Goa. Fue realizada en plata en 1636 a iniciativa del jesuita napolitano, Marcello Mastrilli, por artistas mestizos indo-portugueses, y en su interior encierra el sarcófago de mármol donde descansa momificado el cadáver de Francisco Javier, regalo de Cosme III, duque de Toscana. Los relieves de marfil, añadidos más tarde, en 1558, fueron tallados por artistas igualmente mestizos que copiaron en buena parte de ellos grabados del flamenco Regnart²⁴.

San Francisco Javier, aunque nacido en Navarra, fue considerado por los portugueses con razón como un personaje importante de su propia historia, pues no en vano fue enviado por el rey Juan III a evangelizar la India portuguesa, que comprendía a mediados del siglo XVI vastos territorios desde el cabo de Buena Esperanza hasta las lejanas Molucas. Vivió los once años de su apostolado allí entre colonos, navegantes y comerciantes portugueses, sometido a la autoridad del virrey y del obispo franciscano de Goa, y rodeado por compañeros jesuitas de los que la mayor parte eran igualmente portugueses. Por eso no puede extrañar que uno de los ciclos más antiguos, si no el primero, de pinturas de su vida, fuera el realizado en Lisboa en torno a 1619, es decir hacia el año de la beatificación de Javier, por André Reinoso. Se compone de 20 cuadros apaisados, de tamaño grande, y se encuentra colocado en la sacristía de la iglesia de San Roque, que originariamente formaba parte de la Casa Profesa de la Compañía en la capital portuguesa y ahora pertenece a la Santa Casa de Misericordia. La atribución a Reinoso, un pintor aún manierista, que fue nombrado juez

²³Lo he hecho, de manera provisional e incompleta sobre otros santos y santas fundadores. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Ciclos pintados de vidas de Santos Fundadores en España e Hispanoamérica", Coloquio Internacional *Usos y espacios de la imagen religiosa en la Monarquía hispánica del siglo XVII*, Madrid, febrero de 2005, Casa de Velásquez, cuyas Actas se encuentran en curso de publicación.

²⁴SCHURHAMMER, G., "Der Silverschrein des Hl. Franz Xavier in Goa. Ein Meisterwerk Christlich-Indischer Kunst", *Gesammelte Studien*, obra citada, pp 561-567.

de la cofradía de San Lucas en 1640, se funda en testimonios del siglo XVIII²⁵. Este ciclo fue el modelo que siguieron otros más tardíos ubicados en iglesias de la Compañía en Portugal, que no podemos describir aquí.

André Reinoso debía estar bien enterado de las costumbres, trajes, vestidos y atuendos que usaban los habitantes de los diferentes países de las Indias Orientales que recorrió el Santo apóstol, por lo que compuso unos lienzos llenos de exotismo y colorido. A este respecto es muy significativo el cuadro que describe la predicación de Javier en Goa. Se encuentra este en pie sobre la escalinata de acceso a un templo con los brazos extendidos hacia el auditorio, y detrás de él se sitúan varios portugueses, dos de ellos levantando en un hasta estandartes con imágenes de la Virgen, San Pedro y San Pablo. De pie o sentados en la escalinata le escuchan con atención brahmanes vestidos con túnica y turbante. El centro lo forma un grupo de niños y sus madres, algunos alborotadores a quienes trata de poner orden con una vara un jesuita compañero de Javier. A la izquierda hay una reunión variopinta de personas con distintos atuendos y detrás de ella una fila de portugueses a caballo protegidos del sol por unas sombrillas. Al fondo se abre una calle muy occidental, terminada en la torre de una iglesia, todo ello dispuesto en profunda perspectiva donde no deja de adivinarse la influencia de S. Serlio.

Otra de las escenas representa la resurrección de un hindú de casta superior, probablemente la que tuvo lugar en el cabo Comorín, resurrección que puso en duda el propio Javier al exclamar cuando le preguntaron sobre ella: "Jesús Señor ¿yo resucitar, oh pecador de mí?, traíanme aquel mancebo así y venía vivo, yo le dije que se levantara en nombre de Dios y él se levantó y la gente de eso se admiraría"²⁶. Sin embargo el artista portugués ha dispuesto el episodio de manera muy movida, pues el difunto, medio desnudo y cubierta la cabeza con un sudario, sale de una tumba de la que han removido la losa unos hombres que tiran de ella con cuerdas. El Santo con un gesto de la mano derecha parece llamar o bendecir al difunto, rodeado de hombres y mujeres con ricas y variadas vestimentas orientales demuestran aquellos su admiración y éstas su espanto. En el grabado número 18 de Valérien Regnart se reproduce esta escena con la que coincide la pintada por Reinoso en la salida de la tumba del difunto por mandato de Javier, pero el artista portugués parece que se ha inspirado más bien en el relato evangélico de la resurrección de Lázaro. En todo caso los expertos aclaran que las pinturas se fundamentaron en los relatos del P. João Lucena contenidos en *La Historia da vida do Padre Francisco Xavier e do que fizerao na India os religiosos da Companhia de Jezus, publicada en Lisboa en 1600*.

Otro importante ciclo de pinturas de la vida del Santo navarro fue el que estuvo colgado en las paredes del claustro bajo del Colegio Imperial de Madrid, y si lo incluimos aquí, pese a que no pretendemos estudiar la iconografía de Javier en España, es porque lo pintó el artista napolitano Paolo de Matteis en 1692²⁷. Téngase en cuenta que este colegio estuvo dedicado a San Francisco Javier hasta que, después de la expulsión de la Compañía de Jesús, Carlos III convirtió su iglesia en colegiata de San Isidro Labrador, haciendo depositar en ella su cuerpo incorrupto. Precisamente por eso el enorme cuadro que presidía el áti-



Paolo de Matteis: San Francisco Javier resucita a un muerto. Colección particular

²⁵ SERRAO V., "Quadros de la Vida de S. Francisco Xavier", revista *Océanos*, nº 12, 1992, pp. 55-69; Id., *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 1993.

²⁶ Vida de S. Francisco Xavier escrita por el P. Manuel Teixeira, *Monumenta Xavieriana*, II, p. 853.

²⁷ Recientemente ha dedicado un amplio estudio a este ciclo el profesor Ismael Gutiérrez Pastor, "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", ya citado anteriormente, al que seguimos en todo lo referente a él.

Francesco Barbieri (Guercino): San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier ante el papa San Gregorio Magno. National Gallery, Londres.

co de su retablo mayor efigiaba la *Predicación a los Indios* del santo titular y había sido encargado en Amberes al artista flamenco Cornelio Schut en 1649, cuadro que luego sería trasladado al rellano de la escalera del edificio. Había en el Colegio Imperial otras muchas imágenes del Santo navarro, esculpidas o pintadas por artistas españoles, que no es del caso recordar aquí, pero se conoce que no poseía un ciclo completo de su vida, que es el que se encargó a Nápoles²⁸. Paolo de Matteis había realizado antes la decoración al fresco de la iglesia de San Francisco Javier —ahora de San Fernando— de la ciudad partenopea, donde en su cúpula había representado la apoteosis de la Compañía de Jesús y en los brazos del crucero escenas de la vida de San Ignacio y de San Francisco Javier, lo que constituía una recomendación para que se le encargase la serie madrileña. Era, además, discípulo aventajado de Lucca Giordano, a quien primeramente se había encargado la serie, quien se la traspasó cuando se trasladó a España para servir al rey Carlos II.

Por un inventario efectuado en 1767 tras la expulsión de los jesuitas se sabe que la serie constaba de 22 cuadros que correspondían a 21 episodios de la vida y milagros del Santo, cuadros que medían tres varas de alto por casi cuatro, los de tamaño apaisado, y tres varas de alto por dos de ancho los de tamaño alaminado; todos ellos terminados en medio punto y todos ellos con marco negro guarnecido con molduras de oro. Comenzaba la serie con el *Envío de San Francisco Javier a las Indias por Paulo III como legado apostólico y concluía con el Traslado del cuerpo del santo a Goa en una nave que encalla y se salva milagrosamente*. No faltaban otras escenas que para entonces se habían hecho muy populares y representado en repetidas ocasiones por toda Europa y que ya iremos viendo, como la despedida en Roma por San Ignacio, la resurrección de varios muertos, el milagro del Crucifijo perdido en el mar y traído a la playa por un cangrejo, la muerte en la isla de Sacian frente a la costa meridional de China, etc. Por desgracia la mayor parte de estos cuadros se han ido perdiendo, no conservándose en la actualidad más que cinco, cuatro en la catedral de Córdoba y otro en una colección particular.

Imágenes pintadas de San Francisco Javier en Italia durante los siglos XVII y XVIII

Aunque no se trate de ninguna escena de la vida del Santo, iniciamos este epígrafe de su representación en la península italiana con un cuadro magnífico que tiene mucho que ver con su canonización por el papa Gregorio XV en 1622: el lienzo pintado por Francesco Barbieri, el "Guercino" con el título *San Gregorio Magno acompañado de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*. El óleo de grandes dimensiones debió ser encargado por el príncipe Nicolò Ludovisi, sobrino de Gregorio XV, para colocarlo en la iglesia de San Ignacio de Roma, a fin de conmemorar la canonización de los dos santos jesuitas por su tío y como recuerdo del vínculo de amistad que unió a Alessandro Ludovisi, arzobispo de Bolonia y luego papa con el nombre de Gregorio XV, con los jesuitas. En 1646 consta, sin embargo, que el cuadro fue regalado por aquel príncipe al entonces embajador español en Roma, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla, gran coleccionista y fanático de la pintura italiana, a quien además el asunto del cuadro debía ser de particular agrado. Este trajo luego el cuadro a España, en cuya colección fue catalogado después de su muerte, y aquí permaneció hasta 1815 en que pasó a Inglaterra, donde lo adquirió posteriormente el crítico e historiador de arte Denis Mahon, y ahora está depositado en la National Gallery de Londres²⁹.

²⁸ En los corredores del colegio si había una serie de la vida de San Ignacio de Loyola, realizada por el pintor madrileño Juan de Mesa hacia 1600, y en la iglesia del Noviciado otra serie de pinturas de la misma vida hecha por el hermano jesuita flamenco Ignacio Raeth en 1662, lo que quizá sirvió de estímulo para encargar un ciclo semejante de la vida de Javier; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "La iconografía de San Ignacio de Loyola (los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica)", en el volumen *Ignacio de Loyola y su tiempo* (ed. Juan Plazaola), Bilbao, Universidad de Deusto, 1992, pp. 107-128.

²⁹ MAHON, D., *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1968, nueva edición de Nova Alfa, 1991, n.º 60, pp. 148-151; VV. AA., *Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, Venecia, Marsilio 1998, pp. 108-110.





Carlo Maratta: Muerte de San Francisco Javier. Iglesia del Gesù, Roma

La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo.
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

En el centro de la pintura aparece sentado San Gregorio Magno, papa entre 590 y 604, revestido de costosa capa pluvial tejida en oro, que contempla la paloma del Espíritu Santo, como recibiendo de esta inspiración para interpretar el libro que sostiene entre sus manos, mientras a sus pies un delicioso angelito juega con la tiara. San Gregorio fue el patrono del cardenal Alessandro Ludovisi, que tomó su nombre al asumir el supremo pontificado en 1621. Él mismo no pudo figurar retratado en el cuadro, seguramente porque estaba destinado al culto público en la iglesia, según se dijo, de San Ignacio. Pero a los lados de su patrono se encuentran arrodillados San Ignacio y San Francisco Javier, que él canonizó, en magníficos retratos en donde los dos aparecen extraordinariamente ennoblecidos. Javier está representado de perfil mirando extáticamente al papa y empuñando entre sus manos un ramo de azucenas, uno de sus atributos cuyo origen explicamos ya anteriormente.

La que podemos denominar iglesia madre de la Compañía de Jesús en Roma, el Gesù, recibió originariamente una decoración pictórica donde no se habían previsto pinturas ni altares dedicados a San Ignacio y a San Francisco Javier³⁰. Se erigieron estos últimos en ella sólo en la segunda mitad del siglo XVII, en plena efervescencia barroca, durante el generalato del P. Giovanni Paolo Oliva, el de San Ignacio en el brazo derecho del templo y el de San Francisco Javier en frente, en el brazo izquierdo o de la epístola. Al principio el retablo y altar de este sitio se habían consagrado al Salvador, cu-

ya Resurrección había pintado allí Giuseppe Baglione en 1602. Sólo después de su canonización fu colocada en su lugar una pintura que había sido pintada por Antonio van Dyck, de la que se hablará más adelante. A mediados de 1660 el patronato de esta capilla del fondo del crucero fue adquirido por monseñor Negroni, un prelado extraordinariamente rico que más tarde acabaría siendo nombrado cardenal, quien dispuso todo lo referente a su remodelación aun pasando por alto los planes de conjunto que para la renovación de la iglesia del Gesù había concebido el P. Oliva. Encargó nada menos que a Pietro de Cortona el diseño para un grandioso altar precisamente un año antes de la muerte del artista en 1669, tan alto que rebasaba la cornisa general del templo. Aunque protestó el duque de Parma, Ranuccio Farnese, de que se estaba perjudicando la arquitectura de la iglesia que había patrocinado su tío el cardenal Alesandro, Negroni siguió adelante con su proyecto con el apoyo de Clemente IX e Inocencio XI, cuyos escudos de armas hizo poner en los pedestales de las dobles columnas del retablo. Contra la voluntad del P. General de la Compañía, que hubiera deseado que el cuadro del re-

³⁰ HIBBARD, H., "Ut picturae sermones: the First Painted Decorations of the Gesù", en el libro *Baroque Arts The Jesuit Contribution*, Nueva York, Fordham University Press, 1972, pp. 29-50; ALEXANDER BAILEY, G., *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 187-224.

tablo fuese pintado por Giovan Battista Gaulli, protegido suyo y de Bernini, eligió para ello al artista más prestigioso de Roma en aquel momento, Carlo Maratta, y para pintar al fresco la bóveda de la capilla al genovés Gianandrea Carloni³¹.

El resultado final fue un magnífico retablo de mármoles de distintos colores, concebido dentro de un estilo barroco clasicista, en cuyo banco, sobre el altar, se colocó la importante reliquia del brazo derecho de San Francisco Javier, traída recientemente desde Goa. Maratta realizó el gran lienzo que ocupa la caja del retablo entre 1674-1679, y el tema elegido fue el de la *Muerte de San Francisco Javier*, quizás por sintonía con la reliquia de su brazo momificado, si bien es verdad que aquel asunto se había convertido para entonces en uno de los más populares y representados dentro de su iconografía. No cabe la menor duda de que Carlo Maratta puso un gran empeño en salir con éxito de la tarea que le había sido encomendada en rivalidad con otros artistas y su cuadro debe considerarse como uno de los mejores que realizó en su dilatada carrera³².



G. B. Gaulli. Muerte de San Francisco Javier, boceto. Museo Vaticano.

Dentro de una atmósfera, que comienza a azulear en la madrugada, se perfilan a contraluz las figuras que componen la escena. Javier, vestido de sotana negra, roquete blanco y estola, con los pies desnudos, yace zigzagueante sobre un haz de abundante paja. A la izquierda sirve de “repoussoir” un hombre situado en primer plano que señala hacia el Santo moribundo. Está de pie elegantemente vestido y acaso haga referencia al comerciante portugués Diego de Pereira, que le desembarcó desde el navío Santa Cruz en la isla de Sancian, frente a la costa de Macao, y en cuya choza de ramas y paja se instaló enfermo de muerte Francisco Javier. Otras cuatro personas le acompañan, una de ellas besando una de las manos, ya yertas, del moribundo y otra alumbrando la escena con una antorcha. Al fondo aparecen un soldado con lanza y casco, un indio con plumas en la cabeza y un marinero que desde la playa trae otras antorchas para alumbrar. En realidad Javier murió casi en la soledad en la madrugada del 3 de septiembre de 1652, acompañado únicamente de su fiel catequista chino, Antonio de Santa Fe, y de su criado indio Cristóbal, pero el pintor se ha tomado ciertas licencias para dar mayor dramatismo a la narración. Como el cuadro es bastante más alto que ancho, su mitad superior está ocupada por un espléndido rompiente de gloria celeste donde un numeroso grupo de ángeles, de mórbida belleza, revolotea derramando flores sobre el cuerpo del Santo que acaba de fallecer. La entonación general es tétrica, resaltando las delicadas tonalidades del cuerpo del Santo, el intenso colorido de algunos de los personajes y la delicadeza del coro angélico.

Paralelamente a esta representación de la muerte de Javier había realizado otra, en 1676, en la iglesia del noviciado jesuítico de San Andrés del Quirinal Giovanni Battista Gaulli, el “Baciccio”. Se sacó la espina de haber sido pospuesto en el encargo del altar del Santo en el Gesù, y por eso puso gran empeño al realizarla, consiguiendo quizás la mejor pieza de altar que pintó en su vida. Es, al contrario de aquella, una obra de carácter místico y visionario, con claras reminiscencias de la última escultura de Bernini, como la de la *Muerte de la beata Albertona*, por ejemplo. Se le pagaron por esta pintura 100 escudos, que recibió de los herederos del príncipe Pamphili patrono del templo del noviciado³³. Francisco Ja-

³¹ PECCHIAI, P., *Il Gesù di Roma*, Roma 1952, pp. 129-137, Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Arte and Society in the Age of the Baroque*, Alfred A. Knopf, Nueva York, Festschrift H. Kauffman, 1961, pp. 84-86.

³² SCHAAR, E., “Carlo Maratta’s Tod des Hl. Franz Xavier im Gesù”, Berlin, 1968, pp. 247-258.

³³ ENGASS, R., *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania, University Park, 1964, pp. 25-26 y 141.



Benedict Farjat: Muerte de San Francisco Javier, según la pintura de G. B. Gaulli

vier se encuentra dramáticamente solo, recostado sobre la paja, con la cabeza ladeada a punto de expirar, los ojos entornados hacia arriba como quien contempla una visión, mientras con las dos manos agarra fuertemente el crucifijo y lo oprime contra el pecho. Testigos de su muerte son exclusivamente los ángeles que, entre nubes, lo contemplan entre curiosos y regocijados.

Los jesuitas debieron quedar encantados con el cuadro, que ocupa el retablo del altar de la primera capilla a la derecha³⁴, pues, tras laboriosas negociaciones económicas, volvieron a encargar a Gaulli otras dos pinturas para que fueran colocadas a ambos lados de aquél en la misma capilla; debió ejecutarlas poco antes de su muerte, entre 1705 y 1709³⁵. Representa la del lado derecho a Javier predicando de pie a los indígenas, hombres y mujeres, a quienes muestra con el índice de la mano derecha el crucifijo que empuña con la izquierda. Le escuchan aquellos con gran atención escalonados en la ladera de una colina y detrás de ellos hay unos soldados con lanzas. Este pormenor y el de unos jinetes

que parecen huir por el desfiladero del fondo, acaso permitan situar el episodio en la costa de Travancor, cuyo reyezuelo, puesto en libertad por el gobernador portugués y devuelto a su trono, hizo proteger a los nuevos cristianos que eran acosados y perseguidos por los mahometanos. La pintura del lado izquierdo representa, en cambio, el bautismo de la reina de Ternate, en el archipiélago de las Molucas, Niachile Pocoraga, que aconteció en 1546, un episodio que se prestaba a cierta vistosidad y, por eso, fue relativamente frecuentado por la iconografía del Santo navarro³⁶. El Baciccia no se esforzó mucho en darle un ambiente orientalizante, pues la pila bautismal ante la que se arrodilla la reina es una bella pieza de orfebrería occidental, el bautismo parece tener lugar ante el pórtico de columnas de un templo clásico y los edificios del fondo ofrecen igualmente rasgos europeos.

Particular consideración requiere el antiguo virreinato español de Nápoles, donde la devoción y el culto a San Francisco Javier alcanzaron singulares cotas y, con ello, su representación artística³⁷. Ya casi inmediatamente después de su canonización, en 1634, los napolitanos iniciaron los trámites para levantar una iglesia en su honor, que fuese la primera del mundo, aunque el proyecto se retrasó, como luego veremos. De todas maneras el suceso que provocó de manera definitiva la veneración al misionero jesuita fue el milagro que realizó en la persona del padre Marcello Mastrilli en 1634 dentro de la iglesia del Gesù Vecchio. Era el joven jesuita pintor y escultor y se encontraba con otros operarios trabajando en su oficio para decorar aquel templo cuando fue golpeado en la cabeza por un pesado martillo que se escapó accidentalmente de las manos de uno de sus compañeros. Estando a punto de morir se le apareció San Francisco Javier exhortándole a ir a la India como misionero y a aceptar allí el martirio, si fuese necesario, después de lo cual quedó completamente curado de su herida. Este prodigio corrió de boca en boca por toda la ciudad de Nápoles, acrecentando la veneración al Santo como insigne taumaturgo³⁸.

Este milagro fue representado en una pintura, nada habitual en la iconografía del Santo, por Antonio Verrio, un artista natural de Lecce, Calabria, en cuyo Museo Provincial se encuentra en la actualidad³⁹. Debió hacerlo en la ciudad de Nápoles, adonde había sido enviado en 1661 por los jesuitas del colegio de su ciudad natal, a cuyo servicio había estado hasta entonces. En el cuadro Javier, vestido de peregrino con esclavina y bordón, se apa-

³⁴ Lienzo no sólo fue grabado en Lyon, a fines del XVII, por Benoit Farjat, sino que fue copiado en muchas ocasiones dentro y fuera de Italia. El propio Gaulli lo replicó, con ayuda de taller, hacia 1685, para la antigua iglesia de los jesuitas en Ascoli Piceno (Ibid., p. 120).

³⁵ Ibid., pp. 101-102.

³⁶ El propio San Francisco Javier aludió de pasada a este hecho en una carta fechada en Malaca en junio de 1549 (Cartas, ed. cit. p. 127).

³⁷ RILLO, N., *Napoli e San Francesco Saverio. Note storiche*, Nápoles, 1923, de Maio, R., *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari-Roma, Laterza, 1983.

³⁸ La narración más antigua del hecho se puede ver en *Monumenta Xaveriana*, II, pp. 994-2005.

³⁹ TAPIÉ, A., *Baroque, Vision Jesuite*, Catálogo de la Exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes de Caen, París, Somogy 2003, p. 392.



Grabado de la muerte de San Francisco Javier. Según Baciccia.

rece al P. Mastrilli que se encuentra en la cama, con la cabeza vendada, dentro de una celda llena de estampas y objetos devotos. Rodean el lecho sus compañeros arrodillados que rezan por el moribundo, aunque alguno parece sorprendido por el gesto del enfermo que vuelve el rostro y parece hablar con una persona que los asistentes no pueden ver. La escena transcurre por la noche, alumbrada por la vela que hay sobre una mesa y por otra que trae alguien que se acerca por una puerta⁴⁰.

Acrecentó aún más la admiración al Santo otro prodigio de que fueron testigos no sólo el pueblo sencillo y crédulo, sino muchos prohombres y autoridades de la ciudad de Nápoles. En la iglesia de la Compañía, denominada el "Gesù Vecchio", se había erigido un altar

⁴⁰ ANTONUCCI, V., "Il bordone e la candela. Lettura iconografica del dipinto di Antonio Verrio nel Museo Provinciale di Lecce", en *Salento pittorico*, Lecce 2003, pp. 27-35.



Antonio Verrio: San Francisco Javier se aparece y cura al P. Marcello Mastrilli. Museo Provincial de Lecce.

a San Francisco Javier que presidía una pintura debida a Bernardo Az-zolino, donde lo representaba en una aparición que tuvo de la Virgen María con el Niño. En un día mayo de 1653 el rostro del Santo, que en el cuadro estaba demasiado cargado de color, cambió de tono, se puso pálido como un cadáver, y los ojos del Santo que miraban a la aparición de Nuestra Señora se tornaron hacia el público con un sentimiento tal de compasión que ningún pintor hubiera sido capaz de expresar con sus pinceles; luego sus ojos se cerraron como si se encontrase en oración. El prodigio no se realizó solo entonces sino en varios días consecutivos, de tal manera que pudo ser contemplado por innumerables personas que lo tuvieron por síntoma de un fatal presagio⁴¹.

Efectivamente, tres años después, en 1656, se declaró una terrible peste en la ciudad y en el reino de Nápoles en la que perecieron innumerables personas. Para poner remedio se comenzó a invocar a los protectores habituales de la ciudad, San Jenaro y Santa Rosalía de Palermo, a los que se añadió en esta ocasión San Francisco Javier y, como la epidemia

cesó, el Santo jesuita fue declarado también patrono de Nápoles. Comenzaron a aparecer entonces pinturas y grabados, como el de Nicolás Perrey, mostrando a la Inmaculada Concepción entre ángeles y a sus lados los tres intercesores mencionados en actitud de implorar, figurando debajo escenas de la peste y del entierro de los muertos en ella. Entre las pinturas del mismo tema destaca la que realizó el calabrés Mattia Pretti, seguramente en Nápoles durante su estancia en ella desde 1653 hasta 1660 antes de marchar a la isla de Malta⁴². El cuadro alargado muestra en su parte alta a la Virgen Inmaculada, teniendo a su derecha a San Jenaro y detrás a San Francisco Javier, y a su izquierda a Santa Rosalía, los tres en actitud orante. Inmediatamente debajo de la Virgen hay un hermoso ángel mancebo que vuela hacia ella y lleva en la mano derecha una espada llameante; es el ángel castigador que ha desencadenado la epidemia, ya terminada, cuyos efectos se perciben debajo: cuerpos desnudos muertos y enterradores que los conducen a la fosa.

Lucca Giordano también debió pintar esta iconografía, de la que sólo se ha conservado un fragmento, en colección particular napolitana, en el que se ve a Javier arrodillado, levantando los brazos en gesto suplicante. Este polifacético y asombroso artista realizó muchos cuadros del Santo misionero, tanto en Italia como en España⁴³. Poco antes de trasladarse a nuestro país, realizó en 1691 tres cuadros para el retablo de mármoles taraceados, compuesto por Gaetano Finelli, que ocupa todo el testero del brazo izquierdo en la iglesia del Gesù Nuovo de Nápoles. Todo este brazo fue suntuosamente decorado a expensas de la princesa Beatrice Orsini de Gravina, destinándolo a capilla dedicada a San Francisco Javier, que hiciese juego con la de San Ignacio de Loyola, situada enfrente en el brazo derecho del transepto⁴⁴. Las tres pinturas representan la de la izquierda el *Milagro del cangrejo trayendo del mar el crucifijo perdido de Javier*, la de la derecha *San Francisco Javier bautizando a los Indios*, y la del centro, algo más grande, un asunto iconográfico bastante insólito, aunque presente en la serie de grabados de Valérien Regnart, a saber *Francisco Javier cargado con una cruz a quien se aparece el Eterno Padre*, que la leyenda latina interpreta como la escena de la serie de consolaciones divinas que recibía el Santo de Dios en medio de sus penosos trabajos apostólicos. Ya se dijo que el propio Javier en carta de 1544 aludió a este asunto, que repitieron con especial morosidad todos sus biógrafos.

⁴¹ DE MAIO, R., *Op. cit.*, documento 5, pp. 253-256.

⁴² PACELLI, V., *La pittura napoletana da Caravaggio a Lucca Giordano*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 135-136.

⁴³ Para los cuadros de San Francisco Javier que pintó en España véase el trabajo de Alfonso Emilio Pérez Sánchez: *Lucca Giordano en España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 59-60. Muchos de ellos, que estaban en la iglesia del Colegio Imperial, perdidos en el incendio de 1936.

⁴⁴ FERRARI, O., y SCAVIZZI, G., *Lucca Giordano*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, tomo II, pp. 166-67.

A parte de la iglesia del Gesù Nuovo, la Compañía de Jesús erigió en 1646, junto al Palacio Real otra en Nápoles consagrada al Santo, siendo una de las primeras que le fue dedicada en el mundo. Como ya se dijo su cúpula y brazos del crucero fueron ornamentados con pinturas debidas a Paolo de Matteis con escenas de la vida de San Ignacio y San Francisco Javier. En 1695 Lucca Giordano compuso una de sus creaciones más vibrantes y aparatosas para el altar mayor de este templo, *San Francisco Javier bautizando a los indios*, que cuando los jesuitas fueron expulsados en 1767, al ser cambiada la advocación de la iglesia por la de San Fernando, fue traladada al Museo de Capodimonte⁴⁵. Es un cuadro de grandes proporciones que mide 4,21 metros de alto por 3,15 de ancho. En él, Giordano tuvo en cuenta el grandioso cuadro que, como luego veremos, realizó Pedro Pablo Rubens para la iglesia de los jesuitas de Amberes, conocido seguramente a través del grabado que de él hizo Marinus Robijn van der Goes. El Santo, dentro de un escenario monumental de columnas al que se asciende por una escalinata de numerosos escalones, aparece a la izquierda en el acto de bautizar a numerosos indios e indias que imploran la recepción de ese sacramento. Al pie de la escalinata o subiendo por sus escalones hay otros que parecen implorar el mismo favor. En el extremo inferior izquierdo está San Francisco de Borja arrodillado⁴⁶, mirando al cielo y desentendido de lo que sucede en el cuadro, introducido en este lugar por la razón de que la iglesia tenía como segunda advocación la de este santo jesuita español.



También para la iglesia del Gesù Nuovo de Nápoles el siciliano Pietro Novelli, que se encontraba de paso en la ciudad partenopea en 1631, pintó el famoso *Milagro del cangrejo*, un interesante óleo en que se mezclan todavía los ecos del naturalismo y tenebrismo caravaggista, absorbidos seguramente a través de la obra de José de Ribera, con un incipiente clasicismo propio de la producción de Andrea Vaccaro en aquellos años. Envueltos en una atmósfera tenebrosa aparecen el Santo y los pescadores que le acompañan expresando con vehementes gestos la admiración que les causa la presencia del cangrejo en la playa trayendo entre sus pinzas el crucifijo perdido del misionero navarro.

En el norte de Italia la devoción a San Francisco Javier, propagada por los jesuitas, no fue menor que en el centro y el sur de Italia. En la iglesia de la Casa Profesa de Florencia, dedicada a San Juan y hoy perteneciente a las Escuelas Pías, la Compañía, como era su costumbre, dedicó la primera capilla del lado izquierdo de la nave a San Francisco Javier. Su altar fue provisto con una buena pintura de Francesco Curradi, quien la debió realizar tempranamente hacia 1622, con motivo de su canonización⁴⁷. El pintor, creador de lienzos devocionales para muchas iglesias de Florencia y Toscana en la primera mitad del siglo XVII, se esmeró especialmente en esta para la que realizó varios dibujos preparatorios que se conservan en el Gabinete Nacional de Estampas de Roma. Representa a *San Francisco Javier predicando en las Indias*, ante una multitud de personas entre las que se encuentran brahmanes hindúes, ministros musulmanes, indios cobrizos y mulatos, vestidos cada uno con trajes e indumentos vistosos y diferentes, ricos en colorido y muy correctos de dibujo y

Arriba. Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): San Francisco Javier predicando. Iglesia de San Andrés del Quirinal, Roma.

Abajo. Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): San Francisco Javier bautizando a la reina de Ternate.

⁴⁵ Ibid., pp. 148-149.

⁴⁶ VAN HOUT, N. (director). *Rubens et l'art de la gravure*. Amsterdam, Ludion, 2004, p. 82.

⁴⁷ CUZZOCREA, S. "Francesco Curradi ovvero la pittura di devotone", *Paragone*, VI, 1985, pp. 107-129; véase además su biografía en *Dizionario Biografico degli Italiani*, tomo 31, Roma, 2002, pp. 462-466.



Luca Giordano (atribuido):
San Francisco Javier
bautizando. Museo de
Capodimonte, Nápoles.

La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

composición. Enre ellos destaca, a los pies del Santo y escuchando atentamente, la figura de un joven vestido con jubón, calzas, manto encarnados y gorra del mismo color coronada por una pluma blanca, cual si se tratase de un florentino del XVII; con ella el artista quiso seguramente representar a un oyente portugués.

En Lombardía, Piamonte y el Véneto desarrolló su arte el famoso pintor jesuita Andrea Pozzo antes de ser trasladado por sus superiores a Roma. Decoró muchas iglesias de su orden con espléndidas pinturas al fresco, de alguna de las cuales el protagonista fue Francisco Javier. Seguramente la más espectacular fue la iglesia del colegio de Mondoví, en el Piamonte, dedicada precisamente al Santo navarro. En la bóveda del ábside efigió, entre 1675 y 1677, a *San Francisco Javier bautizando a los Indios*⁴⁸. Tras una balaustrada de arquitectura fingida se encuentra el Santo misionero bautizando, enmarcado por una fantástica construcción columnaria a modo de arco triunfal, compuesta por una sucesión de "serlianas". Por los lados se acercan a recibir el bautismo multitud de

personas, otras se suben como espectadores a los pedestales de las columnas y otras se apoyan en el pasamanos de la balaustrada. Por encima del escenario arquitectónico se ve el cielo poblado de angelitos que contemplan admirados la escena. Probablemente lo que el artista jesuita deseó representar en una escena tan abarrotada de gente fue el célebre hecho, recordado en una carta del Santo escrita desde Cochín, en junio de 1644, en que decía que era tanta la multitud de los paganos de las costas de Malabar que había bautizado que le acaecía tener los brazos cansados de tanto administrar el bautismo⁴⁹.

Por otra parte, en el crucero del templo se eleva una cúpula con tambor octogonal de arquitectura fingida en perspectiva, la especialidad en que se distinguió Pozzo de forma magistral, y en su cima el artista representó la *Apoteosis de San Francisco Javier*, es decir al Santo arrebatado al cielo por una serie de ángeles que se mueven y agitan en la atmósfera, algunos de ellos portando y tocando instrumentos musicales para subrayar su triunfo. Como si se tratase de un teatro aéreo y encantado, los arcos de la arquitectura fingida del octógono de la cúpula forman palcos escénicos, donde en unos otros ángeles músicos hacen sonar trompetas y, en otros, se asoman personajes que miran hacia arriba contemplando el espectáculo.

En el Museo Provincial de Trento, de donde era originario Pozzo, existe un cuadro al óleo de tema semejante al del ábside de Mondoví, pero no se trata del boceto para este fresco sino de una pintura de asunto diferente. Mientras allí el artista representó el bautismo indiscriminado por Javier de toda clase de paganos, aquí efigia específicamente el de la reina de Ternate, Niachile. Así aparece la reina arrodillada e inclinando la cabeza mientras el Santo derrama sobre su cabeza el agua bautismal, que un joven monaguillo recoge en una palangana. Al solemne bautizo asiste una gran muchedumbre que se agolpa dentro de un escenario arquitectónico, eso sí, muy semejante al del ábside de la iglesia de Mondoví.

Otros cuadros del misionero de las Indias pintó Andrea Pozzo durante esta primera etapa de su vida: en 1676 una *Muerte de San Francisco Javier* para una capilla dedicada a éste en la parroquia de los santos Víctor y Corona de Asti (Piamonte); en el mismo año un *San Francisco Javier bautizando* para el colegio jesuítico de San Ignacio en Alessandria (Lombardía) y, finalmente, en 1679, la *Predicación de San Francisco Javier* para el altar del san-

⁴⁸ KEHRBER, B., *Andrea Pozzo*, Berlín-Nueva York, 1971, pp. 44-45; CARBONERI, N., "Adrea Pozzo, architetto", en *Riflessioni sull'Barocco*, Génova, 1983, pp. 15-29; DARDANELLO, G., "Esperienze e opere in Piemonte e Liguria", en *Andrea Pozzo*, FEO, V., y MARTINELLI, V., Milán, Electa, 1996, pp. 24-41.

⁴⁹ *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, ed. cit. de Zubillaga, p. 111-112.



to en la iglesia del Gesù de Génova, actualmente en la colegiata de Nova Ligure. Esta pintura es muy curiosa, pues en ella no se representa al Santo predicando al aire libre sino dentro de una iglesia, sosteniendo con la mano izquierda un libro, seguramente el breve catecismo redactado por él y hecho traducir a las distintas lenguas de los países y regiones que recorrió. Le escuchan varias mujeres a la derecha, una de las cuales se inclina para besarle los pies. Del otro lado, un grupo de brahmanes y letrados musulmanes manifiestan con sus miradas y gestos no estar conformes con su doctrina.

Luca Giordano (atribuido):
San Francisco Javier
llevando materiales para
la construcción de una
iglesia en la India. Museo
Granet, Aix-en-Provence.

Pozzo dejó profunda huella en la pintura de las regiones del norte de Italia donde trabajó. Así, el cuadro firmado en 1726 por el artista veneciano Francesco Polazzo para una capilla de la catedral de Bérgamo, representando la *Muerte de San Francisco Javier*, ofrece sorprendentes semejanzas con el mencionado del pintor jesuita en Asti. Lo mismo sucede con el lienzo de Pietro Ligari, pintor activo en Milán, realizado en 1617 para una iglesia de Sondrio (Lombardía) de donde era natural, hoy en la colección de la Banca Popular de esta ciudad. Representa el *Bautismo de la reina Niachile*, a la cual, por cierto, el artista no se cuidó de darle un aspecto mínimamente orientalizante, pues la pintó sonrosada y rubia y vestida a la europea.

Andrea Pozzo fue llamado a Roma en 1681 por el P. General Giovanni Paolo Oliva para empresas artísticas de grande envergadura. Una de ellas fue la decoración al fresco de la bóveda, cúpula y ábside de la iglesia de San Ignacio. Precisamente en la zona izquierda del altar mayor del ábside pintó en 1697 un episodio poco común en la iconografía javeriana: *San Francisco Javier parte en 1640 para las Indias bendecido por San Ignacio*. Probablemente para ello se inspiró en la narración que del hecho hizo el P. Daniello Bartoli en la vida de



Izquierda. Pietro Novelli: San Francisco Javier recupera el crucifijo caído en el mar. Iglesia del Gesù Nuevo, Nápoles.

Derecha. Francesco Curradi: San Francisco Javier predicando. Iglesia de San Giovanni, Florencia.



San Ignacio de Loyola que compuso y publicó en Roma el año 1652⁵⁰. En la pintura aparece San Ignacio bendiciendo al Santo vestido de peregrino y arrodillado ante él mientras besa el crucifijo que le entrega. A la izquierda está el embajador de Portugal, don Pedro de Mascarenhas, que solicitó al fundador de la Compañía, de parte de su rey, que enviase algunos misioneros a las Indias. La escena sucede a la puerta de la Casa Profesa de Roma con un arco al que se sube por unos escalones en los que se encuentran hombres, mujeres y niños que aguardan en las Indias la predicación de Javier, y tirados por el suelo, en señal de desesperación, hay unos demonios que alegorizan posiblemente a la idolatría y al paganismo⁵¹.

San Francisco Javier en la pintura barroca de los Países Bajos

En los Países Bajos del Sur, donde se mantuvo firme la fe católica gracias al esfuerzo económico y militar de España durante el siglo XVII, la Compañía de Jesús tuvo un gran arraigo y, gracias a los artistas nacidos en aquellas tierras las imágenes de los santos jesuitas se puede decir que se propagaron a todo el mundo católico. Esta afirmación no es exagerada, pues ya hemos visto cómo gracias a los grabadores flamencos y a las imprentas para las que ellos trabajaban, como la célebre de Plantin-Moretus establecida en Amberes, los genuinos retratos, en concreto de San Francisco Javier, y las series de estampas de su vida dieron a conocer por primera vez su imagen en todas partes⁵². Lo mismo se puede afirmar de las imágenes pintadas allí del Santo, que, además de ser muchas y de extraordinaria calidad, fueron en buena parte grabadas por prestigiosos burilistas, y gracias a este medio se facilitó su propagación a otros países.

Uno de los primeros pintores en realizar numerosos cuadros y lienzos de San Francisco Javier fue Pedro Pablo Rubens. Resulta significativo que recibiese el encargo del supe-

⁵⁰ KEHRBER, B., *Op. cit.*, pp. 62-63; DE FEO, V., *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*, Roma Officina, 1988, pp. 20-23; STRINATI, C., "Gli affreschi della Chiesa di Sant' Ignazio a Roma", en *Andrea Pozzo, obra citada*, pp. 66-93.

⁵¹ TACCHI-VENTURI, P., *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII*, Roma 1929, p. 36. Esta escena fue grabada en la serie de la Vida de San Ignacio por J. B. Barbé según dibujos de Rubens y es repetida ordinariamente en cuadros de la vida del fundador de la Compañía de Jesús, pero no es normal en la de Francisco Javier. Por otro lado Andre Pozzo no siguió para nada la estampa de Barbé-Rubens, sino que la imaginó a su manera, añadiendo algunas alegorías predilectas del barroco.

⁵² KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, B. De Graaf, Nieuwkoop 1974, II, pp. 143-148.

rior de la Casa Profesa de Amberes, P. Jacobus Tirinus, de pintar dos cuadros para el altar mayor de la iglesia, uno de San Ignacio de Loyola y otro de su compañero San Francisco Javier, aun antes de que hubieran sido canonizados, pues el contrato de marzo de 1620 establecía la entrega al pintor de 3.000 florines “por dos pinturas grandes de nuestros Padres Ignacio y Javier, ya terminados por el dicho maestro Mr. Rubens”. Las últimas investigaciones parecen demostrar estaban de hecho ya concluidos en 1618, hecho que parece avalado también por el examen estilístico⁵³. Los dos lienzos fueron colocados en el suntuoso retablo de mármoles que compuso Hans Mildert en 1621. Curiosamente las dos pinturas, gracias a un ingenioso mecanismo, se iban alternando y exponiendo a la vista del público como se haría con las decoraciones de un teatro. Más tarde se añadieron otras dos, la de la *Elevación de la Cruz*, de Gerhard Sehgers y la de la *Coronación de la Virgen*, de Cornelis Schut, que también se exponían alternativamente según las fechas de las celebraciones litúrgicas: la de San Francisco Javier concretamente durante el Adviento y hasta el día de su fiesta, el 3 de diciembre. Los cuadros de San Ignacio y San Francisco Javier fueron vendidos en 1776, después de la extinción de la Compañía, a la emperatriz de Austria, María Teresa por medio de su agente J. da Rosa, y ahora se encuentran en el Museo de Viena junto con los bocetos correspondientes⁵⁴.



Andrea Pozzo: San Francisco Javier peregrino. Casa della Vigna, Roma.

El cuadro dedicado a Javier lo presenta como un gran taumaturgo, y ofrece en él una especie de síntesis de los milagros que se le atribuyeron en su vida de misionero, siguiendo la biografía escrita por el P. Horatius Tursellinus, *De Vita Francisci Xaverii*, publicada en Amberes en 1596⁵⁵. El Santo aparece a la derecha sobre un elevado pedestal de piedra extendiendo sus manos para bendecir a una enorme multitud delante de él. En el primer plano están los enfermos de todas clases: a la derecha, de pie, un paralítico y un ciego que parece entrar en la escena tanteando con las manos extendidas; en el centro un difunto que resucita apoyándose en la losa de su propio sepulcro y a quien una mujer le está quitando el sudario; a la izquierda una mujer con un niño en los brazos, seguramente la madre del niño ahogado en un pozo a quien el Santo devolvió la vida. Entre los espectadores en el plano medio hay algunos tocados con gorros japoneses y otros con turbantes, que pueden ser los sacerdotes paganos con los que Javier mantuvo disputas religiosas y a quienes convenció de la verdad de la fe católica. En fin, frente por frente de la figura del Santo está representado un templo pagano con un ídolo derribado y al fondo una serie de demonios que huyen despavoridos. Desde el cielo contempla la escena la alegoría de la Fe rodeada de ángeles⁵⁶. De esta pintura rubeniana existe, además del boceto ahora en Viena, un dibujo preparatorio en el Museo del Louvre. Además fue grabado, según ya se dijo, por Marinus Robijn van der Goes.

Rubens pintó así mismo un retrato de San Francisco Javier haciendo *pendant* con el de San Ignacio de Loyola, donde lo representó de pie, vestido de sotana, roquete y estola, llevándose las dos manos al pecho y con el rostro levantado mirando al cielo. No se sabe a ciencia cierta de dónde procedía, si de la misma iglesia de San Ignacio de Amberes, ahora de San Carlos, o de la del Gesù de Roma, pero terminó en Warwick Castle, Inglaterra, donde fue destruido por un incendio⁵⁷. De esta popular imagen, por la que Javier fue imagi-

⁵³ BADOIN, F., “The Date of Two Pictures for the High Altar of the Jesuit Church in Antwerp”, en *PP Rubens*, Nueva York, Portland House, 1989, pp. 157-171.

⁵⁴ JAFFE, M., *Rubens. Catalogo completo*, Milán, Rizzoli, 1989, pp. 236-237.

⁵⁵ LEWINE, M. L., “The Source of Rubens Miracles of St. Franciscus Xavier”, *The Art Bulletin*, XLV, 1963, pp. 143-147.

⁵⁶ VLIEGHE, H., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VII. Saints*, vol. II, Bruselas, Arcade Press, 1974, n° 104, pp. 26-29.

⁵⁷ *Ibid.*, n° 114, p. 71-72.



Andrea Pozzo:
Perspectiva fingida de
tabernáculo con San
Francisco Javier
misionero y Muerte del
Santo. Iglesia de San
Francisco Javier,
Mondovì, Piemonte.

nado en muchas partes de Europa, se hicieron innumerables copias y fue grabada por Schelte Bolswert primeramente y más tarde por M. Borrekens, Adriaen Lommeli y Theodor Matham⁵⁸.

En la misma iglesia de la Casa Profesa de Amberes, además de la pintura del altar mayor, los jesuitas dedicaron una preciosa capilla, al fondo de la nave izquierda, al Apóstol de las Indias. Esta capilla absidal consiste en un profundo nicho semicircular decorado con mármoles y estucos, en cuyo centro se encuentra el altar presidido por una pintura de Gherard Sehgers, representando la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco Javier*, fechada en 1629. No resulta claro cuándo aconteció este hecho durante la vida del Santo,

⁵⁸ JAFFE, M., *Op. cit.*, n° 204, p. 186



aunque sí consta su gran devoción a Nuestra Señora. Javier está arrodillado en un reclinatorio, acompañado por un bello ángel mancebo que le señala con la mano derecha a la Virgen que se le aparece. Este cuadro fue trasladado a estampa, grabada por Paulus Pontius. A los lados le acompañan otras dos pinturas, debidas a Cornelis Schut, la de la derecha representando a *San Francisco Javier predicando*, y a la izquierda un asunto, insólito en la iconografía del Santo, *San Francisco Javier distribuyendo la comunión*⁵⁹.

Un lienzo semejante al de la *Aparición de la Virgen a San Francisco Javier*, debió ser el desaparecido que pintó hacia 1630 Anthonis van Dyck para Jan Gouban, magistrado de la ciudad de Amberes, pues consta documentalmente que sus aprendices lo llevaron a su casa⁶⁰. Se han atribuido igualmente a Van Dyck dos cuadros existentes en la pinacoteca del Vaticano, que se cree estuvieron en la iglesia del Gesù de Roma, y se fechan en 1623⁶¹. Se trata de dos lienzos que hacen juego, uno de San Ignacio de Loyola y otro de San Francisco Javier. Este último lo representa caminando hacia la izquierda en un hermoso paisaje de árboles, vestido de sotana y manto y llevándose las manos al pecho para abrir la sotana. Por encima de su cabeza dos angelitos sostienen una corona de rosas y un ramo de azucenas, atributos de la caridad y la pureza. Dentro del paisaje se percibe en la lejanía a un jesuita que lleva a hombros un indio, seguramente el propio Javier quien, como relató al P. Rivadenyra su compañero en Italia, el P. Diego Láinez, soñó una noche que transportaba a hombros un indio o negro de Etiopía, de lo que despertaba completamente cansado y mo-



Arriba: Andrea Pozzo: Apoteosis de San Francisco Javier. Iglesia de San Francisco Javier, Mondovì, Piamonte.

Abajo: M. van der Goes: grabado de los Milagros de San Francisco Javier según Rubens.

⁵⁹ HUYBRECHS, F., *Les Beaux Arts dans l'église S. Charles d'Anvers*, Milán: Kina Italia, 1982, pp. 14-15.

⁶⁰ VV.AA., *A Complete Catalogue of Paintings*, Yale University Press, New Haven 2004, pp. 240 y 257.

⁶¹ REDIG DE CAMPOS, D., "Intorno a due quadri d'altare, di Van Dyck, ritrovati in Vaticano", *Bollettino d'Arte*, 30, 1936-1937, pp. 150-165.



Anthony Van Dyck:
San Francisco Javier
peregrino.

La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo.
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

lido. Este pormenor es muy raramente representado en la iconografía javeriana.

También Gaspar de Crayer, a quien se debe en Flandes tanta pintura religiosa de marcado carácter contrarreformista, fue encargado de realizar un cuadro del Santo misionero jesuita, aunque no para ningún templo de su país de origen sino de la Alemania católica, hasta donde había penetrado su fama. Se la encargó en 1668 el colegio de la Compañía de Amberg, en el alto Palatinado, para uno de los altares colaterales de la iglesia, haciendo juego con el de San Ignacio. La iglesia del desaparecido colegio jesuítico está dedicada a San Jorge⁶². San Francisco Javier está representado, a la derecha, en el acto de derramar el agua del bautismo sobre la cabeza de un indio, mientras en el primer término a la izquierda otros cuatro catecúmenos de color cobrizo, cubiertos únicamente por un taparrabos, se aprestan a seguir su ejemplo. Un bosque de árboles tropicales constituye el plano de fondo. Para la imagen de Javier, Crayer tomó como modelo la del retrato pintado por Rubens, antes comentado, seguramente a través de la lámina de Schelte Bolswert.

Cornelis Schut fue muy favorecido de los jesuitas, trabajando, como hemos visto, en la Casa Profesa de Amberes. En ella se encontraba el hermano Daniel Sehgers, que había ingresado en la Compañía de Jesús y pintaba hermosos cuadritos con medallones de flores, que adquirían carácter sagrado cuando en su centro se pintaba en grisalla o a colores una Virgen o un santo; solían estos cuadritos ponerse como adorno piadoso de las habitaciones y tuvieron una gran aceptación. La escena religiosa no la solía pintar Daniel Sehgers, sino un artista figurativo, que en varias ocasiones fue el mencionado Schut. Tanto el uno como el otro marcharon a España donde siguieron trabajando para los jesuitas. Uno de estos cuadritos de guirnalda, que se conserva en el Museo del Prado, realizado por Sehgers entre 1645-1647, tiene en el centro a San Francisco Javier, vestido de peregrino, pintado por Schut, según unos, y por Erasmus Quellinus, según otros⁶³.

Este Erasmus Quellinus II pintó en 1676, para la iglesia católica de Zaier en Amsterdam, un *San Francisco Javier en oración ante la Virgen y el Niño Jesús*, cuadro que se encuentra actualmente en Estados Unidos. El asunto parece que fue reiterado en los Países Bajos más que en ninguna otra parte. Viste el Santo sotana, roquete rizado y estola, y se halla de perfil, acompañado de dos ángeles mancebos, orando ante un altar en que están la Virgen y el Niño rodeados de angelitos.

El hijo del anterior, Jan Erasmus Quellinus, también se ocupó de nuestro Santo en un cuadro pintado en 1705 para la iglesia de San Pedro de Gante. Su tema es muy curioso y pienso que únicamente abordado en esta pintura, toda vez que representa a *San Francisco Javier ante el emperador del Japón*. Nuestro personaje se encuentra sentado a la derecha con el crucifijo al cuello, dirigiéndose al emperador, hombre robusto y calvo, sentado en el

⁶² Vlieghe, H., *Gaspar de Crayer, sa vie, ses oeuvres*. Bruselas, Arcade, 1972, I, pp. 57 y 227.

⁶³ Díaz Padrón, M., *Museo del Prado. Catálogo razonado de pinturas. Pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1975, n.º 1908, p. 346; Id., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, Prensa Ibérica y Museo del Prado 1995, II, pp. 1186-1187.



Izquierda. Gherard Sehgers: Aparición de la Virgen a San Francisco Javier. Iglesia de San Carlos Borromeo, Amberes

Derecha. Paul Pontius: grabado de la Aparición de la Virgen a San Francisco Javier, según G. Sehgers

trono al otro lado, que le escucha atentamente. El emperador japonés está rodeado por sus dignatarios, todos vestidos a la europea, menos los dos guardas o escoltas con alabarda. El episodio, que sucedió a fines de 1550 en Meaco (Kyoto), transcurre dentro de un fondo arquitectónico muy clásico de columnas, influido, como toda la composición del cuadro, por Veronés, cuya pintura tuvo ocasión de admirar Jean Erasmus durante su estancia en Venecia entre 1660-1661⁶⁴.

La pintura de San Francisco Javier en Francia

También en Francia fue extraordinariamente admirada la figura de San Francisco Javier, que había estudiado en la Universidad de la Sorbonne, y sería propuesta como ejemplo no sólo de los misioneros que envió la Compañía de Jesús sino de toda clase de personas que fueron a evangelizar desde ella a sus colonias ultramarinas de Asia, África y América. En lo que respecta a su representación artística los jesuitas franceses fueron pioneros, al haber encargado al entonces joven y casi desconocido Nicolás Poussin seis grandes episodios de su vida, pintados a la témpera, para ser colocados en el colegio de París con motivo de las fiestas organizadas en la beatificación del Santo en 1622. Formaban, por consiguiente, una pequeña serie que, a pesar de la técnica con que fueron ejecutadas las pinturas, más propia de las celebraciones efímeras que de cuadros estables, se conservaron durante mucho tiempo en el colegio y consta que fue muy admirada. En 1749 Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville todavía señalaba cuatro de aquellas pinturas, en las que aparecían unas veces juntos San Ignacio de Loyola y su compañero Javier, otras por separado. Hoy se conoce traza de ellas⁶⁵.

Nuevamente se acudió al célebre Poussin, aprovechando que se encontraba en París llamado de Roma en 1640 por Luis XIV, para que realizase una gran pintura del Santo misionero, tan grande efectivamente que mide más de cuatro metros de altura por casi dos y medio de anchura, algo insólito en este pintor acostumbrado a hacer cuadros de pequeño formato. Se trataba de decorar el altar mayor de la pequeña, pero bellísima iglesia del noviciado parisino, construida por el hermano Etienne Martellange y dedicada a San

⁶⁴VLIEGUE, H., *Flemish Art and Architecture, 1585-1700*, New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 101-102

⁶⁵THUILLIER, J., *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, catálogo, nº 5-10, p. 243



Cornelius Scout y Daniel Seghers: San Francisco Javier predicando dentro de una orla de flores. Museo del Prado, Madrid.

Francisco Javier, que estaba ubicada en el faubourg Saint Germain, en la calle Port-de-Fer, hoy desgraciadamente desaparecida. El retablo estaría integrado por tres lienzos: el del centro representaría un milagro del Santo, el de la derecha al Niño Jesús encontrado por sus padres en el templo de Jerusalén, encargado a Jacques Stella, y el de la izquierda a la Virgen María presentando a los novicios jesuitas a la Trinidad, que debía realizar Simon Vouet. Poussin se puso a la obra con gran empeño y, para documentarse, leyó previamente las vidas de San Ignacio y San Francisco Javier, como confesó en una carta de 2 de julio de 1641 dirigida a su amigo y protector Freart de Chantelou: "Dedico alguna hora al atardecer a las vidas de San Ignacio y San Javier por si encuentro algún tema para el cuadro del noviciado, pero creo que habrá que guardar el que nos dio mi Señor, tiempo ha. He obtenido la medida del cuadro dicho, pues no cabe en mi sala, sobre todo teniendo en cuenta que el bastidor mide catorce pies y medio de altura. No obstante, no cejaré en

mi empeño de encontrar una solución, así como de comentar a mi Señor y a Vos⁷⁶⁶.

A quien había de contentar era al superintendente de los Edificios Reales Sublet de Noyers, que había encargado a Poussin el cuadro en 1641, y la lectura que debió hacer de la vida de Javier fue seguramente la escrita por el P. Orazio Tursellino, traducida al francés en 1608. Pero el pintor hubo de atenerse finalmente en la elección del tema, como confiesa en la carta, al que le fijó el superintendente, que fue *San Francisco Javier resucita a la hija de un habitante de Cangoxima (Kagoshima) en el Japón*. El Santo estuvo ciertamente en esta localidad durante el otoño e invierno de 1449-1450, localidad de donde era natural Anjiró, el primer japonés con quien entró en contacto en Malaca, convertido al cristianismo con el nombre de Pablo de Santa Fe. Allí fue cordialmente recibido por la madre, esposa e hija de aquél y fundó una pequeña comunidad de cristianos, como lo dice en una carta escrita en 1642, pero no habla en ella de ningún milagro⁶⁷. Es posible que Sublet de Noyers o el propio Poussin lo confundieran con la resurrección de la hija de una mujer en Malaca, que los procesos de canonización entablados en la India atestiguaron y que fue narrado por algunos biógrafos del Santo, como el citado Tursellino. En cualquier caso el cuadro pintado por el artista francés es magnífico, pese a que le obligaron a trabajar con excesiva prisa, entregándolo finalmente en noviembre de aquel año⁶⁸. El episodio escogido nos muestra a San Francisco Javier dando gracias a Cristo por haber devuelto a la vida a aquella joven, mientras su compañero, el P. Juan Fernández, dobla la rodilla en el primer plano, abre los brazos y dirige la mirada al cielo donde un Cristo resucitado se muestra glorioso acompañado de dos ángeles. La madre de la doncella sostiene la cabeza de su hija, que yace en el lecho, mientras otra mujer se arroja materialmente sobre ella para demostrar su dolor. Cada miembro de la familia expresa un sentimiento diferente: el estupor, la sorpresa, el agradecimiento, el dolor, la desesperación, el reconocimiento, en una escala de afectos que Poussin dominó como pocos pintores. Los varones de la familia llevan la cabeza rapada con un mechón en el occipucio, como bonzos japoneses, pero esta es la única nota de orientalismo que se permitió el artista. Los enemigos y envidiosos de este criticaron el cuadro, reprochando especialmente la figura de Cristo representada como un terrible Júpiter tonante en lugar de como un Dios lleno de compasión misericordiosa. La pintura, adquirida en 1763 por Luis XV, se halla actualmente en el Museo del Louvre.

Claude Vignon, que, como Poussin, formó su estilo artístico en Roma pero que luego se instaló en París, realizó dos grandes composiciones para el colegio de la Compañía de esta ciudad, que refundó en 1628 el cardenal de La Rochefoucauld, citadas por las fuentes, una de *Cristo con la cruz auestas apareciéndose a San Ignacio y a San Francisco Javier*, destinada a la capilla, que se encuentra en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Orleans, y otra del *Triunfo de Ignacio y Javier* para la biblioteca, que se ha perdido. En el primero de estos cuadros lo que se representó realmente fue la aparición que tuvo San Ignacio en la capilla de La Sorta, a la entrada de Roma, de Jesucristo con la cruz auestas para anunciarle que propiciaría los trabajos y la fundación de la Compañía de Jesús en la Ciudad Eterna, un tema repetidísimo en la iconografía ignaciana. Vignon añadió a la derecha de San Ignacio a San Francisco Javier y a otros santos jesuitas y a su izquierda un grupo de



Jan Erasmus Quellinus
San Francisco Javier
predicando ante el
emperador de Japón.
Iglesia de San Pedro,
Gante.

⁶⁶ POUSSIN, N., *Cartas y consideraciones e torno al arte*, textos reunidos y presentados por Anthony Blunt, Madrid, Visor, 1995, pp. 51-52.

⁶⁷ *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, ed. citada, pp. 388-389.

⁶⁸ ROSEMBERG, P., PRAT, I. A., *Nicolas Poussin*, Catálogo de la Exposición, París, Museos Nacionales de Francia, 1994, n.º 100, pp. 299-301.

cuatro figuras femeninas como alegoría de los cuatro continentes a los que llegó la acción evangelizadora de la Compañía. Del cuadro perdido se conserva un grabado del XVIII en el Metropolitan Museum de Nueva York, donde aparecen dos carros triunfales tirados por caballos alados que ascienden al paraíso en que se encuentran Ignacio y Javier respectivamente coronados por ángeles⁶⁹.

Otro pintor que trabajó para la Compañía de Jesús, aunque más tarde lo hizo también para sus antagonistas y enemigos, los Jansenistas de Port- Royal, fue Philippe de Champaigne. Su cuadro *La Virgen implorando a Cristo a favor de las almas del Purgatorio con la intercesión de San Ignacio y San Francisco Javier*, óleo de grandes dimensiones (mide 3,80 metros por 2,51), aunque ahora en el Museo de los Agustinos de la ciudad de Toulouse, fue realizado en 1652 para el altar mayor de la iglesia de Saint Paul-Sint Louis de la Casa Profesa de París y retirado de ella cuando la expulsión de los jesuitas de Francia en 1763. Como sucedió en otras iglesias de la Compañía en Europa, esta importante pintura se exponía en el centro del altar mayor en ciertos períodos, pues detrás del retablo se dispuso un mecanismo que permitía exhibir alternativamente otras dos diferentes: una era la *Presentación del Niño Jesús en el templo de Jerusalén*, que costó el cardenal Richelieu en 1641, y otra la *Resurrección de Cristo*, pintada por el mencionado Vignon. Esta última lleva la fecha de 1552, y los historiadores más recientes sitúan la de Champaigne también en ese año⁷⁰.

Puede resultar chocante que se incluyese en un cuadro de las almas del Purgatorio a San Ignacio y a San Francisco Javier como intercesores. Ambos aparecen, en efecto, al lado izquierdo de la serena y hermosa figura de Cristo resucitado portando la cruz, el primero como dialogando con él y el segundo con las manos juntas en oración. Al otro lado se encuentra como especial abogada la Virgen María y detrás de ella San José. Las almas del Purgatorio entre llamas forman un friso que atraviesa la zona inferior del cuadro y, entre ellas y Jesucristo está situado un ángel llevando un alma al cielo, como es habitual en estas representaciones. Todo el conjunto está pintado con el tono aticista, sobrio, ordenado y perfectamente inteligible de este artista. Probablemente el motivo de situar esta pintura en lugar tan destacado de una iglesia de jesuitas se debió al deseo de remachar la existencia del Purgatorio y la eficacia de la intercesión de los santos, afirmadas por el Concilio de Trento frente a las aseveraciones en contra de luteranos y hugonotes.

San Francisco Javier en el arte y en la pintura de Alemania y Europa central

Como en otros países de Europa las imágenes pintadas del Santo Apóstol de las Indias comenzaron a aparecer en los países católicos de la Europa central a raíz de su canonización en 1622 y, también como en otros sitios, particularmente en las iglesias y domicilios de la Compañía de Jesús que se extendieron como una avanzadilla dispuesta a reconquistar para la fe católica a aquellas regiones en que había hecho presa la reforma luterana. Así en 1624 se consagraron altares a los dos nuevos santos canonizados, Ignacio y Javier, en la iglesia jesuítica de San Miguel de Munich. Estos altares se colocaron, conforme a lo que era costumbre, colateralmente, es decir a un lado y a otro del gran arco triunfal que en este impresionante templo, construido entre 1583-1597 con el patrocinio de Guillermo V el Piadoso, V duque de Baviera, divide la alargada capilla mayor de la gran nave central. El altar de nuestro Santo, a la izquierda, está presidido por un cuadro, atribuido al pintor muniqués Ulrich Loth, cuan-

⁶⁹TAPIÉ, A., *Op. cit.*, pp. 270-271.

⁷⁰DORIBAL, B., *Philippe de Champaigne, 1602-1674, La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné de l'oeuvre*, Paris, 1976, II, p. 32.

do todavía era muy joven (había nacido en 1600), que lo representa en el momento de aparecerse la Virgen. La robusta figura de Javier, con sotana y amplia sobrepelliz, está inspirada en el retrato del Santo realizado por Rubens a través del grabado de Schelte Bolswert. Está de pie junto a una mesa cubierta con un tapete de brocado, sobre la que reposan un libro y una calavera. Por encima de ella se aparece la Virgen con el Niño que extiende sus brazos hacia el santo⁷¹.

Se ha de tener en cuenta que la guerra de los Treinta Años trajo como consecuencia, en las diversas regiones del sur y centro de Alemania y en Bohemia, terribles destrucciones de pueblos y ciudades y con ellas hambrunas, pestes y epidemias que diezmaron su población. Sobre todo los ejércitos de Gustavo Adolfo de Suecia arrasaron muchas poblaciones en la década de 1630, como la de Passau y otras en la frontera entre Baviera y Bohemia. En muchas de esas poblaciones se organizaron rogativas para que parase el azote de la peste, y, como había sucedido ya en el sur de Italia, conocido y propagado el poder taumatúrgico de San Francisco Javier, fue añadido al elenco de santos habituales protectores contra la pestilencia. Concretamente la ciudad de Passau declaró al Santo navarro en 1636 su celestial patrono. Se encargó entonces al grabador flamenco Jan Sadeler el Joven una estampa que recordara este acontecimiento⁷². En ella se percibe al fondo la ciudad de Passau, vista desde el sur, que arrostra la peste y la epidemia simbolizadas por las flechas que desde el cielo están a punto de golpear a la población. Mientras Dios Padre se prepara para lanzar otro turno de flechas que sostiene, como un Júpiter, en su mano, la Virgen María, el arcángel San Rafael, San Sebastián, San Roque y Santa Rosalía interceden en el cielo para que no lo haga. Abajo, en la tierra, aparecen San Ignacio y San Francisco Javier intercediendo con sus plegarias sobre lo mismo.

Pero no siempre prevaleció en la Europa central la devoción a Javier como taumaturgo sino el sentimiento de admiración a su labor evangelizadora en países tan alejados y exóticos como los del extremo Oriente. En la iglesia del colegio de Landshut, advocada a San Ignacio, hay un altar de una capilla lateral extremadamente curioso. En el cuadro que lo preside, pintado por Joachim von Sandrart en 1644, se representa la *Despedida y dispersión de los Apóstoles para evangelizar el mundo*. Pues bien, como continuadores en la tarea de la evangelización de los hombres están San Francisco de Borja y San Francisco Javier, cuyas esculturas de bulto flanquean la pintura y se integran en el retablitico de madera que enmarca la pintura de Von Sandrart. San Francisco Javier, de sotana y roquete, está representado en el acto de bautizar a un niño negrito que se acurruca a sus pies⁷³.

En la Alemania superior una de las iglesias más bellas edificadas por los jesuitas fue la de la Asunción de la Virgen María en Colonia. Se trata de una iglesia de tres naves con bóvedas de nervaduras góticas sobre columnas. En los seis tramos de la nave central las columnas tienen adosadas sobre repisas estatuas de los doce Apóstoles que parecen dialogar en-



Nicolas Poussin.
San Francisco Javier
resucitando a una
doncella de Cagoshima
Museo del Louvre, París.

⁷¹ ALTMANN, L., "Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael und ihr Programm", en el libro *St. Michael in München: Festschriften zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluss des Wiederaufbaus*, Schnell und Steiner, München, 1983, pp. 86-87.

⁷² CHIPPS SMITH, J., *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, New Jersey, Princeton University Press, 2002, pp. 158-160.

⁷³ Ibid., pp. 161-162.

Claude Vignon: Visión de San Ignacio de Loyola en La Storta acompañado de San Francisco Javier y otros santos jesuitas. Museo de Bellas Artes, Orleans.

tre sí y con sus gestos y miradas dirigen al espectador hacia el altar mayor. Este está constituido por un magnífico retablo de tres pisos dispuestos en vertical que entabló entre 1627 y 1628 un desconocido maestro de Munich, acaso Jeremías Greisselbrunn. En cada piso había cuadros pintados, pero estos, como en las iglesias de jesuitas de Amberes y París, podían ser cambiados automáticamente por otros, a tenor de las fiestas y ciclos litúrgicos. Así durante el Adviento y la Navidad aparecía en el piso de arriba el *Nacimiento*, en el del medio la *Circuncisión* y en el de abajo la *Epifanía*. Durante la Cuaresma y la Semana Santa se exponían alternativamente la *Trinidad*, la *Oración del Huerto* y la *Crucifixión*. En tiempo de Pascua estaban en el retablo las pinturas de la *Resurrección*, *Ascensión* y *Pentecostés*. Un cuarto grupo de pinturas estaba compuesto por los de *San Francisco Javier predicando* en la hornacina baja, la *Asunción de la Virgen María* en la del centro y de nuevo *San Francisco Javier sentado con Cristo en el cielo*, durando expuesto este ciclo desde el 15 de agosto hasta el 3 de septiembre⁷⁴.

Alguna de estas pinturas, como la de la *Resurrección*, consta que fueron hechas por Cornelis Schut, pero la de San Francisco Javier es anónima, aunque igualmente memorable. Al exponerse en el piso bajo, más amplio que los otros dos, es una pintura grande donde el Santo está de pie sobre un altozano, enarbolando el Crucifijo en la mano izquierda y señalándolo a la concurrencia con la derecha. En la ladera del altozano se apiña una ingente multitud de figuras exóticas con vestimentas y tocados orientales. Pero la mirada de Javier no se dirige hacia abajo, hacia la multitud, sino hacia lo alto, como si estuviese contemplando la Asunción de María al cielo, efigiada en el cuadro que está encima del suyo. La teatralidad de toda esta puesta en escena es innegable y, como ya se dijo, las estatuas de los apóstoles de la nave contribuyen también a ese efecto, bien se consideren como espectadores de lo que sucede en la capilla mayor, bien como guías que conducen al público al maravilloso evento⁷⁵.

Probablemente el que se diese tanto protagonismo en el retablo mayor a la figura de San Francisco Javier, pese a que el templo no estaba advocado a él sino a la Asunción de la Virgen María, se debiera al hecho de que en la iglesia se custodiara una importante reliquia del Santo. Para guardarla y venerarla convenientemente se labró en 1638 un magnífico relicario de plata, que adopta la forma de su cabeza y busto, en cuyo centro está alojada la reliquia. Este relicario fue realizado por el hermano jesuita Theodor Sillin.

La iconografía en la escultura europea de San Francisco Javier

Las imágenes esculpidas de San Francisco Javier, bien en mármol o piedra, bien en bronce, bien en madera policromada, fueron tan frecuentes como las pinturas

en los países europeos. No es nuestra pretensión hacer en este momento un recuento de todas ellas, recuento que resultaría interminable. Desde el punto de vista de la iconografía, no de su calidad, pienso que son menos interesantes que las imágenes pintadas, pues en estas los asuntos tratados son mucho más ricos y variados que en la escultura, ya que la técnica del cuadro en perspectiva permitía abordar acciones, hechos, narraciones, episodios y milagros de mucha complejidad y que transcurrieron en dilatados espacios, mientras que la escultura, al menos la de bulto redondo, tiene que reducir forzosamente la representación casi a la sola imagen del Santo, que se reitera un tanto monótonamente en un par de tipos. Otra cosa es el relieve escultórico, que consiente un despliegue de posi-

⁷⁴HILGER, H. P. (ed.), *Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln*, Schwann, Düsseldorf, 1982.

⁷⁵EIMERT, D. "Jesuitendrama und Bühnenbau in der Kölner Kirche St. Mariae Himmelfahrt", *Das Münster*, 28, 1975, pp. 234-240.



bilidades semejante al de la pintura, pero apenas fue utilizado en Europa para relatar episodios y milagros de la vida de nuestro personaje, a diferencia de lo que sucedió en España con los retablos consagrados a él, donde, acompañando a la imagen del Santo en la hornacina principal, solían ofrecerse algunos hechos de su vida en los relieves de los lados o del banco.

En efecto, la imagen o estatua exenta de Javier lo muestra o como misionero-predicador, con el crucifijo en la mano derecha y con el brazo izquierdo arengando a las muchedumbres, que es el modo de representación más habitual, o alternativamente bautizando a algún pagano que, de rodillas, se arrima a uno de sus lados. Ejemplo del primer tipo sería la magnífica escultura de mármol realizada entre 1656-1657 por Artus Quellinus el Viejo para la iglesia de la Compañía en Amberes. Se encuentra encajada en un nicho lateral del presbiterio, haciendo pareja con la de San Ignacio, situada frente a ella, y el escultor ofrece al Santo de pie, con sotana, roquete y estola, empuñando el crucifijo. Una pequeña variante de este tipo es la monumental escultura de Pierre Le Gros el Joven, que se halla en la tercera capilla del lado derecho de la iglesia de San Apolinar, iglesia que prestaba servicio al colegio germánico-húngarico de la Compañía de Jesús en Roma. Documentos de este colegio atestiguan que fue encargada en 1701 a aquel escultor francés, que residió gran parte de su vida en la Ciudad Eterna y que sirvió muchas veces con su refinado arte a los jesuitas. La concluyó el 17 de junio del año siguiente, habiéndola hecho enteramente de mármol. El santo misionero se encuentra de pie con el crucifijo, pero delante de su pie derecho está el cangrejo con las pinzas abiertas que lo trajo desde el mar de Banda a la playa; por eso, Javier no lo empuña para adoctrinar al público, sino lo sostiene entre sus dos manos y mira hacia él enternecido, agradeciendo a Dios el prodigio de haberlo recuperado. El animalito está labrado en bronce dorado, así como el crucifijo y la aureola de la cabeza del Santo⁷⁶.

Del segundo tipo, el de Javier bautizando, es la imagen de madera policromada del santo, obra acaso de Greisselbrunn, mencionada anteriormente, en un retablo lateral de la iglesia de los jesuitas en Colonia, donde, junto a él, está acurrucado a sus pies el bautizado. Igualmente en 1770 representó ese mismo tema de Javier confirmando el sacramento del bautismo no a uno, sino a varios indios el artista más representativo del rococó bávaro, Ignatius Günther, pero en un relieve de madera, de carácter narrativo, relieve que se expone en el Museo de Artes Decorativas de Hamburgo.

Muy raramente ha sido efigiado San Francisco Javier en escultura de otras maneras que las señaladas. Conviene, sin embargo, mencionar algunas excepciones. Así la preciosa estatua de bronce, de sólo 85 centímetros, realizada por Ciro Ferri entre 1687 y 1689, que representa al Santo de pie, abriéndose la sotana a la altura del pecho, y ahora se encuentra en la sacristía de la iglesia romana del Gesù. Formó parte de un conjunto de siete, entre las que se encontraban los otros cuatro santos canonizados en 1622 con San Francisco Javier, conjunto que fue encargado y costado por el sacerdote oratoriano Cesare Massei para decorar los altares respectivamente de San Ignacio y de nuestro Santo en aquella iglesia⁷⁷. También fue representado en esa actitud, por el mencionado I. Günther, en una escultura de madera policromada, labrada en 1768 para el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Starnberg. Con todo, San Francisco Javier no se abre la sotana para mostrar su pecho ardiendo en el amor divino, como lo hizo con tanta frecuencia la pintura a partir de su genuino retrato, sino sostiene en la mano derecha su propio corazón rodeado de llamas, a la manera como C. Ripa alegorizó precisamente el amor divino⁷⁸.

⁷⁶FERRARI-SELENITA PAPALDO, O., *Le Sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, p. 48.

⁷⁷PECCHIAI, P. *Il Op. cit.*, pp. 200 y 342.

⁷⁸VOLK, P., *Ignatz Günther*, Regensburg, 1991, p. 123.

Por el mismo camino de las excepciones, parece que el pintor y escultor igualmente alemán, Cosmas Damian Asam, proyectó hacer una estatua de San Francisco Javier, muriendo en la isla de Sancian frente a China, para una iglesia desconocida, proyecto que no llegó a cuajar, pero del que se conserva un dibujo preparatorio, fechado en 1728, que se halla en las colecciones estatales de la ciudad de Ausburgo⁷⁹. Por el contrario, sí talló en un relieve de madera la muerte del Santo el escultor veneciano Andrea Brustolon. Este relieve fue costeado por la familia patricia de los Miari y terminado en 1728 para la iglesia de San Ignacio en Fasola di Belluno. Hoy se conserva en el Museo Provincial de Belluno, donde había nacido el artista⁸⁰.

Pero el caso más llamativo es el conjunto escultórico al aire libre de San Francisco Javier, obra de Ferdinand Matthias Brokof en el puente de Carlos de la ciudad de Praga. Este afamado puente sobre el río Moldava, que, como se sabe, comunica la ciudad vieja con la nueva, está flanqueado por una serie de estatuas monumentales de santos, de ellos tres de la Compañía de Jesús, la de San Ignacio de Loyola, la de San Francisco Javier y la de San Francisco de Borja. La ciudad quiso rendir de esta manera un homenaje a la Compañía de Jesús, establecida sólidamente en Bohemia, y que se había acreditado mediante la enseñanza impartida en el prestigioso Clementinum, un enorme colegio situado casi a la salida de dicho puente, en la parte nueva de la población. Incluso se había proyectado por parte de la ciudad levantar también estatuas allí en honor de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, pero no se llegaron a ejecutar, habiéndose perdido lamentablemente la ocasión de incrementar la importancia de la Compañía, como escribió el Padre General de la Orden⁸¹.

El grupo de San Francisco Javier, que costó 2.000 florines, se compone de un alto pedestal en que se asienta el Santo, de pie, señalando con el dedo índice de la mano derecha el crucifijo que empuña con la izquierda. Debajo a sus pies hay, a la derecha, semiarrodillado un indígena con aderezo de plumas y, al otro lado, un personaje que, arrodillado, sostiene un libro, probablemente un catequista, acompañado por un niño que mira atentamente al Santo. Rodeando el pedestal y como sosteniéndolo sobre sus hombros, a la manera de atlantes, están un hindú, un chino y un japonés, este acaso un samurai con espada al cinto, en representación de la India, China y Japón donde evangelizó el Santo misionero.

Finalmente la *Apoteosis de San Francisco Javier entrando en el cielo*, fue esculpida en un gran relieve de mármol por Guillaume Coustou II, en el año 1743, para la iglesia de San Pablo de Burdeos⁸². Es obra de juventud, cuando todavía este artista se sentía atraído por el dinamismo y la teatralidad del barroco antes de entregarse al gusto más clásico y depurado, aprendido en el taller paterno. Es, por otra parte, una de sus escasas obras de carácter religioso.



Philippe de Champaigne. San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier intercediendo por las almas del Purgatorio. Museo de los Agustinos, Tolulouse.

⁷⁹ BRUSHART, B., y RUPRECHT, B., *Cosmas Damian Asam, 1686-1739. Leben und Werk*, Munich, Prestel, 1986, p. 318.

⁸⁰ SMENZATO, C., entrada sobre Brustolon en *The Dictionary of Art*, Londres, Mcmillan, 1996, pp. 54-55.

⁸¹ NEUBERT, K., KÖRÁN, I., y SUCHOMEL, M., *El Puente de Carlos*, Praga, Klas, 1991, pp. 63-67.

⁸² SOUCHAL, F., *Les Frères Coustou*, Paris, 1980, p. 97.

San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos

Ricardo Fernández Gracia
Departamento de Arte de la Universidad de Navarra

El infatigable biógrafo de San Francisco Javier, el P. Schurhammer, publicó una larga lista de instituciones, ciudades, reinos y países que tenían co-

mo patrono a San Francisco Javier. El seguimiento de ese material, y la elaboración de un

amplio estudio, por su número e importancia, rebasa los límites de este trabajo. El listado tal y como lo trae

el destacado historiador jesuita es el siguiente: naciones: Australia, Canadá, India Portuguesa, Reinos

de Navarra y Nápoles, cantón de Lucerna y provincia de Nueva Vizcaya en México; dió-

cesis: Amalfi, Eichstätt y Sevilla; ciudades y villas:

Ajaccio (1672), Alejandría

(1676), Amalfi (1630), Ancona (1648), Aquila

(1657), Ascoli Piceno (1677), Avellino (1630), Ba-

hía (1686), Bari (1622), Baçaim (1631), Bastia (1665),

Campochiario (1656), Capaccio (1630), Cavriana

(1634), Casacalenda (1728), Castellammare di Stab-

bia (1661), Chieti, Città di Castello, Civitavecchia,

Cremona (1670), Eichstätt (1704), Fermo (1689),



Foligno, Forlì (1634), Gaillac (1697), Génova (1684), Glatz (1680), Goa (1640), Graz, Graupen, Guatemala (1648), Hito (1722), Kottâr, Lungro, Luzern (1654), Macau (1622), Macerata (1656), Manâr (1624), Manila (1653), Malaca, Massaguano, Messina (1630), México (1660), Milano, Mindelheim (1659), Modena, Mondovì (1658), Montepeloso –Irsina– (1729), Napoli (1656), Nizza (1631), Nola (1656), Novara, Oberburg –Gorne Grad–, Ofen (1767), Pamplona (1624), Parma (1657), Piacenza (1669), Perugia (1630), Ponta Delgada (1658), Potamo (1652), Ragusa (1667), Recanati (1675), Reggio Calabria (1631), Sao Miguel –Açores– (1633), Sanremo (1649), Sant'Agata dei Goti (1630), Sarno (1629), Savona (1687), Scurcola Marsicana, Setúbal, Sorrento, Sulmona (1699), Taverna (1672), Torino (1667), Trani (1656) y Trieste (1667)¹.

El citado P. Schurhammer tenía preparados los materiales para elaborar un tomo sobre los milagros del santo críticamente ilustrados y sobre el culto de San Francisco Javier², pero nunca llegó a publicarse y nada hemos podido averiguar sobre el paradero de aquella documentación³. No cabe duda que la relación que acabamos de copiar formaba parte de cuanto había recogido para tal fin.

Nos proponemos hacer un seguimiento de algunos de esos patronatos, a modo de pequeña muestra, y de su repercusión en la iconografía del santo jesuita, destacando los más singulares, derivados, en su mayor parte, de sus importantes milagros colectivos. Por el V centenario del nacimiento que celebramos, destacaremos, asimismo, el patronato sobre las tierras que le vieron nacer, concretamente sobre el reino de Navarra.

Milagros, santidad e iconografía en la Reforma católica: de los primeros tiempos postridentinos al Barroco triunfante

Tratarle con el nimbo, en unos momentos en que su causa de beatificación cobró un rumbo muy positivo, tras algunas dudas sobre ciertos prodigios, especialmente las resurrecciones⁴.

La iconografía de San Francisco Javier se gestó en aquella primera etapa post-tridentina, momentos austeros, en los que el Barroco triunfal aún no se había hecho presente y, por tanto, tampoco, las argucias de la retórica y la propaganda. Cuando aún no había entrado de pleno el siglo XVII, se trataba de convencer y adoctrinar con unas imágenes, tras el reformismo conciliar, con la exposición de una verdad, una realidad y una propiedad, des-



Grabado de Jacobus Laurus, realizado en 1600 en Roma, según el prototipo de "Wundervita", o vida admirable.

La beatificación y canonización de Javier se producen en pleno desarrollo de la Reforma católica, en las primeras décadas del siglo XVII, tras una fama universal de taumaturgo que hizo que se autorizase en sus representaciones la presencia del nimbo. Durante el pontificado de Clemente VIII (1592-1605) se permitió re-

¹ SCHURHAMMER, G., "Nações, Províncias e dioceses, cidades e outras localidades de tem por patrono a S. Francisco Xavier". *Bibliotheca Instituti Historici S. I.* Vol. XXIII, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1965, p. 627.

² WICKI, J.: "Jorge Schurhammer, S. I. Sua Vida e Obra (1882-1971)", *Boletim do Instituto Menezes Bragança*, num. 144 (1984), p. 12.

³ Así se nos ha indicado desde el Archivum de Roma, tras consulta hecha al Rvdo. P. Valero, S. I.

⁴ WICKI, G., "Francesco Saviero" *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. V Roma, 1991, col. 1232.

Grabado de una tesis realizada en 1744, por Enmanuel Eichel, según modelo de Daniel Herz.

nudas. Eran momentos aún de cierta contención, en la órbita de personajes de tanto carácter como San Carlos Borromeo, Molanus o el cardenal Paleotti. Las características que la Iglesia postridentina exigía para las imágenes de devoción se cumplen, en toda su extensión, en los ejemplares de esta colección de estampas grabadas. El decoro, respeto, nobleza de personajes efigiados, la honestidad histórica y veracidad del dogma propagado están muy presentes en todas las representaciones⁵.

Buen ejemplo de aquellas imágenes, aún contenidas es el grabado datado en 1600 en Roma que se ha conservado en las Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona, formando parte de un conjunto de estampas grabadas, adquiridas por la Madre Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont). Todas ellas fueron encuadradas y numeradas en el siglo XVII, tras su adquisición por la citada religiosa, en los últimos años del siglo XVI y los inicios de la siguiente centuria. La afición por las imágenes grabadas de la citada carmelita le llevó a ilustrar los ejemplares manuscritos de la Vida de Catalina de Cristo, fundadora de Soria, Pamplona y Barcelona, con estampas ad hoc, en relación con las materias que se trataban. El conjunto es de sumo interés, tanto por la rareza de algunas estampas, como por sus cronologías y procedencias. La Madre Leonor mantuvo una correspondencia con religiosos de su Orden, destinados en distintas partes de Europa, así como con otros prohombres de la política y la Iglesia⁶. La estampa de Javier de esta colección está firmada por Jacobus Laurus y datada en Roma en 1600. Por su tipología, se trata de una estampa grabada, denominada en alemán "Wundervita", o vida admirable a causa de la representación en conjunto de los milagros y prodigios del personaje a quien se quería elevar a los altares.

Sin embargo, la difusión de la iconografía del santo coincide con el triunfo del Barroco triunfante, el de los éxtasis, las apoteosis, glorias y grandes penitentes, la etapa del arte y de la cultura del Barroco por excelencia, la de Bernini y Rubens. Momentos en los que la presencia de lo sobrenatural se hizo especialmente patente⁷. Sabido es que, en aquellos tiempos, se llegó a medir la santidad en relación con los momentos y experiencias celestiales que habían tenido otros tantos bienaventurados, en un contexto de una sociedad maravillosista. Baste repasar las representaciones más populares de los santos de la Contrarreforma para percatarnos de ello: Santa Teresa de Jesús en la transverberación o inspirada por el Paráclito, San Francisco Javier abriéndose el pecho para mostrarnos el corazón inflamado, etc. Pero incluso los santos de épocas anteriores mutarán sus iconografías seculares en beneficio de aquellas otras, en las que se sublimiza lo sobrenatural, como ocurre con el Santiago Matamoros que, en el siglo XVII, desplazará a las numerosas versiones como apóstol o peregrino.

Milagros y hechos extraordinarios y a la cabeza los de Javier, primaron en aquel periodo, pudiendo dar la idea de que las virtudes y doctrinas del santo pasaban a un segundo plano. Todo ello hay que entenderlo en un contexto concreto, el de la tensión producida por la Reforma. En la lucha por la tradición apostólica y la santidad que los protestantes niegan a los católicos, el milagro será cuestión clave, ya que con ello se demostraba que el Dios de todos los tiempos otorgaba su respaldo a los católicos, manifestándolo con milagros. La consecuencia era clara: el santo debía ser taumaturgo, no bastaba que Roma presentase santos a Dios bienaventurados de grandes méritos y santidad vivida, sino que Dios los ofreciera a Roma. El signo del beneplácito divino era el milagro, una señal que no dejaba duda alguna sobre la santidad.

Todos los testimonios iconográficos, al igual que los literarios, acaban por situarnos ante un santo barroquizado, después de su muerte, en sintonía con lo desaforado, sensual

⁵ MÁLE, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Encuentro, 1985, pp. 27 y ss.

⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*. Pamplona, I. G. Castuera, 2004, pp. 104-108.

⁷ MÁLE, E., *El Barroco. Op. cit.*, pp. 146 y ss.



y teatralista. Al respecto, Teófilo Egido recuerda cómo la vida de los santos no finalizaba con su muerte, ya que, después de dejar el mundo terrenal, se iniciaba otra etapa, decisiva en su historiografía: la de fabricación y recepción de su figura transfigurada⁸.

El lenguaje de los grandes biógrafos de Javier y, por ende, de quienes le pintaron o esculpieron, participa de la retórica barroca y del lenguaje propio del momento, ajeno a la época en que vivió su protagonista. Pluma, gubias y pinceles se aliaron para proyectar una imagen que no siempre estaba en consonancia con la realidad. Los epítetos y títulos que le tributan las fuentes escritas de los siglos del Antiguo Régimen, como nuevo Pablo, peregrino atlante, Hércules cristiano o príncipe del mar, etc., tienen sus evidentes paralelismos en sus múltiples imágenes.

En cualquier caso, imágenes, todas ellas, extraordinariamente eficaces en momentos de escasez de las mismas, en que el tiempo para su contemplación era abundante, por lo que quien las miraba podía extraer distintas sensaciones y valoraciones. En definitiva y como ha escrito magistralmente David Freedberg, comparando tiempos pasados con los presentes, ya no tenemos el *"ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía"*⁹. La idea de triunfo de su labor misionera será una de las que persiguen la mayor parte de sus imágenes, incorporando todas las intervenciones sobrenaturales, las aprobadas por la Iglesia, así como las más legendarias, que en su dilatada labor apostólica tuvieron lugar.

Como ejemplos de aquella poderosa retórica, junto a las grandes composiciones de Rubens y Matheis, presentamos una estampa, en este caso, una tesis de gran tamaño (84 x 58 cm), obra del afamado maestro de Ausburgo Daniel Herz (1693-1754), realizada en pleno siglo XVIII, concretamente en 1744, y grabada por Enmanuel Eichel (Ausburgo, 1782). En ella se representan un cúmulo de imágenes de alto significado¹⁰. En la parte superior la Gloria con los coros angélicos rodeando a la Trinidad y a la cruz triunfante. Desde esta última parte un rayo que se refleja en un espejo que pasa por la figura de Javier e ilumina la esfera terrestre con el monograma de la Compañía que es descubierto por la figura de la discordia para horror de figuras alegóricas de herejes, demonios y filósofos paganos. Como fondo de la composición encontramos diversas escenas de la predicación de Javier y de sus prodigios que dejan atónitas a personas de distintas razas, continentes y posición social.

De especial culto y veneración en los milagros y prodigios javerianos fueron todas sus reliquias, especialmente las del brazo traído desde Goa, aunque donde no las había *"suplen esta falta sus imágenes, que todas parecen retratos vivos del Santo Apóstol, según se ve en ellas una virtud de obrar prodigios y maravillas"*¹¹. Encomendándose a las reliquias o a las imágenes, lo cierto es que los milagros de San Francisco Javier, una vez muerto, se multiplicaron, de tal modo que el P. Teófilo Raynudo afirma que sus milagros son tantos, *"que no hay aritmético que los pueda contar... por eso llamaremos mejor a San Francisco Xavier Milagro que Obrador de milagros (como dice la ciudad de Parma en su Elogio) porque aunque obra tantos beneficios a favor de los pueblos, la misma continuación, frecuencia y multitud, hace que no parezcan milagros, sino el modo ordinario de obrar del Santo Apóstol, que no sabe obrar sino maravillas"*¹².

⁸ EGIDO, T., "Contexto histórico de San Juan de la Cruz". *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid, 1990, pp. 335-377.

⁹ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 195-196.

¹⁰ Fondo Schurhammer. Iconografía 2, núm. 119.

¹¹ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*. Madrid, Juan García Infanzón, 1685, p. 432.

¹² GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier...* Op. cit., p. 421.

Las mismas ideas glosa Sanvítores en su obra, al afirmar: “¡Quién pues acabará de admirar el modo y la grandeza de los prodigios de San Francisco Xavier!, sanar de todas enfermedades y males con sus vestiduras, con sus rosarios, con el agua que había tocado a sus medallas, con el púlpito en el que había predicado, con las astillas de la caja de su cuerpo, con la fragancia de su incorrupto cadáver y, finalmente, con su sombra, y tantos y tan estupendos con sus imágenes, sombras también y sustitutos de sus reliquias...”¹³.

Culto e iconografía

El culto al santo a lo largo del orbe católico no tiene parangón: en las misiones jesuíticas, en los templos de la Compañía¹⁴, a través de cofradías y congregaciones implantadas y fundadas en los más remotos lugares, desde algunos pueblos de su Navarra natal, hasta la potente cofradía de la capital de Nueva España o las disposiciones de autoridades civiles de otras tantas ciudades que decidieron hacer sus particulares votos para encontrar la intercesión de aquel taumaturgo, sin competidor. Todo ello situó al santo en una posición de privilegio respecto a otros del santoral cristiano, propiciando muchas leyendas que se mezclan con los hechos históricos en torno a su vida y a su memoria histórica, especialmente a lo largo del siglo XVII, tan dado al maravillosismo.

Entre las devociones al santo destacaron la de los diez viernes, sus letanías propias y, sobre todo, la novena de la Gracia, que se fue haciendo práctica habitual en los colegios de la Compañía en el último tercio del siglo XVII. El Padre Francisco García afirma que junto a la curación del Padre Mastrili, otro prodigio obrado por el santo en el Padre Alejandro Philippuci en 1658, dispararon la popularidad de la novena. En Malinas se estableció en 1661, en Segorbe en 1670, en Barcelona en 1671, en Valencia en 1672, en Mallorca en 1674, en Calatayud y Madrid en 1676 y en Guadalajara (México) en 1678¹⁵.

El modo de realizarla es el usual en ese tipo de práctica, siempre ante una imagen o altar del santo, con un acto de contrición, unas oraciones comunes para todos los días y unas deprecaciones para cada uno de ellos. Se incluyen frecuentemente unas letanías o florilegios que cantan las virtudes del santo y, sobre todo los gozos. Estos últimos tuvieron de un gran predicamento en pueblos y ciudades por dos razones fundamentales. De una parte constituían una forma muy sencilla de adoctrinar, junto a los sermones, al pueblo sobre la significación, la vida y obra de San Francisco Javier. De otra, al ser cantados, bien con pequeña orquesta de cámara a voces, con acompañamiento de órgano, o simplemente con las voces humanas, se convertían en la parte que más expectación despertaba en los muchos asistentes al acto, como momento más significativo de la función litúrgica. Sirvan como testimonio de este último aspecto lo que señalan las reglas de la cofradía de San Francisco Javier de Sangüesa, fundada en 1762, cuando se acordó que “*al tiempo de los gozos arderán seis velas en la mesa altar, cuatro en Nuestra Señora y dos en el santo*”¹⁶, o la magnitud que alcanzaba su interpretación en el colegio de la Compañía de Pamplona con cantores e instrumentistas de la catedral y de otros templos de la ciudad.

El contenido de las coplas y estribillo de los gozos más populares y difundidos viene a ser una versión resumida y popular de la propia bula de canonización del santo navarro y de su amplia hagiografía. En este último documento con un elegante y preciso lenguaje y en los gozos, con evidentes finalidades didácticas para un pueblo que no sabía leer ni escribir,

¹³PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...* Pamplona, Gaspar Martínez, 1665, p. 332.

¹⁴La supresión de la Compañía hizo perecer muchos de los ciclos dedicados al santo en las casas de jesuitas. Restos de las series del Colegio Imperial de Madrid acaban de ser dados a la luz (Vid. GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La serie de la vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid [1692] y otras pinturas de Paolo Mattei en España”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* [2004], pp. 91-112). En Lisboa, Goa, Malinas, Nápoles y la Merced de Quito aún se pueden contemplar parte de aquellos dilatados programas iconográficos destinados a la propaganda de la Compañía, en el contexto de una gran rivalidad entre las órdenes religiosas por exhibir a sus grandes prohombres.

¹⁵GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier...* Op. cit., pp. 465-472.

¹⁶Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Sangüesa. Manuel Antonio de Zabalegui. 1742. Actas o constituciones de la cofradía del Glorioso San Francisco Javier.

se nos habla de la figura gigante del apóstol, de sus hazañas prodigiosas, de sus milagros, de sus profecías... etc. Sirvan como ejemplo algunos comentarios a esas estrofas. La primera reza: *"Ser noble Navarra os dio/ catedrático París/ Soldado a Ignacio seguí/ Cuando el cielo os reformó/ Despreciáis el valimiento/ y todo el aplauso humano/ Dadnos oh Javier la mano/ para imitar vuestro aliento"*. Esos versos convenientemente musicalizados, en muchas ocasiones con melodías pegadizas, daban cuenta en todo occidente cristiano de su nacimiento en Navarra. Muchos ciudadanos europeos, de Nueva España ... etc., oírían el topónimo Navarra únicamente en aquella ocasión durante sus vidas, convirtiéndose el santo en algo que se filiaba en el mundo, con el reino de Navarra. Inmediatamente se le intitula como noble. La nobleza y la santidad son dos conceptos que se manejan hábilmente en toda su hagiografía escrita durante el Antiguo Régimen. Su paso por París, su conversión y captación por San Ignacio se narran en los versos segundo, tercero y cuarto, denominándole soldado de aquella Compañía de Jesús, utilizando términos de contenido militar, muy al uso en todo el lenguaje ignaciano de aquellos momentos. Los versos quinto y sexto nos lo presentan como desasido de toda apetencia terrenal. Tras ellos, viene la respuesta del estribillo que se repite tras cada una de las coplas. Como primera estrofa, viene a ser una perfecta carta de presentación de un verdadero modelo de santo de la Contrarreforma.

En la segunda copla se narra su misión en Oriente y la conversión para la Iglesia militante de reinos y reinos. La tercera insiste en lo mismo, dando número de leguas recorridas, nada menos que treinta mil, bautismos, a millones, así como su don de lenguas para hacerse comprender de gentiles y paganos. La cuarta comienza a describir prodigios, en este caso con los elementos: *"Al Sol hicisteis parar/ fuego bajasteis del cielo/ dos lugares en el suelo / pudiste a un tiempo ocupar..."*. Todo ello en sintonía con los contenidos de la bula de canonización y sus hazañas prodigiosas narradas con detalle en su hagiografía, tal y como hemos indicado¹⁷. La quinta se refiere al don de profecía, a milagros portentosos como la resurrección de sesenta y ocho muertos, la sexta prosigue con los prodigios para con labradores, mercaderes, ricos, pobres, caballeros, plebeyos, mujeres y ancianos. La octava canta la incorrupción de su cuerpo y otros milagros como la conversión del agua del mar en dulce y su intercesión ante la peste, motivo por el que se aclamará en muchas ciudades europeas y españolas, desplazando a los tradicionales abogados contra aquel azote que hasta entonces fueron San Sebastián y San Roque. La novena y última estrofa, como no podía ser menos, llama a las gentes a la práctica de la novena, como medio para alcanzar todo tipo de beneficios del Santo al que la parte coral de los gozos proclama como *"en todo portento y apóstol tan soberano"*.

En los territorios hispanos, de probada devoción inmaculista, encontramos cofradías de San Francisco Javier con voto para defender lo que siglos más tarde sería dogma. En la Congregación de México, los cofrades del santo lo hacían con la siguiente fórmula: *"Señor Dios todo poderoso, yo N. aunque del todo indigno de parecer en vuestra presencia, pero deseoso de servir a vos, y reverenciar a vuestra Santísima Madre debajo del amparo y devoción de vuestro Santo Apóstol de las Indias San Francisco Xavier, a imitación suya, y en la consideración de la suma honra, pureza y gracia que Vos Señor disteis a vuestra Madre dignísima sobre toda pura criatura, y de lo que os agradáis que yo la honre en cuanto me fuere lícito: Prometo a Vuestra Divina Majestad delante de la misma Virgen Santísima y del Santo P. Francisco Xavier y toda la Corte Celestial, con juramento sobre la Santa Cruz, de defender siempre la Inmaculada Concepción de la Virgen Santa MARÍA vuestra Madre y Señora nuestra sin mancha de pecado original, en todo lo que me fuere concedido por la Santa Iglesia y congruente a mi estado. Y juntamente propongo con toda la devoción de mi alma (aunque*

¹⁷ PERALTA, M. de, *El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Xavier...* Op. cit., pp. 3-26.

sin obligarme a pecado) ajustarme en todo lo demás que se compadeciere con mi profesión a los ejemplos y enseñanzas de vuestro Apóstol de las Indias San Francisco Xavier, debajo de cuyo patrocinio deseo y espero, con vuestro divino favor, vivir perpetuamente en verdadera pureza y observancia de vuestros santos mandamientos hasta la muerte, que sea en vuestra gracia. Amén”¹⁸. La cofradía de México tuvo como inspirador al piadoso sacerdote don José Vidal, aunque su gran valedor fue el tantas veces citado P. Sanvítores. La congregación de la capital novohispana se extendió a ciudades como Puebla (1670) y Veracruz, la cual contaba a fines del siglo XVII, entre sus miembros, a muchísimos clérigos y gran parte de los caballeros allí establecidos, todos ellos agregados a la cofradía del santo de la iglesia de la Veracruz de la capital novohispana. En México la figura de Javier se fue popularizando, se le declaró patrón de la misión de Nueva Vizcaya y fue ganando adeptos en las ciudades de Puebla, Guadalajara, Guanajuato y Durango. En esta última, una portentosa imagen de Javier llegaba sobre las olas a refugiarse en la casa de la Compañía de Jesús, en 1670, durante un terrible ciclón¹⁹. No podemos dejar de citar al famoso misionero jesuita, Padre Eusebio Francisco Kino, misionero y evangelizador en tierras del norte y California, especial devoto de San Francisco Javier y autor de la siguiente obra que habla además de la fundación de una misión con el nombre la patria chica de Javier: “*Favores celestiales de Jesús y de María Santísima y del gloriosísimo apóstol de las Yndias San Francisco Xavier, experimentados en las nuevas conquistas y nuevas conversiones del nuevo reino de la Nueva Navarra, desta América septentrional yncógnitas y passo por tierra a la California, en 35 grados de altura, con su nuevo mapa cosmográfico de estas nuevas y dilatadas tierras, que hasta aora havian sido yncógnitas dedicados a la real magestad de Felipe V, mui católico rey y gran monarca de las Españas y de las Yndias*”²⁰.

Las fórmulas de voto de fiesta son abundantes. Recordemos cómo se gestó el de una de las ciudades de su Navarra natal, el de Tudela. En sesión de 20 de noviembre de 1625, los regidores acordaron tratar con el cabildo de su colegiata sobre el nombramiento como patrono de la ciudad a San Francisco Javier²¹. Al año siguiente, en 1626, tenemos constancia de que se encendió una gran hoguera para celebrar su fiesta, habiendo adquirido el municipio ocho cargas de leña a tal efecto²². En los protocolos notariales de Jerónimo Burgui del mismo año 1626 se encuentra una minuta simple de la ciudad de Tudela a favor de San Francisco Javier como patrono y abogado²³. En realidad, el documento parece una invocación o súplica al santo jesuita, en una fórmula preparada para un acto que no sabemos si se realizó en aras a jurarlo por patrono de la ciudad. Su texto reza:

“Al Santísimo Padre, al Apóstol de la India, Sol de Oriente, al taumaturgo de este siglo, al honor deste Reino y gloria desta nobilísima Ciudad San Francisco Xavier Jaso, ella consagra este solemne juramento:

Santísimo Padre, así como los títulos forzosos de naturaleza y patria nos obligan a vos en justas leyes de piedad, religión y caridad a mirar por ella y por sus hijos con particular cariño y amor, también nos obligan a nosotros a que con particular piedad y devoción nos adjudiquemos a vos y con especial título nos hagamos vuestros. Y así nos Diego de Sierra y Carrascón, alcalde de la dicha ciudad, don Juan de Murgutio, don Juan Francisco de Verrozpe, García Castillo, don Antonio de Murgutio y Torres, el licenciado Gómez Calderón, regidores desta ciudad, en nombre della, todos en común y cada uno de nos por sí, humildes y devotos y postrados a vuestros pies os rogamos queráis ser patrón y amparo nuestro y porque vuestra caridad paternal nos asegura que otorgáis de buena gana con nuestro ruego, para obligaros

¹⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹⁹ ALEGRE, F. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Vol. III. Roma, Institutum Historicum S.J., 1959, pp. 298 y ss.

²⁰ *Ibid.*, pp. 216 y ss. y BOLTON, H. G., *Los confines de la cristiandad, una biografía de Eusebio Francisco Kino*. Universidad de Sonora. Universidad Autónoma de Baja California. Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara, Colegio de Sinaloa. Editorial México Desconocido. México 2001.

²¹ Archivo Municipal de Tudela. Libro IV de Actas Municipales. 1621-1640, fol. 87v.

²² *Ibid.*, Libro VII de Cuentas Municipales. 1608-1643, fol. 420, partida nº 4.

²³ Archivo de Protocolos de Tudela. Tudela. Jerónimo Burgui 1626. Minuta para el juramento a San Francisco Javier.

y obligarnos más, juramos solemnemente de haceros el culto y honra que a tan gran patrón es debida, siguiendo en esto la disposición de derecho y sagrados cánones, os suplicamos piadosísimo Padre, admitáis este título, aunque para vos pequeño, para nosotros honroso, provechoso y necesario. Y así, como es nuestra intención voluntaria de guardaros las leyes, el culto a patrón debido, nos ayudéis y estos cuatro Santos Evangelios. Amén”.

Algunas ciudades, como Parma, agradecida por no haberse contagiado de la temida peste, hicieron grandes fiestas, a la vez que ordenaban escribir elegantísimas y largas poesías en latín, en forma de elogio, en las que se canta a Javier con versos, como los siguientes:

*“Cogens nubes, ac disipas;
Vocans ventos ac revocans;
Fluctus cines, ac sedans;
Morbos creans, ac pellens;
Morituris vitam prorogans;
A mortuis mortem eliminans;
Quidni Omnipotens dicaris, cum posis Omnia?*

*Apostoli dignitate cumulatum transmisit al gentes?
Quod igitur FRANCISCE secundus fueris Paulus gentium apostolus
A TERTIO habes, hoc est a NOSTRO
Nomen accipe XAVERI titulum, quo tui amoris ignem adhuc sodico...
Christi Athleta fortissimus...
Laudere hiz tecum santis per liceat FRANCISCI coelitem humanis sim
Gloriari audeo, quod tibi aliquid dederim
Nec dicere vereor: XAVERI caeteris Urbibus, ut lubet, dones
Sed PARMA reddas.
Quodcumque Fatum vigeat, tuum PARMA vocavit nomen
Et audita vocavit nunquam.
Omnia dabis FRANCISCE, cui aliquid debes”²⁴.*

²² PERALTA, M. de, *El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Xavier... Op. cit.*, pp. 129-133.

²³ TURSELINO, H., *Vida de S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesus, primero Apóstol del Japon y segundo de la India, y de otras Provincias de Oriente. Escrita en latín por el P. Horatio... y traducida en Romance por el P. Pedro de Guzmán de la misma Compañía. Van añadidas en esta impresión muchas cosas, cuya tabla se pone después del Prólogo.* Pamplona, Carlos de Labayen, 1620.

²⁴ LUCENA, J., *Historia de la vida del P. Francisco Xavier y de lo que en la India Oriental hicieron los demas religiosos de la Compañía de Jesus / compuesta en lengua portuguesa por el Padre Ioan de Lucena... y traducida... por el P. Alonso de Sandoual... ambos en la misma Compañía. Impresso en Seuilla: por Francisco de Lyra, 1619.*

²⁵ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier... Op. cit.*, 1685.

²⁶ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier... Op. cit.*, 1665.

²⁷ BERLANGA, C., *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...*, Valencia, Real Convento de N. S. del Remedio, 1698.

Culto e imágenes son fenómenos indisolubles con todo lo referido a su iconografía, rica y variada en ciclos y en tipos iconográficos. Detrás de cada imagen pintada, esculpida, grabada o esmaltada hay un devoto, una cofradía, un ayuntamiento, una parroquia, un noble o un alma agradecida. Por tanto todas ellas gozan de ese carácter condensador que poseen las obras de arte, los bienes culturales, pues son susceptibles de un análisis multidisciplinar, en el que caben historia, promoción y mecenazgo, artistas, iconografía, uso y función, técnicas y estética.

Apóstol de las Indias, protector de ambos mundos

El sobrenombre de apóstol de las Indias para San Francisco Javier se difundió como una

consideración popular desde fines del siglo XVI. Las primeras biografías del santo, de género hagiográfico, incorporan, por lo general, el calificativo de apóstol de las Indias en las correspondientes ediciones. Así lo podemos ver en las obras de Turselino²⁵, Lucena²⁶, García²⁷ o Peralta²⁸ y Berlanga²⁹, entre otros. La propia Bula de Canonización vino a refrendar



Triunfo de San Francisco Javier sobre los cuatro continentes. Grabado de Hubert Spiess, según dibujo de Lambert Flémalle

todo aquel estado de opinión, cuando al narrar su muerte le califica como “APÓSTOL DE LAS INDIAS ORIENTALES”³⁰. Las pinturas y, sobre todo, las estampas y grabados con el consabido título de apóstol de las Indias son incontables, en los distintos modelos iconográficos del santo, ya figure como predicador, peregrino o misionero. Un nuevo, aunque tardío refrendo, para todo ello sería la proclamación, en 1748, de San Francisco Javier, por parte del Romano Pontífice Benedicto XIV, como Patrono de Oriente³¹.

Su imagen se asoció en muchas ocasiones a la predicación y misión, en general, en los cuatro continentes y a lo que en los siglos del Antiguo Régimen se denominaba como “ambos mundos”. Como ejemplo del primer caso, nada mejor que referirnos a una bella estampa grabada a buril, conservada en la Biblioteca Real de Bruselas, en la que aparece el santo triunfante señalando con su mano derecha al cielo roto para dar

³⁰ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier...* Op. cit., p. 17

³¹ *Monumenta Xavierana* Vol. II Matriti, Typis Gabrielis Lopez del Horno, 1912, pp. 736-738.



Izquierda. Reliquia del brazo de San Francisco Javier dominando a los cuatro elementos, según un grabado de los hermanos Klauber.

Derecha. Grabado del siglo XVIII que representa los prodigios ocurridos durante el viaje de la reliquia del brazo de Javier desde Goa hasta Roma.



cabida a un coro de ángeles que rodea el nombre de Jesús, monograma de la Compañía, mientras que con la izquierda sujeta al Crucifijo, atributo por antonomasia del misionero. Su figura se alza sobre un alto pedestal circular y pisa a figuras que representan la herejía y la idolatría, mientras es contemplado por cuatro alegorías de los cuatro continentes: Europa como una bella reina con el cuerno de la abundancia y un león, América con hombre con tocado de plumas y un cocodrilo, Asia por un negro con un elefante y África, representada como un mahometano con su turbante, torso desnudo, acompañado de un incensario y un camello. Al fondo aparecen algunos de los milagros del santo, como el del Cristo introducido en el mar para calmar la tempestad, o disponiéndose a bautizar a un rey. Los ángeles del firmamento se acompañan de distintos atributos alusivos a sus hechos milagrosos. La composición se debe a Lambert Blendeeff (Lieja, 1650-Lovaina, 1721), pintor alumno de Bertholet Flémalle y pintor oficial de la ciudad de Lovaina desde 1677, cuyas obras más importantes se conservan en Malinas, Lovaina y Maestrich³². El grabado como tal es obra de Hubert Spiess que trabajó en Alemania a fines del siglo XVII y destacó por sus retratos de los príncipes bávaros³³. La asociación del santo con los continentes tiene su paralelismo con textos como el del propio Turselino, en el que figuran las “principales provincias del mundo que ilustró con su predicación”, distribuidas por continentes, si bien se hace notar que en el caso de América “no tocó tierra firme della, pero tocó sus mares, porque los que navegan a la India, temerosos del Cabo de Buena Esperanza, se arriman al Brasil, tierra de América. También navegó la mar que está entre las Molucas y la Nueva España, que algunos contarán por distrito de la América, según la división de Alejandro Sexto”³⁴.

La figura de San Francisco Javier sobre ambos mundos la encontramos en algunas estampas. Sirva como ejemplo una muy curiosa en la que el santo, con la esclavina de pe-

³² BENEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Gründ, 1999. Vol. II, p. 395.

³³ BENEZIT, E., *Dictionnaire critique*, Op. cit., Vol. XIII, pp. 108-109.

³⁴ TURSELINO, H., *Vida de S. Francisco Xavier*. Op. cit., páginas iniciales sin numerar.



San Francisco Javier
patrono de los mares.
Grabado de Marcos
Orozco incluido en el
libro de P. Francisco Coli
*Labor evangélica,
ministerios apostólicos
de los obreros de la
Compañía de Jesús,
fundación y progreso de
su provincia en las islas
Filipinas.* Madrid, 1663.

regirino, toma un bordón rematado por el sol, orlado por palma de mártir y azucena, alusiva a su pureza³⁶. En este caso, la personificación de tres continentes contemplan al santo alzado sobre dos esferas, la del oriente y la del occidente. Las alegorías corresponden a Europa, en figura de bella reina, África y las Indias Orientales.

Junto a su imagen, sus reliquias, se venerarán como portentosas, no sólo en Goa, en donde se conserva su cuerpo incorrupto, sino en todas aquellas ciudades y colegios de la Compañía en donde se localizaban restos de su propio cuerpo, de sus vestimentas o de objetos relacionados con su persona. Harto significativa al respecto es una estampa grabada en Ausburgo por los hermanos Klauber, en donde figura su brazo y cuatro escenas bajo la inscripción de un texto evangélico de San Lucas que reza: *Fecit potentiam in brachio* y otro veterotestamentario del Libro de la Sabiduría en el que se lee: *Dexteram suam reget eos et brachio Sancto suo defendet illos*. Las escenas, como en otras estampas graba-

* Fondo Schurhammer. Iconografía 6, núm. 27



Grabado de San Francisco Javier, como Neptuno de los mares, realizado por Pedro Villafra para el libro *El Principe del mar* (1681), obra de Lorenzo Ortiz.

das en aquella ciudad glosan el poder del santo sobre los cuatro elementos: agua, tierra, mar y fuego. La viñeta del fuego está dominada por el dios Vulcano, acompañado de su martillo y del rayo, en su interior Javier detiene el fuego que asola una casa. La viñeta del viento se acompaña del dios Eolo y de cabezas aladas que soplan provocando incendios y tempestades, que eran dominadas por Javier. La tierra está protegida por la alegoría de la abundancia y contiene en su interior a Javier proporcionando todo tipo de bienes, tal y como rezaban sus populares gozos, que en una de sus estrofas refieren: “*Multiplícais el dinero / los bienes, la renta, el trigo, / Al poderoso, al mendigo, / al plebeyo, al caballero, / dais hijos con gran contento, / a la estéril y al anciano*”. Finalmente Neptuno enseña la viñeta de las aguas y dentro de ella se simula una pesca milagrosa y la escena famosa del cangrejo.

El citado texto de San Lucas aparece en otras estampas relacionadas con los sucesos milagrosos acaecidos con motivo del traslado del brazo de San Francisco Javier desde Goa a la Ciudad Eterna. Un grabado dieciochesco, realizado en Ausburgo, nos muestra la intervención y protección de la Virgen y del propio santo al detener a un galeón de piratas que perseguía a la carabela en donde se portaba la reliquia, según textos ampliamente difundidos en las hagiografías del santo misionero³⁶. La relación del hecho, tachada por el Padre Schurhammer como legendaria y muy tardía³⁷, fue muy divulgada, con todo tipo de detalles, aunque lo que más llama la atención de aquellas Relaciones es todo lo vinculado con el corte del brazo, tras varios intentos fallidos, cuando un jesuita increpó al cuerpo muerto del santo para que se dejase cortar el brazo, invocando la obediencia, al Preposito General de la Compañía y al Papa, ante lo cual ya no hubo dificultad alguna para lograr el propósito de la extracción de la reliquia³⁸.

Especial patrono de los mares, temblores de tierra, de estudiantes y congregaciones

El periplo marítimo de San Francisco Javier y su especial protección en la navegación por tierras de Oriente hizo que los

navegantes le invocasen, con posterioridad a su muerte, cuando los mares presentaban circunstancias adversas. Baste recordar algunos de sus milagros en tal sentido³⁹, tanto los referidos a la conversión del agua salada del mar en agua dulce para que los ocupantes de las embarcaciones no muriesen, como aquellos que se refieren a la salvación en medio de grandes tempestades o en la persecución por parte de piratas y enemigos. Bien ilustrativo resulta al respecto cuanto narra en uno de sus apartados el libro del P. Sanvítores, tantas veces citado, bajo el título de “Patronato de Manila y viajes de mar”⁴⁰. Tras copiar los acuerdos de las autoridades de Manila en 1654, aporta algunas de las causas para haber tomado tal determinación y entre ellas anota el patronato sobre los navegantes, con estas palabras: “*El tercer motivo pues del Patronato especial de las navegaciones de aquellas islas fue el ejemplo de la India, donde es el Santo común abogado y patrón de los navegantes, reconociéndole como tal, no solamente los cristianos, sino también los bárbaros,*

³⁶ TORRES OLLETA, G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*. Biblioteca Javeriana num. 6. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2005, pp. 206 y ss.

³⁷ SCHURHAMMER, G., “Die Xaveriusreliquien und ihre geschichte”. *Bibliotheca Instituti Historici S. I.* Vol. XXIII, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Lisboa, Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, 1965, p. 367.

³⁸ ESCALADA, F., *Historia crítica del brazo derecho de San Francisco Javier*. Pamplona, Higinio Coronas, 1922, pp. 42 y ss.

³⁹ TORRES OLLETA, G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*... Op. cit., 2005, pp. 108 y ss.

⁴⁰ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Javier*. Op. cit., pp. 153 y ss.

sin haberse hallado en peligro alguno, en que invocando su glorioso Patrón, no le hayan experimentado propicio...⁴⁴¹. En la relación del arzobispo de Manila se afirma que se le ha tomado por patrono "de todos los viajes que de aquí se hicieren a la Nueva España en diferentes galeones y pataches y de los de su vuelta que de aquí se hicieren así a Japón, Macao y a diferentes partes de la India... y de otros cualquiera Reinos..."⁴⁴².

El Padre Francisco García dice al mismo respecto: "Innumerables han sido las tempestades que se han sosegado con invocar a San Francisco Javier, y parece que el elemento del agua es el que más ha experimentado su poder, aunque no sé en qué elemento ha hecho mayores prodigios, ni es fácil determinarlo. En la India, principalmente en los mares de China y Japón, que son los más peligrosos, con ninguna cosa van más seguros los navegantes que con una imagen de San Francisco Javier, la cual cuelgan de el árbol de el navío, escogiéndole por piloto y intercesor, y por sus merecimientos se sosiegan los vientos, cesan las tempestades y se serenán los mares. ¿Cuántos casos pudiera contar, si quisiera alargarme?..."⁴⁴³.

Un grabado firmado por Marcos Orozco, nos lo presenta triunfante sobre los océanos. El santo con roquete, estola, crucifijo en la mano y sobre el cangrejo con el Cristo, enseña los mares rodeados de pequeñas islas y galeones de distintos tamaños, en algunos de los cuales se ven padres jesuitas con sus inconfundibles bonetes camino de las misiones. Una larga inscripción en capitales romanas procedente del Libro de Isaías (60, 9) reza: "ME INSUVLAE EXPECTANT ET NAVES MARIS IN PRINCIPIO VT ADDVCAM FILIOS TVOS DE LONGE". El grabado acompaña al libro del jesuita ripollés Francisco Colí, impreso en Madrid en 1663 con el título *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús, fundación y progreso de su provincia en las islas Filipinas*. Del grabador de la estampa, el presbítero, sabemos por Ceán Bermúdez, que residió en Madrid y grabó varias láminas, en el último tercio del siglo XVII, "con mediano gusto e inteligencia de dibujo"⁴⁴⁴, entre las que destacan algunas ilustraciones de portadas de libros y otras de carácter devocional⁴⁴⁵. Este burilista debió nacer hacia 1622, a juzgar por una estampa que data en Madrid en 1704, cuando contaba con ochenta y dos años de edad.

El grabador Pedro Villafranca realizó otra famosa composición, en 1681, por dibujo de Juan Valdés, que lo propone como señor de los mares, en este caso asociado al propio Neptuno y para ilustrar la obra *El Príncipe del mar*, de Lorenzo Ortiz⁴⁴⁶, encontramos un grabado con el santo de pie con el tridente rematado por la cruz enarbolando la bandera de la Compañía, sobre una hermosa caracola que hace las funciones de carroza tirada por los caballos (hipocampos) de la deidad clásica. La obra hay que relacionarla con algunos títulos que tienen como protagonista al santo jesuita. Entre ellos podemos citar títulos y portadas de libros en los que se le identifica con deidades de la Antigüedad Clásica, como Hércules o Neptuno en claras alusiones a sus trabajos misioneros y aventuras por los mares. La composición fue de gran aceptación y sería copiada en otras ediciones de la misma obra en sencillas xilografías, así como en pinturas de distintos tamaños. La elección del grabador Pedro Villafranca y Malagón (c. 1615-1684) no lo fue al azar, pues su obra ha sido señalada unánimemente como la de mayor calidad de las producidas en la Villa y Corte en el segundo tercio del siglo XVII. Sus estampas, y muy



Pintura de San Francisco Javier, como Neptuno en la Merced de Quito

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 155.

⁴⁴³ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier*. Op. cit., p. 425.

⁴⁴⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. III. Madrid, 1800, p. 274.

⁴⁴⁵ PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Vol. II. Madrid, 1982, pp. 313-321.

⁴⁴⁶ ORTIZ, L., *San Francisco Javier Príncipe del mar*. Ed. de I. ARELLANO. Biblioteca Javeriana núm. 2. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003, p. 33.



San Francisco Javier patrono de la Congregación de Hochdorf, según un grabado de Klauber.

especialmente sus retratos, ponen de manifiesto la plena asunción del oficio aprendido de la generación anterior de grabadores, básicamente formada por discretos maestros de origen flamenco o francés establecidos en España⁴⁷.

Algunas ciudades lo proclamaron su especial protector contra los temblores de tierra, como lo hizo Guatemala en 1674.

Las estampas que reproducen su efigie para ser repartida entre cofrades y hermanos pertenecientes a sus congregaciones también fueron muy numerosas. Pensemos que en muchos colegios jesuíticos y en otras tantas parroquias existieron hermandades bajo su protección y patrocinio, no sólo en su Navarra natal⁴⁸, sino a lo largo de todo el orbe cristiano. Entre las más famosas estuvo la de la ciudad de México, ampliamente tratada por su mentor el P. Sanvítores en su biografía sobre el santo navarro, publicada bajo el seudónimo de Matías de Peralta⁴⁹. Como peculiaridad de la cofradía mexicana que fue imitada por otras en el Viejo Continente, figuraba

la especial llamada a las mujeres para ser congregantes, en recuerdo de la hermana del santo, Magdalena, a quien se atribuía el que Francisco hubiese seguido estudios en París. Como es sabido, Magdalena fue clarisa en Gandía, en donde tuvo gran fama de santidad y gobernó la comunidad. Antes de morir (1533), en unos momentos de dificultades económicas en su casa nativa de Javier, había escrito pidiendo que sostuviesen a Francisco estudiando, porque esperaba en Dios que había de ser un gran servidor suyo y columna de la Iglesia⁵⁰. La tradición se recogió entre quienes declararon en el proceso de beatificación de Pamplona, especialmente el monje de Leire fray Benito Ozta y fue divulgada, entre otros por Matías de Peralta, seudónimo del jesuita novohispano Diego de Sanvítores, en la que leemos "*pues la hermana de nuestro Glorioso santo que había sido dama de la Reina, mereció ser esposa de Cristo Nuestro Señor, y no menos hermana de San Francisco Xavier en sus admirables virtudes que en la sangre. Esta santa hermana fue la que dio principio a los 33 años de vida Apostólica de su hermano con el celestial aviso y revelación que comunicó a su padre...*". Entre otros motivos cita el mismo biógrafo, el aprovechamiento de las doctrinas del santo y sus virtudes que sacaban las mujeres en Nueva España, en donde se juntaban las esposas de los españoles solas, dos días en la semana, "*hallando juntamente en su caridad benignísima todo alivio para sus trabajos, socorro en sus necesidades... Estos favores, sin duda experimentarán siempre las hermanas que imitaren en su estado los ejemplos e instrucciones que para todos estados dio el santo y singularmente, la devoción y virtudes de la Santísima Virgen, en cuya reverencia cuidó tanto San Francisco Xavier de la honestidad de las mujeres*"⁵¹. La cofradía de México imprimió sus estatutos y reglas en 1657, tres años antes que en la capital del virreinato se hiciese un voto de día festivo a San Francisco Javier, tras contabilizarse numerosos milagros. En la tierra natal de Javier, en Navarra

⁴⁷ BARRIO MOYA, J. L., "Pedro de Villafraña y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII". *Cuadernos de Estudios Manchegos* (1982), pp. 107-122.

⁴⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Biblioteca Javeriana, n.º 4. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 145-168.

⁴⁹ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier*. Op. cit., pp. 197 y ss.

⁵⁰ SCHURHAMMER, G., *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*. Vol. I. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, Vol. I., p. 226.

⁵¹ PERALTA, M., *El Apóstol de las Indias*. Op. cit., pp. 218 y ss.

y, más concretamente en la localidad de Lesaca, su cofradía estaba integrada únicamente por mujeres, en un caso harto raro en el panorama de la religiosidad popular del Antiguo Régimen⁵². A la intervención de Magdalena en la vida de Javier se le dio tanta importancia que, incluso, llegó a figurar en alguna de las vidas ilustradas del santo, como la de Valerianus Regnartius de 1622⁵³.

En algunos casos las congregaciones bajo la advocación de Javier se establecieron con la finalidad de la conversión de los pecadores, como ocurrió en la localidad alemana de Hochdorff, que contó con un bellissimo grabado de Klau-ber⁵⁴, en donde figura la población y la iglesia en donde estaba erigida canónicamente la citada congregación. Sobre el tejado del templo aparece la figura de Javier y la del Resucitado con un ángel. En la parte superior de la estampa y en las filacterias que acompañan a Javier y el ángel vemos textos bíblicos alusivos a la protección para quien reza y se encomienda. En la parte inferior, el texto resulta bien claro respecto a la intencionalidad de propaganda de la imagen y reza así: "S. FRANC. XAVERIIUS CONGREGATIONIS / pro Conversione peccatorum Canonice Hochdorffy / erectae patronus".

Como patrono y protector de los estudiantes lo encontramos en una estampa, data- da en 1659, realizada por Frederik Bouttats, por dibujo de Philip Fruytiers (Ambe- res, 1610-1666) en la que figura sobre un pedestal, amparando a los alumnos del Co- legio Real de Bruselas⁵⁵. Mayor relevancia posee otro grabado que tipológicamente obedece a una orla para incluir el texto de algún título académico, en la que junto a los ángeles, frutos y monograma de la Compañía de Jesús, figuran de cuerpo entero San Francisco Javier y Santa Catalina, como patronos de los filósofos⁵⁶.

Abogado de la buena muerte

Gran parte de las estampas que se realiza- ron con el pasaje de la muerte del santo tuvieron como contenido el propagar la devoción a Javier como abogado de la buena muerte, como el propio San José.

Para obtener tal logro era necesario practicar una devoción consistente en el rezo de la decena o devoción de los diez viernes que el Padre García describe del siguiente mo- do: "Muchas personas espirituales y devotas de San Francisco Xavier han introducido otra devoción, que se llama los diez Viernes, escogiendos diez viernes y ejercitándose en



San Francisco Javier patrono de los estudiantes del Colegio jesuitico de Bruselas, según grabado de Frederik Bouttats, por dibujo de Philip Fruytiers.

⁵² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memo- ria colectiva de Navarra...* Op. cit., p. 159.

⁵³ ITURRIAGA ELORZA, J., "He- chos prodigiosos atribuidos a San Francisco Xavier en unos grabados del siglo XVII", *Prin- cipe de Viana* (1964), pp. 480-481.

⁵⁴ Fondo Schurhammer Carpeta 14, nº 37.

⁵⁵ Fondo Shurhammer, Bélgica, nº 26.

⁵⁶ Fondo Shurhammer, Iconogra- fia 6, nº 166.



San Francisco Javier, abogado de la buena muerte, por Francesco María Francia.

lonia, 1657-1735), que incorpora el modo de hacer el ejercicio devoto y una oración en latín para lograr la intercesión del santo. La inscripción que le acompaña reza: "S. FRANCESCO SAVERIO PROTERRRE / della buona Morte, a cui onore si fa la / devotione de dieci Venerdi"⁵⁹.

Entre las imágenes que nos presentan al santo jesuita como abogado de la buena muerte figura un grabado firmado por Francesco María Francia (Bo-

La asociación con el otro especial abogado en el trance de la muerte –San José– se encuentra en pinturas como la que pertenece al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, fechada en 1759⁶⁰. La razón de haber pintado juntas ambas escenas, dentro de un medio punto y bajo la figura del arcángel San Miguel –arcángel protector de Nueva España– no es otra que la de presentarnos a ambos abogados de la buena muerte. Dos muertes en dos circunstancias harto distintas, la del padre adoptivo del hijo de Dios, en compañía de la Virgen y del propio Cristo, es decir en la mejor de las circunstancias⁶¹. En cambio la de Javier en la soledad de una alejada isla de la civilización. Como es sabido, entre los temas que más éxito tuvieron en el arte católico del siglo XVII, destacan los relativos a la vida de San José, difundidos muy especialmente por los carmelitas descalzos. Entre la numerosa temática que invade retablos, sacristías, conventos y casas particulares, se irá abriendo camino el pasaje del Tránsito que, a partir de fines del siglo XVI y más aún, en el siglo XVII, toma ya carta de naturaleza⁶². A ello cooperaron los textos de los Evangelios Apócrifos, la obra del dominico Isidoro Isolano *Summa de donis Sancti Josephi*, inspirada en aquellos y muy particularmente el libro del P. Gracián de la Madre de Dios *Sumario de las Excelencias del Glorioso San Joseph, esposo de la Virgen María*, editado por primera vez en Roma con seis láminas de Cristophorus Blancus y más tarde reeditado en numerosas ocasiones, desde comienzos del siglo XVII en España, con el título de *La Josephina*, que pasa por ser uno de los instrumentos más importantes en el impulso devocional hacia el Santo Patriarca.

⁵⁹ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús...* Op. cit., p. 485.

⁶⁰ Un ejemplar del mismo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, 2/ 484.

⁶¹ Fondo Schurhammer Carpeta 19, núm. 75.

⁶² *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Vol. III. México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996, p. 72.

⁶³ MÁLE, E., *El Barroco...* Op. cit., pp. 286-287.

⁶⁴ BOCHINI, A. M., "L'iconografia del transito di San Giuseppe dal XVI al XVIII secolo" *San José en el siglo XVIII. Estudios Josefinos* (1991), pp. 805-819.



Lienzo de la muerte de San José y San Francisco Javier, Pintura novohispana de 1759 del Museo de Tepotzotlán.

Javier, abrazado a su Crucifijo, recostado en unas pajas, con el mar y una carabela al fondo y la inscripción del Salmo 115: "*Pretiosa in conspectu Domini / mors sanctorum eius*", es un contrapunto para la meditación sobre el final de los días de los hombres.

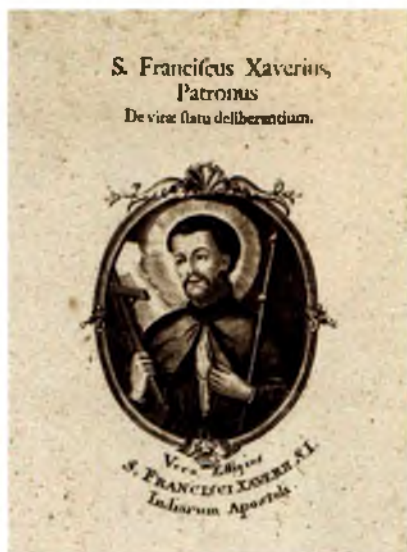
Patrono para tomar estado

A Javier también se le invocaba a la hora de tomar estado. Algunas estampas le proponen como "*Patronus de vitae statu deliberantium*". No se trata de ningún tipo iconográfico especial, sino de situarnos ante su imagen, bien como peregrino y apóstol de las Indias, o en la mismísima escena de su muerte. Al primer tipo pertenece un grabado que ilustra un libro titulado *Cultus Sanctorum Societatis Jesu per Litanias Orationes*, publicado en Colonia en 1754⁶³ y al segundo otro firmado por J. Distell.

Mayor interés posee un grabado, obra de Jacob Andreas Fridich, no sabemos si padre o hijo, ambos activos en Ausburgo y Stuttgart, que ilustra una obra del jesuita André Eschenbrender (1676-1739), dedicada a San Francisco Javier y titulada *Instructio pro eligendo vitae statu clara, brevis et solida et variis probatisque Authoribus excerpta, Omnibus de certo Vitae genere statuendo deliberantibus...*, editada en 1717 y reeditada en Viena en 1748 con la estampa de Fridich⁶⁴. En esta última encontramos a un joven ricamente vestido con un Cristo en las manos, ante un elegante bufete en que aparece el libro de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. A sus espaldas un cuadro con la Glo-

⁶³ Estampa en Fondo Shurhammer, Bélgica 1, núm. 208. Un ejemplar de la citada publicación se conserva en la Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁴ BACKER, A. y A., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Vol. III. Louvain, Editions de la Bibliothèque S. I., 1890, cols. 428-429.

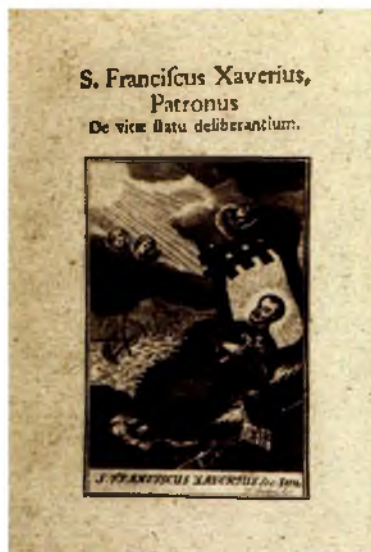


Izquierda. San Francisco Javier, abogado de la toma de deliberaciones. Grabado que acompaña al libro *Cultus Sanctorum Societatis Jesu per Litanias Orationes*. Colonia, 1754.

Centro. San Francisco Javier abogado en la toma de deliberaciones. Grabado de J. Distell.

Derecha. Grabado de San Francisco Javier, patrono para tomar estado, por Jacob Andreas Fridich, que ilustra una obra del jesuita André Eschenbrenner dedicada a San Francisco Javier y titulada *Instructio pro eligendo vitae statu clara, brevis et solida et variis probatisque Authoribus excerpta, Omnibus de certo Vitae genere statuendo deliberantibus*, correspondiente a la edición de Viena, 1748.

Página siguiente. Los Milagros de San Francisco Javier, por Rubens. Kunsthistorisches Museum. Viena.



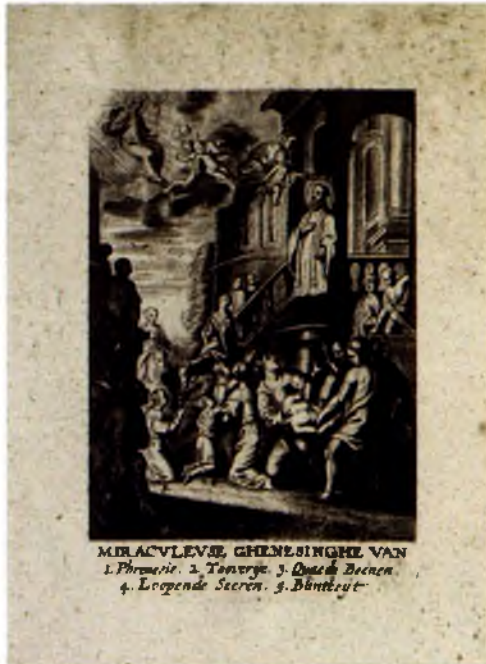
ria y Cristo con una cruz en la zona superior y un esqueleto con la guadaña en la inferior. La parte baja de la composición la ocupan símbolos y atributos de todo lo que significa gloria en el mundo: armas, yelmos, collares, coronas, capelos cardenales, libros, monedas y un cuerno de la abundancia junto a la esfera terrestre. La intencionalidad de esta verdadera vanitas nos la aclara la inscripción inferior que identifica al joven Javier en el momento de su conversión, cuando San Ignacio le preguntaba de qué le servirían las glorias de este mundo si perdía su alma. Su texto reza: "*S. Fran. Xaverius de statu vitae deliberans. / Quid prodest homini iucundum universum lucretur / animae suae destructam patiatur*". Obviamente, se eligió aquel momento decisivo en la vida de Javier para representar en la estampa y para ilustrar un libro sobre la materia.

El gran taumaturgo: el modelo de Rubens y sus derivados en los prodigios del santo en Malinas

La hagiografía de Javier y la propia Bu-
la de canonización nos sitúan ante un
taumaturgo sin comparación, que es
capaz de hacer milagros en las personas particulares, como de tipo social que afectan a una
colectividad. Por tal motivo, no será raro encontrarlo en algunas estampas orladas de los
útiles de un médico, o con enfermos rodeados de bastones, muletas y otros utensilios para
salvar sus minusvalías. Un grabado de los tantas veces citados, los hermanos Klauber,
activos en pleno siglo XVIII en Ausburgo, nos lo presenta como el gran sanador, junto a
los útiles de galenos y farmacéuticos (tijeras, bisturís, pomos, balanzas, libros de recetas,
mezcladores ... etc.), mientras en la parte inferior se narra la curación milagrosa en Roma
de María Zambrano en la Ciudad Eterna en 1677. En la zona superior encontramos una
inscripción de Eclesiástico, que reza: "*Honor Medicum propter necessitatem*".

Entre las destacadas obras de arte universal figura el lienzo de los milagros de San Francisco Javier, procedente de la iglesia jesuítica de Amberes, que se custodia en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Como es sabido, Rubens, entre 1617 y 1621 estuvo ocupado en la decoración de la nueva iglesia dedicada a San Ignacio que acababan de levantar los jesuitas en Amberes. Para ella diseñó los cuadros del altar mayor, la escultura y la arquitectura del retablo, así como los 39 cuadros que decoraban las naves laterales y las galerías, realizados por los miembros de su activo taller. Los temas elegidos para el altar ma-





Arriba. Los milagros de San Francisco Javier en Malinas, según grabado de P. Clouwet. 1660.

Abajo. Los milagros de San Francisco Javier en Malinas. 1662.

yor debían estar directamente relacionados con los dos famosos jesuitas, que en aquellos momentos no habían sido canonizados, suponiendo una tremenda propaganda de sus vidas milagrosas. De las vidas de Ignacio y Javier se eligieron sus milagros para demostrar su eficacia, como intermediarios entre Dios y los fieles, temática constantemente reiterada por la Iglesia desde la Reforma Católica. En este encargo, Rubens incorporó una importante novedad: los grandes cuadros de altar para decorar las iglesias flamencas, dejando de lado el tradicional tríptico. De esta manera introdujo en la composición una magistral referencia arquitectónica para crear la sensación de continuidad en la nave central del templo. Ante los fieles de Amberes se presentaban los dos santos, invocando a Dios para realizar sus milagros curativos. Javier predica, enseña el verdadero camino a gentes de diferentes razas y es contemplado por los desafortunados que imploran su ayuda, mientras una corte de ángeles con la alegoría de la Iglesia penetran en el templo y expulsan a los demonios y dioses paganos. De esta manera se quiere dar un claro mensaje doctrinal, a pesar del numeroso grupo de figuras que presenta en el lienzo. Precisamente son los infortunados, cojos, tullidos, ciegos, incluso un difunto desenterrado y resucitado, un niño muerto presentado por su madre, los protagonistas absolutos por sus actitudes, gestos y movimientos. El color, la luz y la perspectiva empleada –“de sotto in su” como denominan los italianos– tiene evidentes referencias a la escuela veneciana, por la que Rubens sentía declarada admiración.

Esa composición serviría de base para la ejecución de otras alusivas a los milagros del santo en Malinas. En esta última ciudad los prodigios se sucedieron y de ellos da cuenta el Padre Gerardo Grumsel (1613-1678) en una obra aparecida en aquella ciudad en 1666 titulada *Mechilinia illustrata luce miracolorum S. Francisci Xaverii orbis utriusque solis ac thaumaturgi Chronicis Distichis evulgata*⁶⁵. La obra corrió rápidamente por los colegios jesuíticos y el Padre García en su biografía javeriana editada unos años después, se hace eco de sus contenidos en un resumen, en el que leemos unos párrafos, que nos ilustran acerca de los grabados que comentaremos

a continuación. El texto del P. García dice: “El Padre Gerardo Gonsel en su libro, que intitula, *Malinas, ilustrada con la luz de los milagros de San Francisco Xavier, Sol, y Taumaturgo de uno y otro orbe, refiere muchísimos milagros obrados del Santo Apóstol por una reliquia de su brazo derecho, que se venera en la ciudad de Malinas, adonde le llevó de Roma, y entre los demás cuenta un frenético restituído a su perfecto juicio, hechizos desechos, mujeres favorecidas en peligrosos partos, muchos enfermos sanados de calenturas, de peste, y de otras diversas enfermedades; mas para no detenernos en casos particulares, basta el testimonio del Ilustrísimo Señor Andrés Cruesen, arzobispo de Malinas, que habiendo mandado hacer información jurídica de los milagros de San Francisco Xavier, obrados por medio de esta reliquia, dice en un testimonio, que la Divina bondad, la cual ha hecho maravilloso a San Francisco Xavier en diversas partes del mundo con innumerables milagros, ha mostrado también cuan afecta es la devoción de los fieles a esta santa reliquia con varios mila-*

⁶⁵ BACKER, A. y A., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Op. cit., Vol. III 1890, col. 1890.



Grabado de San Francisco Xavier rodeado de utensilios médicos, por los hermanos Klauber.

gros, y repentinas curaciones de diversas enfermedades. En un segundo testimonio que da de nuevos milagros, obrados por la misma reliquia, llama portentosas las curaciones de las personas enfermas, que recurrían con confianza a la reliquia del Santo Apóstol. Y en otro tercero testimonio de nuevas maravillas, dice, que cada día que extiende la mano de Dios a hacer más beneficios y más ilustres por el milagroso y benéfico brazo de su Siervo San Francisco Xavier. Juan Ernesto, vicario general del Serenísimo Obispo y Príncipe de Lieja, dando testimonio de algunos milagros que Dios había obrado por esta reliquia en sus diocesanos, que habían ido en procesión a Malinas para venerarla y pedir al Santo salud, da una razón muy buena de obrar Dios en tantas partes milagros por San Francisco Xavier. Como el Santo, dice él, no se contentó de predicar en una tierra ni a una nación, sino que corrió muchas tierras y pueblos para llevar el Nombre de Dios a los Reinos y a los pueblos, así no se ha contentado Dios con hacerle célebre en un lugar, sino que le hace esclarecido en muchos lugares

Izquierda. Los milagros de San Francisco Javier en Malinas por Mateo Küsell, por dibujo de Johan Michael Tobrias o Toberias.

Derecha. Brazo relicario de Javier en Malinas.



con prodigiosos beneficios y grandes milagros. Otros prelados y vicarios generales son semejantes testimonios de los milagros de San Francisco Xavier con sus súbditos, por medio de esta reliquia de Malinas, y cada día se examinan otros de nuevo, por lo cual es muy grande la devoción con San Francisco Xavier en los estados de Flandes y el templo de la Compañía de Jesús, donde se guarda esta reliquia, es el común asilo de los enfermos y afligidos, donde van a buscar el remedio de todas sus enfermedades y trabajos, y es como el templo de la salud, donde la hallan los que la buscan con fe y confianza. Con la sotana del Santo Padre, con los cabellos y con otras reliquias suyas se han curado repentinamente muchas enfermedades y obrado otros grandes milagros”⁶⁶.

Un grabado aparecido en 1660 en Amberes, obra de Peeter Clouwet (1629-1670), nos presenta a Javier en una especie de podio, en el exterior de un edificio, junto a una escalera, contemplando la Gloria y protagonizando una serie de milagros que se especifican en la inscripción inferior que nos lo presenta como verdadero portento en prodigios y, más concretamente, en cinco capítulos: frenesí, hechicería-brujería, mal de piernas, úlceras y cegueras⁶⁷. La idea rubeniana está presente, aunque falta la fuerza del gran pintor. La misma stampa fue aprovechada para la edición en Malinas, en 1662, de una segunda relación de milagros, con la diferencia de que la inscripción inferior figura, en esta ocasión, en francés, aunque con los mismos contenidos⁶⁸. Otra versión del mismo tema⁶⁹, con ligerísimas variantes en la zona de la gloria, realizó el grabador Federico Bouttats el joven (+1676), por dibujo de Jacques Moemans (Amberes, 1601-1653), alumno de Rubens y encargado a la muerte de su maestro de vender todos sus grabados⁷⁰.

Un poco más complicada de composición resulta otra stampa con el mismo tema, realizada por el grabador Mateo Küsell (Ausburgo, 1629-1681), por dibujo de Johan Michael Tobrias o Toberias (Munich, 1677), pintor y dibujante que trabajó para numerosas iglesias de aquella ciudad alemana⁷¹. El esquema general y mensaje no varían, si bien resulta algo más valiente que las anteriores, tanto en las potentes arquitecturas, como en las actitudes y fuerza de los protagonistas de los distintos prodigios. De especial potencia es el endemoniado que va a ser exorcizado, representado con convulsiones y grandes escorzos. Del mismo modo, los orantes, los cojos e inválidos, así como las personas que se acer-

⁶⁶ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús...* Op. cit., pp. 431-432.

⁶⁷ Fondo Schurhammer. Bélgica 2, n°90.

⁶⁸ Fondo Schurhammer. Bélgica 2, n° 79.

⁶⁹ Fondo Schurhammer. Bélgica 2, n° 27.

⁷⁰ BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique...* Op. cit., Vol. IX, p. 695.

⁷¹ *Ibid.*, Vol. XIII, p. 684.



can al taumaturgo con rosarios, niños, pertenecientes a diferentes estratos sociales, presentan elegantes maneras y estudiadas composiciones. Indudablemente la huella de Rubens se hace más patente, algo comprensible a la luz de las noticias que nos hablan de la relación del autor de la composición y del gran maestro flamenco.

Para terminar con todo lo relativo a Malinas, diremos que la reliquia del santo, obradora de todos aquellos prodigios, fue grabada a buril y litografiada en numerosas ocasiones, siempre siguiendo modelos barroquizantes, en torno a palmas, exvotos, corazones y rosarios, con la correspondiente inscripción que hablaba de todos aquellos milagros. Como ejemplo, presentamos una estampa que acompaña a las letanías del santo, realizada en la propia ciudad por el procedimiento litográfico, obra de Steerackers⁷². Esta reliquia de Malinas fue extraída del brazo del Gesù de Roma. Conocemos su particular historia desde la partida de la Ciudad Eterna, en 1615 hasta su emplazamiento en el noviciado de los jesuitas de aquella ciudad en 1659 y su traslado, después de la supresión de la Compañía, a la iglesia de Saint Rombaut⁷³.

Prodigios sin número en las ciudades de Potamo y Casel

Los milagros que el santo protagonizó en algunas ciudades dejaron importantes testimonios gráficos, de modo singular todo lo acaecido en Potamo, entre 1651 y 1652, narrado con exactitud por el P. Sanvítores y repetido por numerosos autores. En el libro de este último todo lo relativo a Potamo ocupa la división segunda, que viene a ser una gran parte del libro, entre las páginas 28 y 115. Comienza dando cuenta de las circunstancias de la llegada de la imagen milagrosa a aquella localidad, en el seno de unas

Izquierda. San Francisco Javier en Potamo. Grabado de 1656.

Derecha. Imagen milagrosa de Javier en Potamo. Grabado romano.

⁷² Fondo Schurhammer. Bélgica 2, nº 97.

⁷³ KIECKENS, J. F., *La dévotion à St. François Xavier*. Bruxelles, 1896, pp. 30-31 y 123.



Izquierda. Imagen milagrosa de San Francisco Xavier en Potamo, por T. Matham.

Derecha. Los milagros de San Francisco Xavier en Potamo, por M. Kusell.



misiones predicadas por miembros de la Compañía de Jesús. Se da la circunstancia que todos aquellos jesuitas que salían para predicar en las misiones, en Europa, India y otros territorios, se encomendaban siempre a San Francisco Javier y así lo hicieron los que llegaron a Potamo. La cuestión de la imagen se relaciona,

desde sus inicios con una curación de un enfermo que solicitó en dos ocasiones la imagen del santo, cuando los jesuitas ya habían repartido las que tenían, por lo que se dirigieron a la "Excelentísima marquesa de Arenas, señora de aquellas villas de Dasa y Potamo, le refirió todo lo que pasaba y su Excelencia, movida de tan raro suceso, dio con mucho gusto para que se llevase a Potamo una imagen que tenía, la cual es de pincel, en un lienzo de siete cuartas de alto y cuatro de ancho, en que se representa San Francisco Xavier, en pie con sobrepelliz y estola y un ramo de azucenas en la mano. Esta imagen taumatúrgica (que de este término usa muchas veces la Relación auténtica destes milagros para significar a San Francisco Xavier tan obrador de maravillas en su imagen) se colocó al principio en un templo de Potamo, dedicado a Santa Tecla, y después se trasladó a la iglesia principal de dicha villa, por título Nuestra Señora de Gracia, como para quien el buen logro de sus gracias y beneficios, conducía a sus devotos al trono de la gracia divina, a la Madre de la gracia, dispensadora de los tesoros de Dios, según acostumbraba en su vida nuestro glorioso santo"⁷⁴.

Los milagros son de todo tipo y abundantísimos: libra de peligros de armas de fuego, sana de calenturas, de dolor de ojos, tabardillos, fiebres, garrotillo, lepra, apostemas, tumores, cuartanas, dolores de costado y garganta, cura a paralíticos o los brazos y otros miembros y órganos del cuerpo, resucita a personas y aún a animales, libera a endemoniados y posesos y hace salir de los cuerpos a los malos espíritus y hechizos, asiste a mujeres en situaciones límites de sus embarazos, restituye cabellos, consuela a los afligidos y se aparece múltiples veces a quienes le invocan. En total, se refieren más de doscientos casos por el notario apostólico y delegado del ordinario del lugar, que conclu-

⁷⁴ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier...* Op. cit., p. 34.

ye así: "Goce el benigno lector destas maravillas referidas sinceramente y venere al Taumaturgo de Potamo y espere con brevedad otras muchas, que cada día hace nuestro Apóstol en beneficio de los mortales. La alabanza sea a Dios y a la Virgen Madre y al Apóstol de las Indias San Francisco Xavier"⁷⁵.

Las imágenes relacionadas con aquellos sucesos son abundantes. En un primer grabado, fechado en 1656, aparece el santo de busto sobre una nube, rodeado de signos del zodiaco que aludirán al tiempo que pasa, sendas alegorías que portan espada –justicia– y cetro con ojo divino, sosteniendo una corona imperial vuelta con el águila encima, todo sobre un reloj orlado por escudos de diferentes linajes⁷⁶. Una segunda estampa, más adaptada a las características del lienzo que antes se describió, nos lo muestra en un campo con el mar y una carabela al fondo⁷⁷. La lámina para la estampación se hizo en Roma y en la inscripción que aparece en la parte inferior se alude a la imagen con estas palabras: "*Ad hoc Archetypum cum subiecto lenitatre maiori forma in tela depictus, et a Patribus Missionariis eiusdem Societatis publicae venerationi Potami in Calabria propositus, plurimisque miraculis ibidem illustris*". De 1660 es la estampa que hizo Teodor Matham (1606-1676), con su imagen con la azucena en un óvalo con varias inscripciones alusivas a los milagros en Potamo⁷⁸.



Los milagros de San Francisco Xavier en Casel 1679.

Otra más alejada de la sencilla copia de la imagen pintada es el grabado de Mateo Küsel (Ausburgo, 1629-1681), que nos presenta al santo en el centro de una gran composición barroca y retórica, dispuesto a ser coronado por ángeles y ante la Virgen con el Niño, mientras varios pasajes de su vida se dibujan en la zona intermedia para predicar su dominio de los elementos. En la zona inferior se disponen todos aquellos que se dirigen a él para lograr su intercesión ante Dios y ser socorridos en sus tribulaciones: enfermos, niños que parecen cobrar vida, paralíticos, e incluso una representación del purgatorio, en donde el fuego consume a las almas que son rescatadas por un ángel. En la inscripción que queda bajo las representaciones, leemos: "*S. FRANCISCVS XAVERIVS. / Cuius Imago Potami in Calabria plurimis illustrata est miraculis*". El recuerdo para el lienzo de Rubens con el tema de los milagros del santo y de sus derivados en Malinas está muy presente en esta composición⁷⁹.

Esta estampa de Küsel está inspirada en otra de Cornelio Galle, en la que el santo figura en el centro, protegiendo a todas aquellas ciudades a las que había librado de la peste, identificadas con su correspondiente inscripción y sus murallas y edificios dentro de ellas. La composición de Galle la dibujó J. B. Boltan y la grabó B. Kilian, insistiendo en la protección sobre Potamo, ya que la inscripción alusiva a la ciudad, figura a los pies de Javier⁸⁰.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 114

⁷⁶ Fondo Schurhammer Carpeta 19, n.º 5FB5

⁷⁷ *Ibid.*, Iconografía 7, n.º 22

⁷⁸ *Ibid.*, Carpeta 18, n.º 228

⁷⁹ *Ibid.*, Carpeta 18, n.º 233

⁸⁰ KONIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*. Berlin, Mann, 1982, pp. 231-232 y láms. 262 y 263

Menor proyección histórica que los milagros de Potamo tuvieron los acaecidos en la ciudad flamenca de Casel, en la que también existía una reliquia del santo engastada en un brazo de plata, desde 1679, dentro de la iglesia del templo de la Compañía⁸¹. Un complicado grabado en el que se muestra la celebración de una misa ante su altar, rodeado de ex-votos y la presencia del santo intercesor en la parte superior, en una nube, junto a Dios Padre, nos da cuenta de los dieciocho milagros acaecidos en aquella ciudad entre 1662 y 1679. Los tullidos y enfermos de todas las clases que asisten a la celebración, parecen dar cuenta gráfica de todo aquello, mientras que una inscripción en alemán y francés informa de los prodigios y de la dedicación a un prócer y conde de aquellas tierras de nombre Michael Franciscus Wignacourt⁸². En los dos idiomas figura la oración que se imprimió junto a un grabado en óvalo del santo rodeado de antorchas, ángeles con hachas encendidas y una inscripción que lo proclama como famoso en virtudes y milagros⁸³.

Singular abogado y protector contra la peste: el caso de Nápoles

El Padre Francisco García en su conocida biografía afirma, al tratar de

los portentosos milagros de Javier: “¿Qué diré de las pestes que ha apagado en diversas ciudades en uno y otro mundo, purificando el aire de las muertes que amenazaban a sus ciudadanos, los cuales le eligieron por patrón, para que estando debajo de su protección, los respetase el contagio, y Dios no los castigase viéndolos patrocinados de San Francisco Xavier?⁸⁴. A continuación refiere cómo al llegar a Malaca el cuerpo del apóstol cesó la peste que afligía a la ciudad y, en otro capítulo anterior del libro alude al cese de la peste en Manar, en vida del propio santo, con estas palabras: “*Pasó a la isla de Manar, deseoso de visitar el pueblo de Patin y besar la tierra consagrada con la sangre de tantos mártires, mas Dios le llevaba para que ejercitase su milagrosa caridad con los isleños. Habíase extendido una grave pestilencia de que morían cada día hasta cien personas y, al llegar el santo a la isla de los mártires, salieron a recibirle tres mil personas, parte cristianos y parte gentiles y como corría por todas partes la fama de sus prodigios, empezaron a persuadirle con la elocuencia, que les enseñaba la necesidad, y con las lágrimas que les daba el dolor: que no permitiese fuese desolada su isla, que la sangre de tantos inocentes había hecho digna de la compasión de todos, ni consintiese que la muerte fuese más cruel que el tirano, no perdonando su guadaña a los que perdonó el cuchillo. Movidó a compasión con los ruegos, llantos y trabajos de los manareses, pidió tres días de término para alcanzar de Dios el remedio. En ellos hizo fervorosa oración y luego cesó la peste, porque todos los que estaban tocados de ella sanaron y ninguno fue tocado en adelante. Con la salud del cuerpo alcanzaron los manareses la del alma, porque movidos de tan grande milagro, se convirtieron todos a nuestra Santa Fe y fueron bautizados de mano del Santo Apóstol*”⁸⁵.

⁸¹ SCHURHAMMER, G., “Die Xaveriusreliquien und ihre geschichte”. *Bibliotheca Instituti Historici S. I.*, Vol. XXIII, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1965, p. 365.

⁸² Fondo Schurhammer Carpeta 19, SC, n.º 2706

⁸³ *Ibid.*, Bélgica 2, núm. 28.

⁸⁴ GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús...* Op. cit., p. 427.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

Entre las composiciones más afortunadas de esta protección de Javier sobre otras tantas ciudades se encuentra una pintura de Ciro Ferri que fue grabada y difundida, de tal modo que se copió en Flandes, Italia, España y Nueva España. El original lo conoció el P. Schurhammer en la Curia General de la Compañía de Jesús en Roma. La escena resulta elegante y acertada en su colorido y perspectiva. Posiblemente Ferri se pudo servir de alguna estampa o dibujo de visiones de algún otro santo. Sobre un fondo de paisaje, árboles, mar y la columnata de un enorme edificio encontramos al santo arrodillado con los brazos desplegados implorando la misericordia divina, en una posición teatral, rodeado de mori-

bundos, muertos y personas que se lamentan de la desgracia. Al fondo se adivina un fuego, posiblemente las ropas y enseres de un apestado que se destruyen, según práctica usual en aquellos casos. Los escorzos de cuerpos de niños, jóvenes y adultos con encarnaciones propias de personas muy enfermas, contrastan con los celajes y algunas vestiduras de un grupo, el roquete blanco del santo y, sobre todo, con el tercio superior del conjunto. En este último espacio encontramos, en un rompimiento de gloria, la figura de Cristo triunfante, rodeado de ángeles y querubines, con el cetro de quien todo lo puede, sostenido por su mano izquierda, mientras que con la derecha ordena, con gesto de autoridad, a un ángel que envaine la espada de la justicia divina, a lo que se presta este último con celeridad. Las oraciones de Javier han encontrado su fin y la peste cesa. El santo jesuita se ve iluminado por un golpe de luz propio de la zona superior celeste. Las líneas y diagonales de la composición son variadas y ricas en sus efectos. Del mismo modo que en el teatro del momento, a la hora de representar estos prodigios se utilizaban las tramoyas para hacer posible la comunión entre el cielo y la tierra, los pintores barrocos nos reflejan en obras como esta la misma impresión de fusión de lo natural con lo sobrenatural, llegando a presentarnos el *coelum in terris*, tan buscado y querido por los grandes artistas del Barroco.



San Francisco Javier
abogado contra la peste.
Pintura sobre cobre de
Ciro Ferri

El autor de la composición, Ciro Ferri, fue el más destacado discípulo de Pietro da Cortona, nació en Roma en 1634 y falleció en la misma ciudad en 1689 y colaboró con su maestro en Florencia. A partir de 1663 se hizo más autónomo, decorando la cúpula de la iglesia de Santa Inés en Piazza Navona. Además de la pintura, practicó también la escultura, realizando una del propio San Francisco Javier, conservada en el Gesù de Roma⁸⁶.

El cuadro de Ferri fue dibujado por Pietro Locatelli, alumno del propio Ferri y activo en la segunda mitad del siglo XVII, y lo grabó en Nápoles a fines en las últimas décadas de la citada centuria François Louvemont. La estampa la copió en un gran lienzo de gran formato el pintor flamenco Godefrido de Maes para una serie sobre el santo, destinada a la santa capilla del castillo de Javier, que fue realizada en 1692. Asimismo se hicieron copias para otras iglesias de la Compañía. Conocemos una adaptación para un medio punto en uno de los lunetos de la capilla del santo en la iglesia de San Juan de Calatayud (Zaragoza). Asimismo en el Museo Nacional del Virreinato del Tepotzotlán existe otra adaptación más libre del grabado, en una obra de Miguel Cabrera, fechada en 1764, en este caso procedente del mismo colegio jesuítico del que era patrón el santo navarro en Tepotzotlán, ya que se ubica en el coro de la iglesia, haciendo pendant con otro milagro de Javier en los mares, a ambos lados del óculo⁸⁷.

⁸⁶ *Dizionario enciclopedia Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*. Torino, Bolaffi, 1976. Vol. IV, pp. 412-414.

⁸⁷ *Pintura Novohispana Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán*. Vol. III... *Op. cit.*, p. 71.



Lienzo de Javier
protector contra la peste
Lienzo de la iglesia de
Tepotzotlán, firmado por
Miguel Cabrera en 1764.

En el caso de Nápoles, los sucesos acaecidos en 1656 han sido muy difundidos por Europa y América, desde el mismo momento en que tuvieron lugar, gracias a las relaciones que se escribieron y a las fiestas que se celebraron con todo esplendor y pompa como veremos más adelante. La mayor parte de los autores que se refieren a aquellos sucesos lo hacen tomando las noticias que proporciona un libro titulado *Miracolosa protezione di S. F. Saverio verso la città e regno di Napoli nel contagio del 1656* editato en 1660 y reeditado en 1884.

Un resumen de los hechos sería el siguiente: en la iglesia de la casa profesa y en la capilla del santo existía y existe aún un lienzo, obra de Juan Bernardino Siciliano⁸⁸, que representa a Javier arrodillado orando ante la Virgen con el Niño, en torno al cual comenzaron a suceder sucesos extraordinarios a partir de 1653, al observar muchas personas cómo el santo movía los ojos y mutaba el color del semblante, unas veces pálido, otras subido de

⁸⁸ Deberemos identificar a este pintor con el suegro de José Ribera, llamado Giovan Bernardo Azzolino, de origen siciliano, de cultura tardomanierista y poderoso empresario artístico.

color. A lo largo de varios días se repitió el suceso y los jesuitas llegaron a cubrir la imagen con un espeso velo, que de nada sirvió, pues a través de él se seguía viendo el prodigio. Pasaron los meses y algún año y cuando el suceso estaba casi olvidado, en 1656, la epidemia de la peste asoló la ciudad, contagiándose hasta el aire, siendo calificada por el P. Cassani como *"cruel por lo arrebatada, cruel por lo contagiosa, cruel por lo irremediable y cruel por la multitud de personas que degolló"*⁸⁹. La ciudad se encomendó a la Inmaculada, San Genaro y Santa Rosalía, con los acostumbrados votos, rogativas y múltiples penitencias. Tras no lograr el cese, recordaron la mutación del rostro de Javier y acudieron a su intercesión el día 12 de junio. El texto del voto al santo reza así: *"Han determinado, en nombre de la ciudad, recurrir al patrocinio de San Francisco Javier suplicándole, que así como libró con sus oraciones, aún viviendo, la isla de Manar y después de muerto, con el olor de sus huesos, a la ciudad de Malaca en la India, de la peste que la afligía; y últimamente, ha pocos años, a la ciudad de Bolonia de igual contagio, así se digne con su protección librar a esta ciudad de la presente epidemia..."*. El texto finalizaba con la promesa de erigir al santo monumentos y celebrar su fiesta con toda pompa, tomándole como patrono junto a San Genaro y llevando una imagen suya desde la Casa Profesa hasta el palacio episcopal y de allí al tesoro o sagrario en donde se guardaban las estatuas de los santos patronos de la ciudad y todas las reliquias.

El P. Sanvítores, con seudónimo de Matías de Peralta, refiere las curaciones milagrosas en personas de la ciudad con imágenes del santo, con el aceite de la lámpara de su capilla, mediante su invocación e incluso con la propia aparición de Javier. La peste fue desapareciendo y las autoridades y barrios de Nápoles pidieron al Papa, junto a un escrito del General de la Compañía, la confirmación del patronato del santo sobre la ciudad, algo que se consiguió y celebró con las acostumbradas fiestas. Antes de pasar a recordar los acontecimientos de aquellos festejos, anotaremos alguna representación de aquellos hechos, fundamentalmente un par de estampas grabadas. La primera que le proclama en su inscripción como patrono de la ciudad, es obra de N. Perrey de 1657, en donde aparece el santo llevado por un ángel a orar ante la Virgen con el Niño, según una composición muy divulgada del P. Seghers. La escena nos sitúa ante una gran iglesia y a los pies aparece la bahía de Nápoles en un bonito mapa⁹⁰. El segundo grabado es obra de J. C. Hafner, por dibujo de J. G. Heinsch y representa la aparición del santo a varios jesuitas que auxiliaban a las gentes y se consumían en tales labores, en el momento de anunciar el cese de la peste. El grabado ilustra una obra de Mathias Tanner editada en Praga en 1698, con el título de *Societas Jesu Apostolorum imitatrix sive gesta praeclara et virtutes eorum quae societate Jesu per apostolicas missiones speciali zelo desudarunt*⁹¹.



Grabado de la pintura de Ciro Ferri que representa a Javier abogado contra la peste.

⁸⁹ ESCALADA, F., *San Francisco Javier abogado poderoso contra la gripe*. Tafalla, Domingo Albeniz, impresor, 1920, p. 17.

⁹⁰ Fondo Schurhammer. Iconografía 3, n.º 144. La ficha correspondiente anota que el original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Nápoles con la signatura 133 B 10 (5).

⁹¹ Un ejemplar del libro se encuentra en la Bibliothéque Municipale Dole (Jura).



Capilla de la Casa Profesa de Nápoles.

San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos. Ricardo Fernández Gracia

Entre las pinturas que recordaban el nuevo patronato de Javier sobre Nápoles figura la del calabrés Mattia Pretti, realizada durante su estancia en aquella ciudad entre 1653 y 1660, antes de marchar a la isla de Malta⁹². El cuadro alargado muestra en la parte superior a la Inmaculada, acompañada de San Jenaro, San Francisco Javier y Santa Rosalía. Debajo de la Virgen hay un hermoso ángel mancebo que se acerca hacia ella, portando en su mano derecha una espada llameante, que hay que identificar con el ángel castigador que ha desencadenado la epidemia, ya terminada, cuyas consecuencias se perciben debajo: cuerpos desnudos muertos y enterradores que los llevan a sepultar.

Para glosar los festejos con que celebró la ciudad el fin del azote de tan temida enfermedad, copiaremos las páginas que el mencionado Sanvítores extrae de las relaciones del momento que, como es sabido, constituyen un género literario de tipo laudatorio y bastante detallista, con tendencia a la exageración y escrito con el propósito de revivir, con su

lectura, aquellas jornadas festivas⁹³. En cualquier caso, todas aquellas celebraciones efímeras lograron uno de sus grandes objetivos, que no era otro que el de la persuasión, mediante toda aquella propaganda y retórica, dentro de una cultura y un arte, como el Barroco, que trata de cautivar mediante los sentidos, siempre mucho más vulnerables que el intelecto. Los festejos lúdicos y religiosos dejaron, sin duda, una profunda huella en cuantos participaron en ellos.

El texto referido nos describe así aquellos festejos: *"El ardor y ansia, que todos tenían de ver luego aquella deseadisima solemnidad, no permitió dilación alguna, ni que se aguardase mas sereno, o ameno tiempo; y así se decretó para el mismo día de San Francisco Xavier dos de diciembre de aquel mismo año de la peste 1656. No son para tan corto papel, y tenue estilo las solemnissimas fiestas, que se celebraron por nueve días, los panegíricos que hicieron ilustrísimos prelados y oradores, dando el parabién a la ciudad del nuevo patrocinio, los arcos triunfales, las máquinas de fuego, los altares, estatuas y trofeos que levantaron a su nuevo patrón y liberador. Los barrios de la ciudad y las Sagradas Religiones, la majestuosa pompa y solemnísima procesión que se hizo desde la Casa Profesa de la Compañía de Jesús a la Santa Iglesia Metropolitana, y se compuso de todas las Comunidades y Religiones, gremios y clerecía de la ciudad, acompañando las estatuas de todos los santos abogados y patronos (que se habían traído antes en otra particular procesión desde el Tesoro a la iglesia de la Casa Profesa) al fin de las cuales estatuas iban las dos de San Genaro, patrón principal y de San Francisco Xavier, debajo de un mismo palio, cercándolas los Padres de la Compañía de Jesús y siguiendo tanto número de príncipes y señores con sus hachas encendidas, que se creyó no haber faltado ninguno o rarísimo de toda la nobleza y oficiales de la milicia.*

Qué diré de los espectáculos, dones y tributos que se ofrecieron al nuevo defensor y patrón, repartidos por los nueve días de la solemnidad? Qué de los veintinueve estandartes, en correspondencia con los veintinueve barrios en que se divide la ciudad? Puesto el nombre de cada barrio en su estandarte con este rótulo: Oh urbem a Peste servatam: Por haber librado de la peste a la ciudad. Lleváronlos todos juntos, con gran orden, un día de la novena las cabezas o capitanes de cada barrio, saliendo de San Agustín, iglesia propia del fidelísimo pueblo, el cual acompañaba no menos devoto que numeroso, causando singular ternura en toda la ciudad, y no menos cuando llegando al templo de la Casa Profesa, ofreció cada capitán su estandarte a su santo patrón y

⁹² PACELLI, V., *La pittura napoletana da Caravaggio a Lucca Giordano*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp.135-136.

⁹³ BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco Español*. Madrid, 1990, pp. 8-9.

defensor común. Qué diré de los otros dones, corona, cera, lámparas y más estandartes que ofrecieron varias congregaciones de la ciudad y pueblos de la comarca, y finalmente el consalón o estandarte de señalada, riqueza y magnitud que ofreció a la ciudad en nombre público, y levantado, se suspendió de la más alta bóveda de el templo de la Casa Profesa, donde cercado de los veintinueve estandartes de los barrios que pendían de las cornisas, formaba una alegrísima vista de un triunfante capitolio de la piedad.

Qué diré de las inscripciones, emblemas y elogios que se pusieron a las estatuas y trofeos del glorioso santo? que todos iban a pasar en significación y símbolos de la protección de San Francisco Xavier, en haber avisado y apagado el incendio de la peste en aquella ciudad. Pondré aquí algunos para rematar y sazonar algo la llaneza deste traducción tan ceñida y desnuda de todo ornato.

Eran entre otras bien ajustados dos emblemas: en uno se pintaba el arco iris con este mote: *Praemonet compescit, esto es, Avisá y aplaca San Francisco Xavier la peste, como el iris la tempestad.* En esto se reconocía una nave en medio del mar inquieto y sobre la antena aquella flámula o exhalación que llaman los marineros *San Telmo*, con este mote: *Sat es: Basta de peste y de tormenta y sigase la serenidad.* No era menos a propósito otra pintura de gran primor en que se presentaba el santo Xavier, que en hábito de peregrino volaba al cielo a tener el brazo del ángel ejecutor de la Divina justicia que con una espada ensangrentada esgrimía estragos y muertes sobre la afligida ciudad.

En otra insigne máquina, que no menos para empleo del ingenio, que de la vista levantaron los Reverendos Casinenses de la Orden del gran Patriarca San Benito, se reconocía una estatua del santo Xavier, guarnecida de riquísimas joyas, en traje también de peregrino, singularmente agradable a aquella ciudad, desde la prodigiosa aparición y milagro con que sanó en ella al Venerable mártir Marcelo Mastrilli. A esta estatua volaba un ángel ofreciéndole el santo nombre de Jesús, con esta letra: *ut portet nomen meum: Para que lleve mi nombre, mote propio del apóstol de las gentes.* Y allí luego se divisaban las columnas de Hércules (propia divisa del barrio donde se levantaba esta máquina, que se llama puerto) con aquel usado mote: *Plus ultra: Más allá,* y delante de las columnas se aparecía otro ángel acabando la letra del primero: *Cunctis gentibus: A todas las gentes, y daba vida a todo el artificio esta inscripción, que por no quitarle yo su viveza con traducción tan muerta, y por no dilatarnos más de lo justo, se pondrá sólo en su idioma latino como los otros elogios que añadiremos:*

Peregrinum habitu, peregrinum virtute,
Prius experta, quam venerata Patronum
Excipe, recale, Parthenope
Hic laeta Hospiti occurras tuo:
Iam habes in Portu,
Quem prope naufraga suspirabas.
Herculeas ut strenue pertransivit metas,
Ita sanctitas confinia.
Caeterum inter superos quanti valeat? ne quaeras:
Dei interst Xaverii nomen amplificare in Coelo,
Qui JESV nomen Plus ultra dilatavit in Orbe.



Lienzo de Javier en su capilla de la Casa Profesa de Nápoles. Pintura de G. B. Azzolino, llamado Juan Bernardino Siciliano.

En otra pintura se representaba en forma humana de mujer y traje de cada una de su nación la isla de Manaria y las ciudades de Malaca y Bolonia y también la de Nápoles, que de ellas había aprendido a buscar el patrocinio de San Francisco Xavier contra el incendio de la peste, y todas juntas se mostraban llegar a dar las gracias a su común libertador, como se conocía en este letrero:

*Ad sunt ex utroque terrarum orbe
Voti reae urbes amplissimae.
Hoc scilicet unum erat per XAVERII
Beneficientiae vel monumentum, vel tropheum.*

*En otras se delineaban con varios e ingeniosos símbolos las victorias que San Francisco Xavier había alcanzado de los males y calamidades públicas, con sus inscripciones y mo-
tes acomodados a cada una, de las cuales pondré esta sola inscripción, en que se cifra un
elogio excelente de nuestro Santo triunfador de los males y aflicciones:*

*FRANCISCO XAVERIO
Quot publicarum claudium
Datus e coelo Domitor,
Hostium exercitus aspectu postraverit;
Clases prece disiecerit;
Aegritudinis, Tumultus, Incendia, Typhones,
Sterilitatem, superstitionem, atque erebum,
Contactu, Natu, Imperio, Voce, Numine, Opere,
Auspiciisque suis,
Exegerit, sedaverit, extinxerit,
Fugaverit, everterit, expilaverit.
Quot aerumnas pictae tabulae pallore portenderit,
Pestilentiam, cadaveris odori depulerit.
Ad humani generis bonum natus:
Etiam umbra aura benefiuus.
Hoc plenum domitiae calamitatis theatrum
In caelestis potentiae humanae spei.
Mensuram, argumentum.
Neapolitana civitas
Patrono omnigeno sibi exhibet.*

En otra aparecían los dos mundos antiguo y nuevo con sus inscripciones, y símbolos en que se representaban los varios beneficios, que uno y otro mundo había recibido del santo, y los aplausos con que uno y otro celebraba sus triunfos. No es posible describir en tan corto papel lo que se dibujó en tan grandiosos lienzos, pinturas, estatuas y máquinas de tan maravilloso artificio y grandeza, que sola una que se levantaba enfrente del templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús tenía de alto ducientos y dos palmos y ciento y ochenta de ancho, y alrededor della se formaba un hermoso teatro, dividido en treinta y tres arcos, todo adornado de símbolos, jeroglíficos, emblemas y tropheos del santo vencedor de los males, y triunfador de las calamidades públicas. Basta finalmente decir de la Majestad deste triumpho así pintado, como animado en las piadosísimas acciones y demostraciones vivas de aquella gratísima Republica, lo que se escribe al fin desta Relación

que traducimos, y en otras de la misma celebridad y fiestas que han llegado a nuestras manos, que con ser en tiempo tan apretado e inmediato a los estragos de la peste, que bastarán para tener aquella ciudad reducida a un lastimoso cadáver, nunca en su mayor felicidad y potencia se vio en ella más glorioso triumpho que este con que recibió a su nuevo libertador y Patrón San Francisco Xavier”⁹⁴.

El recuerdo para el santo jesuita navarro en la ciudad de Nápoles aún estaba muy vivo a comienzos del siglo XIX. Precisamente, en 1804, con motivo del restablecimiento de la Compañía de Jesús en Nápoles, sabemos de la gran fiesta que se organizó a iniciativa de San José Pignatelli, con asentimiento del rey. Así lo refiere el biógrafo del famoso jesuita: “Aproximándose el día tres de diciembre, el día primero antevíspera del santo, terminada ya la misión, debía llevarse procesionalmente la estatua de San Francisco Javier desde la catedral al Jesús Viejo; sesenta jesuitas estaban allí para asistir a la procesión; más sobrevino una lluvia tan abundante y continua que no fue posible hacerla. La estatua, acompañada de los PP. Provincial y Procurador, fue llevada en un carroza del rey a la iglesia del colegio. El domingo días dos, cantáronse vísperas solemnísimas. La iglesia estuvo adornada con todo el primor y hermosura que fueron posibles. Fue tal la concurrencia que el ayuntamiento no pudo penetrar en la iglesia, teniendo que entrar por una puerta interior del colegio. Mientras se cantaban vísperas, el presidente del senado presentó al P. Angiolini, que hacía de preste, un hacha de cera, como parece se acostumbraba hacer antes de la expulsión. Llegó finalmente el día tres, fiesta de San Francisco Javier. Pasaban de ochenta los Padres y Hermanos que aquel día estaban allí reunidos. Por la mañana, gran número de sacerdotes seculares acudieron a celebrar la santa misa en la iglesia. Los reyes que se hallaban en el Real Sitio de Caserta, vinieron desde allí acompañados de toda la familia real para asistir a la fiesta con toda solemnidad; millares de fieles se acercaron a la sagrada comunión...”⁹⁵.

Otras imágenes que lo recuerdan como abogado contra la peste y por sus especiales milagros a lo largo de todo el orbe católico

(1656), Malaca, Macerata (1658), Manar, Parma (1656), Bolonia (1630) y Durango en Nueva España (1668) entre otras. Como protector de todas ellas figura en un pequeño grabado que recuerda la protección contra aquella temible plaga en Roermond. Junto



San Francisco Javier protector de Passau.

Entre las ciudades que lograron el cese de la peste por la intercesión de San Francisco Javier destacan Nápoles (1657), Brujas (1666), Aquila

⁹⁴ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier*. Op. cit., pp. 123-128.

⁹⁵ MARCH, J. M., *Beato José Pignatelli y su tiempo: el restaurador de la Compañía de Jesús*. Vol. II. Barcelona: Imprenta Revista "Iberica", 1941, pp. 295-296.



Izquierda. San Francisco Javier protector contra la peste en varias ciudades y particularmente en Roermond.

Derecha. San Francisco Javier protege de la peste a Brujas. Grabado de 1666.



a un largo texto, su imagen y la reliquia en un bello ostensorio, encontramos todas esas ciudades amuralladas, a ambos lados de su imagen, mientras de su boca parte una filacteria con un texto del Libro de los Reyes, en la que se lee: "Protegam urbem istam". Otra estampa, muy sencilla, fechada en 1666, conmemora la protección sobre Brujas y repite el esquema de la anterior con la diferencia de que Roermond ha sido sustituida por la ciudad flamenca.

Caso singular y realmente importante es el lienzo de Guido Reni que representa a la Virgen del Rosario con los patronos de la ciudad de Bolonia, conservado en la pinacoteca de aquella ciudad italiana. La adopción del patronato se remontaba a 1630⁹⁶, cuando la ciudad logró salir del azote. El exvoto de la pintura se encargó a Guido Reni al año siguiente y en él figuran la Virgen del Rosario con los santos protectores patronos de la ciudad, representada en la zona inferior del cuadro. Los santos que acompañan a Javier son San Ignacio de Loyola, San Próculo, San Petronio, San Francisco de Asís, San Floriano y Santo Domingo. Un grabado, posiblemente anterior a la pintura, representa únicamente a los dos santos jesuitas junto a la Virgen del Rosario en la zona superior, mientras en la inferior transcurre una procesión y más abajo gran cantidad de cadáveres⁹⁷.

En la propia Bolonia se veneraba una imagen del santo, calificada como "antica e miracolosa", en la estancia que ocupara el santo en aquella ciudad, convertida en capilla, dentro del colegio jesuítico. Un grabado de fines del siglo XVII representa aquella imagen, en la que Javier viste de sotana y manteo, con rosario colgando del ceñidor y portando una vara de azucenas. Al fondo se representa la ciudad y el santo pisa pinchos y ramas espinosas⁹⁸.

Otra ciudad, en este caso alemana, también lo aclamó protector en 1636, con motivo de la peste. Se trata de la ciudad de Passau y ha sido publicado por Ursula König-Nordhoff⁹⁹.

⁹⁶ FANTI, M., "Bologna nell'età moderna (1506-1796)", in Amedeo Benati... et al., *Storia di Bologna*, a cura di Antonio Ferri e Giancarlo Roversi, Bologna, Alfa, 1978, pp. 248 y ss.

⁹⁷ Fondo Schurhammer. Iconografía 3, n.º 93.

⁹⁸ *Ibid.*, Carpeta 19, núm. 2785.

⁹⁹ KÖNIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, Mann, 1982, p. 229, lám. 198.

Como tal aparece en un magnífico grabado de Johan Sadeler, en el que figuran la Trinidad en la zona superior, escuchando las plegarias de la Virgen María, San Rafael, San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y los abogados tradicionales contra la peste: San Sebastián y San Roque, a los que se agrega a Santa Rosalía. En el centro de la composición se dibuja una perspectiva de la ciudad y sendos ángeles portan una filacteria en la que se lee: "MISERERE PARCE DOMINE PARCE POPULO TUO". El grabador de la estampa se ha de identificar con Juan Sadeler II, fallecido en Munich en 1665 e hijo de Rafael Sadeler, que trabajó en Ausburgo, Munich, Ingsbruck para el archiduque Leopoldo y Venecia.

La ciudad de México, como vimos al tratar de las cofradías del santo, lo proclamó por su especial protector, seguramente como consecuencia de la labor desplegada por su cofradía, fundada tres años antes. El 23 de noviembre de 1660, el arzobispo de la capital de Nueva España, expuso al cabildo catedralicio que los regidores de la ciudad le habían presentado una petición del Padre Diego Osorio, Prepósito de la Profesa de aquella ciudad, en tal sentido. El prelado argumenta que estaba convencido que aquella población se había librado de grandes y peligrosas enfermedades por la intercesión del santo jesuita. Por todo ello y por complacer a la ciudad y a la Compañía, el 26 de noviembre del mismo año de 1660 reconocieron por protector y auxiliador al santo, declarando fiesta de guardar su día que, por cierto, entonces se celebraba el 2 de diciembre y no fue hasta 1663 cuando en toda la Iglesia universal pasó al día 3 del mismo mes¹⁰⁰. La aceptación por los órganos de gobierno de aquella urbe no tardaron e, incluso, varias personas se obligaron con voto particular para oír cinco misas en el día de la fiesta. Asimismo el P. Sanvítores afirma que *"aunque por la celebridad de tan gran santo se les quitase el trabajo de un día, por su devoción y patrocinio se les aumentarían los días de vida y salud, como se les han aumentado a tantos muertos resucitados y moribundos innumerables restituidos a su entera salud por su intercesión, y que por esta misma conseguirían con menos trabajo los bienes del cielo y los de la tierra que más les conviniesen para el divino servicio"*¹⁰¹.

La especial protección de la ciudad de Cremona queda patente en algunas estampas¹⁰² y sobre todo por la presencia del santo en las fiestas de canonización de San Francisco de Borja. Con este último motivo y con ocasión de haber elegido a Javier como especial protector de la ciudad, se construyó una enorme máquina de planta central con cuatro arcos de triunfo en representación de las cuatro partes del mundo. De la zona superior rematada en una especie de pirámide con el monograma de la Compañía y la bandera de la ciudad, colgaban estandartes de las siguientes ciudades: Goa, Aquila, Parma, Piacenza, Turín, Manar, Nápoles, Bolonia y Malaca, todas ellas libradas o auxiliadas por San Francisco Javier en tiempos de peste¹⁰³.

El patronato del jesuita navarro sobre el cantón suizo de Lucerna quedó plasmado en un grabado en el que el santo, arrodillado, reza ante la Virgen con el Niño, con el fon-



Imagen de San Francisco Javier venerada en Bolonia.

¹⁰⁰ *Monumenta Xavierana*. Vol. II. Matriti, Typis Gabrielis Lopez dei Horno, 1912, pp. 725-727.

¹⁰¹ PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier*. Op. cit., p. 187.

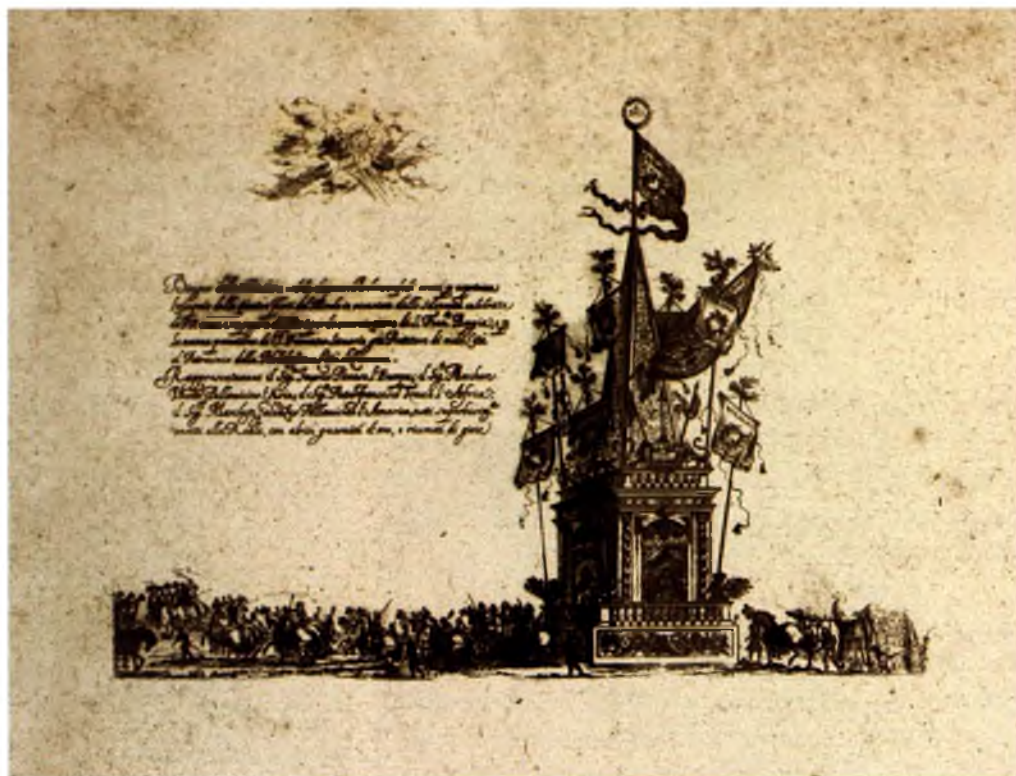
¹⁰² En el Fondo Schurhammer Carpeta 18, núm. 141 se encuentra una bellísima estampa grabada a buril de fines del siglo XVII, en la que el santo, con indumentos de peregrino y vara de azucenas señala el cielo y protege bajo su bordón a la ciudad y sus iglesias.

¹⁰³ Fondo Schurhammer. Carpeta 19, núm. 2F9D.

Arriba. Carro triunfal de la ciudad de Cremona con motivo de la canonización de San Francisco de Borja.

Abajo. San Francisco Javier protector de Cremona.

Página siguiente. Pintura de Guido Reni con los patronos de Bolonia.



do de la citada ciudad y todos sus edificios. En la zona inferior el escudo municipal y del obispo que costeó la pieza enmarcan una inscripción en la que se lee: "S. Franc. Xaverius / Patronus / Cantonis Lucernensis / 1654". Por esta cronología habrá que identificar al maestro que lo firma con Johan Shewitzer, nacido en Zurich en 1625 y fallecido en 1670, distinto a otro homónimo nacido en 1679¹⁰⁴.

Caso harto particular por su trascendencia en lo que a imágenes del santo se refiere, es el de Durango en Nueva España. La peste llegó a aquella ciudad en 1668 y tras conocer las experiencias de tantas y tantas ciudades europeas, los cabildos eclesiástico y secular de la ciudad, lo eligieron por patrón de aquellas tierras del reino de Nueva Vizcaya. El gobernador de la ciudad expidió un auto el día 4 de diciembre de aquel año en el que leemos: "Acordó su señoría, con todos los vecinos de esta ciudad, elegirle y nombrarle por patrón de todo este Reyno, protector de la fe y de la paz, sus armas y buenos sucesos de ellas, como se hizo, confirmándolo el Ilustrísimo Señor doctor don Juan de Gorospe y Aguirre..., obispo de esta diócesis, en su día. Y para que todo este Reyno le tenga por tal patrón y se le haga fiesta solemne, en su día, y se ponga su imagen en todas las iglesias parroquiales, mandaba y mandó se despachen mandamientos a todas las justicias de este Reyno, con inserción de este auto, para que se pregone y lo tengan entendido y le hagan fiesta, su día, con luminarias, la víspera"¹⁰⁵.



¹⁰⁴ BENEZIT, E., *Dictionnaire critique Op. cit.*, Vol. XII, pp. 583-884.

¹⁰⁵ ALEGRE, F. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España... Op. cit.*, pp. 292-293.



Copatrono de Navarra

La declaración de San Francisco Javier como patrono de Navarra y los pleitos que acabaría suscitando no es un caso aislado en el panorama de la España del seiscientos, en la que las ciudades competían unas con otras por poseer la mejor capilla para su patrón y abogado particular. El fenómeno lo resume Lafuente con esta famosa frase: *"A cada tribulación se discurría un nuevo patronato"*. A la cabeza de todo aquel fenómeno, hay que situar, al más alto nivel, el enfrentamiento entre los partidarios de Santa Teresa y Santiago, aunque se repitió en muchos lugares con otros santos. Pueblos, villas, ciudades, gremios y cofradías se afanaron y compitieron con sus santos patronos. Así como con los votos que hicieron en su defensa, acompañados de las correspondientes fiestas. El reino de Navarra no escapó a tales diatribas, sino todo lo contrario, pues se vio inmerso, a lo largo de varios años, en un enfrentamiento entre los partidarios de San Francisco Javier y los de San Fermín. Los primeros, muy influenciados por los jesuitas, estuvieron sustentados por las instituciones del Reino –Cortes y Diputación–, entre cuyos miembros había ex-alumnos de la Compañía y los segundos fueron apoyados por la ciudad de Pamplona y el cabildo de su catedral, con un clero bastante receloso con el poder e influencia de los hijos de San Ignacio.

El hecho de que Navarra contase con uno de los santos más populares y taumaturgos, prototipo de misionero para todo el orbe cristiano, hizo que sus devotos, alentados por la Compañía de Jesús, contemplasen la idea de ver a Javier no sólo en los altares, sino con un *status* especial dentro del santoral navarro, en el que toda la nómina pertenecía a la Edad Media (San Veremundo de Irache, San Virila de Leire, San Raimundo de Fitero, San Virila, San Simeón de Cabredo, San Gregorio Ostiense), e incluso a los primeros tiempos del cristianismo (San Fermín y San Saturnino). Desde entonces, la identificación de Navarra con el santo jesuita será un fenómeno en aumento, habiendo llegado, con diferentes connotaciones, hasta nuestra época.

Los tiempos de la Contrarreforma lo fueron también de nuevas necesidades, que exigían nuevos modelos de santidad para los fieles, en sintonía con una Iglesia misionera y defensora de las buenas obras, como válidas para obtener la salvación eterna. La construcción y difusión de San Francisco Javier como santo taumaturgo, misionero, protagonista de éxtasis y visiones y obrador de milagros prodigiosos fue algo que contribuyó a su fama internacional, en Europa e Hispanoamérica muy tempranamente, siendo aclamado por patrón en ciudades de la categoría de Nápoles o Bolonia y contando con destacadas cofradías en distintos continentes.

Con motivo de la beatificación, en 1619, el vizconde de Zolina ofreció una sortija para las fiestas que se organizaron, como hijo y descendiente de su casa, a la vez que pedía al ayuntamiento de Pamplona que aceptase ser juez en los festejos. El regimiento aceptó, designando a don Jerónimo de Ibero para tal efecto, acudiendo en corporación a la misa y sermón que el día del nuevo beato se celebraron en el colegio de la Compañía. Cuando llegó la esperada canonización en 1622, la iglesia de Pamplona celebró el evento con suntuosas fiestas. Para entonces las Cortes del Reino, reunidas en la Sala Preciosa de la catedral, habían acordado solicitar de Roma el rezo oficial del santo. Obtenido el Oficio, la Diputación lo recibió como patrón, proponiendo que el Reino en las primeras cortes ratificara el patronato. El Breve con el Oficio de Javier llenó de alegría a toda Navarra. En cambio la propuesta del Reino sobre el patronato tuvo dificultades, especialmente por parte de la ciudad de Pamplona, aunque la Diputación seguía en su empeño bajo la influencia de los jesuitas.

Precisamente, en 1656, cuando aún no se había rubricado el copatronato sobre Navarra de San Francisco Javier junto a San Fermín, se data un interesantísimo grabado, fechado en Madrid, incluido en la documentación del pleito que el Reino sostuvo contra la ciudad de Pamplona, que se conserva en el Archivo General de la Postulación de la Compañía en Roma. Está firmado, en la capital de España, por Matías Cristóbal, un grabador escasamente conocido que firma otra estampa de Santa Catalina en Sevilla¹⁰⁶. La composición debe mucho a la estampa de Bolswert que reproduce una obra de Rubens. El santo de cuerpo entero con roquete, cruz orlada de palma y azucenas contempla, estático, un rompimiento de gloria en el que se dibuja el monograma de la Compañía, mientras se apoya y sostiene a la vez un elegante escudo de Navarra, enmarcado por rica cartela y timbrado por la corona real. A sus pies asoman un demonio y otra figura de animal que bien puede representar la herejía, mientras en la zona inferior de la izquierda encontramos a gentes de toda condición y raza, agrupadas y dispuestas a seguir sus enseñanzas. La iconografía del santo como único patrón resulta muy rara y tan sólo años más tarde en el relicario de Tudela aparecerá del mismo modo, aunque en una pequeña miniatura sobre cobre y en un retrato de busto alargado.

La estampa grabada a buril lleva en la zona superior la siguiente inscripción en letras capitales: "S. FRANCISCVS XAVERIVS SOCIET. IESV, APOSTOLVS INDIARVM, / NUNTIVS APOSTOLICVS, ET REGNI NAVARRAE PATRONVS". En la zona inferior, bajo el pedestal pétreo que sirve de base al Santo, leemos junto a la firma del grabador: "Una favet Fidei Patris manus altera Regno / Aequa fere est Patriae cura, Designa mea". La influencia de la estampa en la pintura es palpable en ejemplos como los grandes lienzos del santo bautizando de las Agustinas Recoletas de Pamplona y de la parroquial de Santa Catalina de Cirauqui, en donde la figura del santo está literalmente copiada del modelo de la estampa grabada en Madrid en 1656.

La Diputación del Reino celebró su fiesta en la iglesia de la Compañía de Jesús hasta la expulsión de los jesuitas en que se trasladó a San Cernín. Precisamente en 1767, coincidiendo con esa circunstancia, la Diputación del Reino encargó sendas imágenes de la Inmaculada y de San Francisco Javier con las armas de Navarra en sus peanas para colocarlas en la parroquial de San Cernín. La ciudad de Pamplona hacía lo propio en la iglesia de la Compañía en el mes de mayo, a donde iba a venerar su reliquia. En otras poblaciones su culto fue parejo a las cofradías que Javier que tenía dedicadas en Uztárriz (1676), Caparroso (1692), Isaba (1694), Mérida (1705), Estella (1706), Puente la Reina (c. 1714), Lesaca (1720), Aoiz (1723), Javier (1726), Sangüesa (1742), Falces (refundada en 1784), Abaurreas (refundada en 1806) y Ochagavía. En otras poblaciones era el propio obispo o visitador el que intentaba incrementar la devoción al santo, mediante el mandato encominado a que se tallasen imágenes suyas, como ocurrió en 1684 en Cáseda o en Eguiar-te en 1699¹⁰⁷. En Estella, el obispo de Pamplona Juan Íñiguez de Arnedo concedió, en la visita de 1702, a la parroquia de San Juan una serie de indulgencias y gracias por rezar ante el altar de San Francisco Javier¹⁰⁸. En Olite, don José Revillas y Santander fundó el sermón para San Francisco Javier en 1721¹⁰⁹ y, años más tarde en 1750, don Martín Antonio de Vega y Cruzat, caballero de Santiago, marqués de Feria y superintendente de las Reales Casas de Moneda fundó en la parroquia de San Pedro tres misas semanales en honor de San Francisco Javier, San Antonio de Padua y la Virgen¹¹⁰. En Tafalla, en 1734, la parroquial de San Pedro fue sede de otra fundación de misas cantadas para el día del santo por Dorotea Villalba, Pedro de Ortaitreta y Miguel de Olóndriz. En la misma ciudad, a

¹⁰⁶ PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Vol. I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 258.

¹⁰⁷ Archivo Parroquial de Eguiar-te. Libro de Primicia y Cuentas 1598-1741, Visita de 1699.

¹⁰⁸ Archivo Parroquial de San Juan de Estella, num. 66. Libro de Mandatos de Visita 1627-1900, fol. 38.

¹⁰⁹ Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Olite. Miguel Apezteguía. 1721. Fundación del sermón de San Francisco Javier por don José Revillas y Santander.

¹¹⁰ CROS, J., *Saint François de Xavier de la Compagnie de Jésus. Son Pays, sa famille, sa vie*. Vol. I. Toulouse, J. et L. Loubens, 1894, p. 526.



San Fermín y San Francisco Javier, copatronos de Navarra por Juan Correa, c. 1700.

San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos. Ricardo Fernández Gracia

mado Patrono de las obras de la Propagación de la Fe y en 1927 Patrono de todas las Misiones.

Si en los ambientes de la Compañía, particularmente en sus colegios, el santo navarro iba parejo con San Ignacio de Loyola, en Navarra, irá acompañado de San Fermín, por ser ambos *aeque patroni principales*, por decisión pontificia de 1657. En numerosos retablos de Navarra aparecerá, en su versión de santo predicador y evangelizador, haciendo *pendant* con San Fermín, con lo que su presencia en esos casos adquiere la dimensión alusiva al patronato del reino de Navarra.

Particular importancia en la difusión de esta iconografía javeriana tuvieron algunos grabados que aparecieron en algunos libros del Padre Moret, muy divulgados en el Reino y fuera de él, en el siglo XVII, en los que aparecía la figura de San Francisco Javier. A ellos nos referiremos más adelante.

La hipotética primera y temprana muestra de esta iconografía, la más particular de Navarra, por aunar a sus dos patronos, es un lienzo que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona y está fechado en 1629, casi cincuenta años antes de que se declarase a

ambos santos como patronos del Reino. La pintura de resabios tenebristas, nos presenta el escudo de Navarra y los dos santos a los lados, Javier con sotana y vara de azucenas y San Fermín, con traje episcopal de etiqueta –sotana, roquete, manteleta y muceta–, no como suele aparecer generalmente, con capa pluvial y mitra. En la zona inferior tiene una inscripción que nos informa del mentor y donante, don Miguel de Suescun. La fecha de la composición merece alguna reflexión y ciertas sospechas sobre su autenticidad. En primer lugar, en aquel año la cuestión del patronato no había llegado a los grados de enfrentamiento que tomó a partir de 1648. En 1629 la Diputación del Reino se dirigió al Papa solicitando la confirmación del patronato de San Francisco Javier sobre Navarra, con los deseos de que se fijase su fiesta como de las de guardar y se extendiese a toda la Iglesia universal, como colenda. Resulta harto raro que ambos santos estén en este lienzo del Ayuntamiento sólo con el escudo de Navarra. A eso hemos de añadir que la parte baja de la pintura está bastante afectada por una restauración en la que se han repuesto incluso letras, como la J de Javier, algo imposible en el siglo XVII, ya que debía haberse escrito Xavier. Incluso el tercer dígito de la fecha podría haber sido un 5 en vez de un 2, pues la restauración ha sido muy agresiva en esa zona y el trazo del 5 se podría haber confundido con el del 2. En 1659 la datación del lienzo tendría más sentido y quizás se avendría mejor con el estilo de la pintura y algunos de sus elementos como el báculo barroco del obispo San Fermín. En cuanto al donante don Miguel Suescun, tampoco se puede aclarar mucho. La intervención en la pintura y la deficiente lectura de su inscripción dificultan la tarea en extremo. Quizás delante del nombre se pueda leer regidor u oidor. En 1629 no hay regidor alguno de la ciudad con el apellido Suescun. Con anterioridad, hacia 1619 hubo un oidor de Comptos llamado Miguel de Sues-

cun y en las décadas de los veinte y los treinta otro cuyo oficio era el de abogado de las Audiencias Reales. En 1657 conocemos otra persona con el mismo nombre, en este caso el vinculero municipal¹¹², con el que se podría identificar al donante.

Otra pintura conservada en el Ayuntamiento de Pamplona datada en 1657 y realizada por Juan Andrés Armendáriz, conocido policromador, es una buena muestra de otros lienzos que se debieron realizar en la capital del Reino con motivo de la sanción papal del patronato de Navarra. La pintura la hemos documentado a través de una libranza del ayuntamiento de la capital navarra, datada el 26 de agosto de 1657, por la que se le entregaron 400 reales, correspondientes al "*trabajo y recados que ha puesto en el retablo que con orden de la dicha ciudad ha hecho de los Gloriosos Santos Fermín y Francisco Xavier, patronos del Reino*"¹¹³. Ambos santos se encuentran a los lados del cuadro; el obispo, de pontifical impartiendo la bendición y el jesuita con la cruz y una vara de azucenas. En el centro aparecen los escudos de Navarra y Pamplona, en tanto que una larga inscripción, encerrada en una decorativa cartela de cueros retorcidos, recuerda en letras capitales quiénes ocupaban los puestos de gobierno en la ciudad, tanto en 1657, año del breve papal, como en 1656, cuando se alcanzó el acuerdo entre la Diputación y el regimiento municipal de la capital navarra.

Las imágenes representadas en esta pintura de Juan Andrés de Armendáriz corresponden a las que se procesionaron en las fiestas del copatronato. La de Javier es una versión de la escultura de la iglesia de la Compañía, hoy en la catedral, en tanto que la de San Fermín es la que hizo para tal ocasión el escultor de Asiáin Pablo de Aguirre y policromó el propio Armendáriz.

Entre las obras que por su carácter de portada de libro alcanzaron una enorme difusión y sirvieron para modelo a escultores y pintores, hemos de citar dos estampas que acompañan a sendas obras del Padre Moret, cronista del reino y autor de sus famosos *Anales*. Este jesuita daba a la luz en 1665 sus *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*, en las que se incluye una preciosa estampa de los dos copatronos navarros, San Fermín y San Francisco Javier sosteniendo las armas del reino, enmarcadas en una lujosa cartela. Javier viste sotana jesuítica con largo sobrepelliz y estola y sostiene con su mano izquierda una cruz con la vara de azucenas. En la parte inferior aparece una composición emblemática, consistente en unos buscadores de perlas en el amanecer bajo el lema: *Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit* (El trabajo indaga lo profundo, la luz descubre tesoros encerrados). La significación emblemática de la escena se relaciona con el estudio y el esfuerzo según vemos, entre otros ejemplos coetáneos, como una de la empresas de Francisco Núñez de Cepeda¹¹⁴ y otra composición emblemática de Josep Romaguera¹¹⁵. En el mismo grabado encontramos sendas inscripciones latinas, la primera con el texto *Dii Patrii Servate Domum, Servate Nepotes* (Dioses lares: guardad la casa y a los moradores), y la segunda, en torno a las cadenas, que reza: *Ex Hostibus Et in Hostes* (De los enemigos y contra los enemigos). El autor del grabado fue, en este caso Pedro Obrel, un pintor flamenco avecindado en San Sebastián entre 1669 y 1671, año este último en que falleció en Pamplona, tras haber dejado obras señeras en Oñate y Salvatierra¹¹⁶. El grabador de la composición dibujada y pintada por el flamenco fue un maestro vallisoletano, de apellido Cañizares.

En la primera edición de los *Anales*, de 1684, también aparecen ambos santos en la misma disposición e iconografía, siendo el autor de la composición, un artista residente en Madrid, Gregorio Fosman y Medina, grabador flamenco, fallecido en la capital de Espa-

¹¹² Archivo Municipal de Pamplona. Libranzas 1657.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ BERNAT VISTARINI, A. y CULL, T. C., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal, 1999, pp. 680-681, n.º 1401.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 143, n.º 253.

¹¹⁶ ECHEVERRÍA, GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y VÉLEZ CHAURRI, J., "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate". *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (1988), p. 317.



Grabado de Miguel Gomborino del antiguo retablo de la Virgen de Ujué con los dos copatronos navarros. c. 1800.

San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos. Ricardo Fernández Gracia

ña en 1713. Ambas estampas de las obras del Padre Moret están en dependencia directa de otras que se grabaron unos cincuenta años antes por Juan de Courbes y que sirvieron de portadas a importantes libros¹¹⁷.

Buena muestra de la difusión de las portadas de los libros de Moret, son algunos lienzos que copian su contenido y forma. Así la portada de los *Anales* fue recreada por el pintor novohispano Juan Correa en un lienzo que se conserva en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid, con una modificación, consistente en pintar sobre el escudo de Navarra y colocar en su lugar un ostensorio eucarístico. El cuadro convenientemente restaurado muestra claramente las cadenas del blasón del reino navarro, bajo los rayos de la custodia, con lo que la copia del grabado resulta, si cabe, aún más evidente.

A partir de las últimas décadas del siglo XVII, los retablos de numerosas iglesias navarras comenzaron a presentar a los patronos en lugares pre-

eminentes. No es este el lugar para inventariar todos ellos. Haremos alusión a algunos ejemplos destacados, casi todos pertenecientes al siglo XVIII. Lo más usual será encontrarlos en relieves o esculturas, aunque no faltan lienzos, como el de la parroquia de Elgorriaga, obra fechable en el tercer cuarto del siglo XVII.

Con San Fermín aparece el santo jesuita en el retablo de San Jerónimo de la catedral de Pamplona, aunque no haciendo *pendant* en el mismo cuerpo, sino superpuestos en la misma calle. El retablo fue realizado, a partir de 1682, por Simón Iroz y Villava y las esculturas se encomendaron a Francisco Jiménez Bazcardo¹¹⁸. El programa iconográfico dio cabida al patrón de la ciudad de Pamplona, San Saturnino, junto a los copatronos del Reino y al recién canonizado San Fernando, a más del titular y San Francisco de Asís, fundador de la orden a la que pertenecía el obispo don Pedro de Roche. Por el mismo tiempo, en 1683, el pintor Vicente Berdusán pintaba a ambos santos en la parroquia de San Pedro de Olite.

A fines del XVII correspondían las tallas de los retablos mayores de Larraga y Miranda de Arga, obras de Fermín de Larráinzar y José de San Juan y Martín. Ambas fueron sustituidas por otras modernas. Las esculturas del primer retablo las traspasó Larráinzar al escultor Bazcardo en 1697¹¹⁹. Poco después, en 1703, se datan los bultos de San Fermín y San Francisco Javier del retablo mayor de Arizcun, obra del escultor Miguel Sagüés. En el ático del retablo mayor de Reta encontramos a los dos copatronos, en sendos relieves, con la particularidad de que San Fermín se representa en la escena de su martirio. Las esculturas de la parroquia de Eulate se datarán junto a su retablo mayor, del que forman parte, realizado a partir de 1713 por el maestro Pascual de Oráa, aunque fue modificado a fines del siglo XVIII¹²⁰. Las tallas del retablo de Ciordia fueron labradas por el maestro residente en Estella Francisco Sainz de Baraona a partir de 1717¹²¹, junto a otras advocaciones ligadas a las devociones

¹¹⁷ MATILLA, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria, Ephialte, 1991, pp. 81-83.

¹¹⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 208-209.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹²⁰ GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella*. Vol. II*. Pamplona, Principado de Viana, 1982, p. 610.

¹²¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco... Op. cit.*, p. 301.

locales. En Lumbier, figuran ambos en el ático del retablo y la talla de San Francisco Javier fue ejecutada en 1716 por el aragonés Francisco Bosqued.

Muy interesante desde el punto de vista de programa iconográfico es el retablo de Santa Teresa de la iglesia abacial de Fitero, obra de José Serrano de 1730, costeada por el gremio de los alpargateros. En él se dan cita junto a los patronos de Navarra, los de la Iglesia universal –San Pedro y San Pablo–, el de la localidad –San Raimundo abad– y la titular del gremio, Santa Teresa de Jesús¹²². En las benedictinas de Corella, Baltasar de Gambarte colocó en las calles laterales del retablo mayor de su iglesia a ambos santos, en 1741, costeado con fondos de don José Armendáriz y Perurena, primer marqués de Castelfuerte, que tenía una hermana en el citado convento¹²³.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, ambos santos comparten protagonismo en las calles laterales de muchos retablos mayores, como los de Azpilcueta, Irurita, Echarri Aranz. En los dos primeros casos son esculturas de porte cortesano, en tanto que en el tercero, las dos tallas se encomendaron a los maestros Juan Antonio y Manuel Martín Ontañón en 1752¹²⁴. En el retablo de Santiago de Sangüesa, obra de Nicolás Francisco Pejón, realizado entre 1688 y 1770, encontramos las tallas coetáneas de ambos santos.

Los copatronos no faltaron en lugares de especial significación. En la catedral, durante las fiestas de especial solemnidad, los bustos de San Fermín y San Francisco Javier se sacaban al altar mayor. En Roncesvalles, en un momento que no podemos precisar, se colocó la escultura de Javier para hacer *pendant* con San Fermín en el retablo mayor. En el santuario de Ujué, en un retablo perdido, que conocemos gracias a un grabado de Miguel Gamborino (h. 1800), aparecen junto a la imagen de la Virgen el santo obispo pamplonés y Javier con la esclavina, el bordón de peregrino y la azucena, en el típico gesto de abrirse sus vestiduras para mostrar su pecho y corazón inflamados de amor divino. Las instituciones del Reino de Navarra hicieron encargos tanto en lienzo como en escultura de ambos santos, como vimos al tratar de la relación de las Cortes y la Diputación con sus copatronos.

¹²² *Ibid.*, pp. 283-286.

¹²³ *Ibid.*, p. 280.

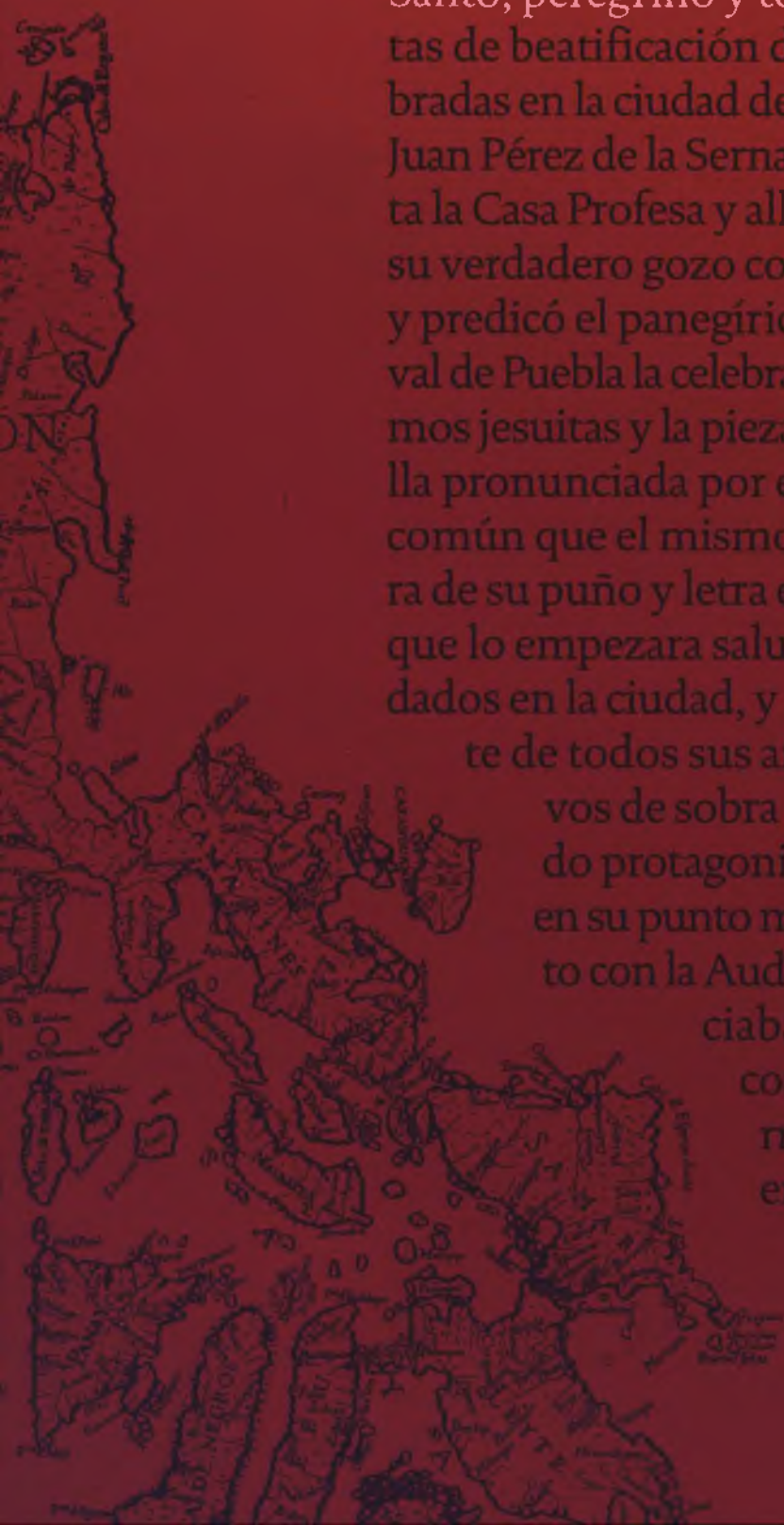
¹²⁴ *Ibid.*, p. 358.

Xavier Indiano o los indios sin apóstol

Jaime Cuadriello
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Santo, peregrino y tomasino. Para realzar las fiestas de beatificación de San Francisco Xavier celebradas en la ciudad de México en 1621, el arzobispo Juan Pérez de la Serna encabezó una procesión hasta la Casa Profesa y allí mismo, para dar muestra de su verdadero gozo con el fasto, **ascendió** al púlpito y predicó el panegírico de ocasión. En la ciudad rival de Puebla la celebración corrió a cargo de los mismos jesuitas y la pieza no tuvo la enjundia de aquella pronunciada por el arzobispo primado. No era común que el mismo prelado de México escribiera de su puño y letra el sermón festivo, menos aún que lo empezara saludando a los navarros avecindados en la ciudad, y se dirigiera a ellos como gente de todos sus afectos¹. Sin duda había moti-

vos de sobra para entender el ya reconocido protagonismo de Su Ilustrísima: estaba en su punto más candente su enfrentamiento con la Audiencia de México y ya se anunciaban los golpes más violentos con la inminente llegada del virrey Conde Gelve. Todo lo cual, en el centenario de la conquista de la ciudad, había galvanizado las reyertas entre criollos y gachupines.



Y a cuya concordia, no por casualidad, llamaba en su fervorín invocando la figura de la Compañía y la hermandad habida entre San Ignacio y el Santo apóstol². Como bien se sabe, esta enrarecida relación tuvo su desenlace en el sangriento tumulto de 1624 y la huida y destitución de ambas potestades de sus altos cargos en el virreinato.

Para entrar en materia, hay que notar que el mismo arzobispo fue de los primeros en detenerse en un tema histórico y trascendente, que ya daba pábulo a una de las más hondas cavilaciones de los cronistas y anticuarios novohispanos: el de la supuesta predicación apostólica de Santo Tomás en ambas Indias, como anuncio, precisamente, de la segunda y definitiva predicación xaveriana. Desde sus primeras páginas, el arzobispo invocaba “la irrefragable tradición de la Iglesia” acerca de “la partición de los discípulos de Cristo” en pos de irradiar en todos los reinos y provincias su palabra, fieles al mandato universal de *Id y predicad*:

“Al Santo apóstol Tomás cupo la India Oriental, y en aquella ocasión hizo Dios la primera vez jornada y levantó gente para poseer, entró en la India el glorioso apóstol tremolando el estandarte de la fe, sembrando la semilla del Evangelio que regó con su sangre y martirio, ilustró aquellas remotas provincias con su predicación y presencia enriqueciéndolas en su muerte con su sagrado cuerpo y reliquias que hoy están en Meliapur o Meliapura. Duró muchos siglos en ellas y en su pureza la religión cristiana, hasta que por las antiguas entradas y correrías de los turcos y moros de Persia y Egipto, de tal manera se deslució que en el tiempo en que entró en ellos el segundo apóstol, apenas había algunos oscuros rastros y señales de lo que había sido, como eran las cruces en algunas partes (aunque muy pocas), noticia de algunos misterios de nuestra fe y envuelta en supersticiones y mentiras que más parecían consejas de viejas, que verdades católicas. En este estado de cosas, determinó Dios haber segunda vez jornada [y llama a San Francisco Xavier] para azolar, destruir y extirpar la idolatría y engañosa secta de Mahoma”³.

Sin saberlo quizás, el arzobispo con su autoridad estaba legitimando un mito literario que andando el tiempo reclamaría toda su potencia argumentativa: igual que en la India Oriental, Santo Tomás había sembrado el Evangelio en América con estrategias y resultados semejantes. Desde el Perú y Paraguay hasta el septentrión novohispano, el apóstol incrédulo había tachonado de cruces el territorio; e igualmente el demonio, valiéndose de los prevaricadores, había desfigurado las huellas de su paso alterando los ritos sacramentales. De esto ya se habían admirado fray Bartolomé de las Casas y fray Gregorio García, al indagar el origen del hombre americano. Pero desde 1653 el agustino fray Antonio de la Calancha fue el más incisivo en hacer del todo explícita esta creencia y divulgarla sin embozo. Incluso, al sostenerla como una tesis teológica, la dotaba con un sentido programático y más aún si en sus libros quedaba puesta en tono de denuncia profética. Al retomar este mito como un hecho histórico y teológico, consumado por la justicia divina y avalado por la ley natural y positiva, Calancha remataba sus silogismos apelando directamente a la conciencia real: “Si dijeran [como los europeos que se oponen a esta opinión] que no predicó en cada cabeza de reino y no en todo, pase, pero que en más de medio mundo no entró apóstol, cruel opinión y terrible conjetura”⁴.



Arriba. Portada del sermón de la beatificación de San Francisco Xavier en México. México, Imprenta de Diego Garrido, 1621. Biblioteca Nacional, UNAM.

Abajo. Portada del sermón de la beatificación de San Francisco Xavier en Puebla. México, Imprenta de Diego Garrido, 1622. Biblioteca Nacional, UNAM.

² “Soy naturalmente inclinado a discretos y a navarros y así por navarro y por discreto tengo particular afición y devoción a nuestro Santo y vengo a este lugar a decir sus alabanzas con mucho gusto y cuando este es bueno no se ha de poner tasa”. JUAN PÉREZ DE LA SERNA, *Sermón de la beatificación de san Francisco Xavier*, México, Imprenta de Diego García Garrido, 1621, p. 1. Mi agradecimiento más profundo a mi colega Lenice Rivera, por acompañarme y auxiliarme durante la escritura de este trabajo.

³ Por eso, dadas las circunstancias, llama la atención que la pieza tenga las características de un sermón moral que llama “a la virtud de la obediencia”, antes que un panegírico que ensalzara las virtudes del Santo. Más aun si se trata del sermón inaugural del culto xaveriano en la Nueva España: quizá aquí ya presaga su ánimo beligerante y defensivo de frente a los ataques que recibía. El jalón de orejas a sus ovejas resultaba bastante ejemplar: “Y hacen compañía [ambos santos] juntando el caudal de ambos y sus personas yendo igualmente a ganancia y a pérdida, los cuales para que no se entienda que uno es más dueño de la Compañía que otro, ni el uno más principal que el otro, para que en los papeles sobre el intitularse primero este que aquel, no haya discordia, ni desigualdad, eligen un nombre común, con que intitulan su compañía, como si dijésemos la COMPAÑÍA de los conformes, la de los Toledanos, la de los Gachupines, la de los Cnollos. En este mismo sentido habremos de entender que esta religión se llamaba la Compañía de Jesús”. *Ibidem*, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵ FRAY ANTONIO DE LA CALANCHA, *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú* [transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor], Lima, 1975, t. II, pp. 710-711.



Cruz de Meliapur. Tomada del manuscrito de Manuel Duarte *Pluma Rica*.

Un jesuita portugués residente en México, luego de misionar en el Japón y las Filipinas y pasar por Roma, el padre Manuel Duarte, tuvo la paciencia de compilar cientos de testimonios que probaban la antigua cristiandad implantada por Santo Tomás en América y obsequiar al sabio Sigüenza y Góngora su manuscrito para que con este compusiera su *Fénix de Occidente*. Terminada la monumental empresa filológica y de pesquisa regresó a predicar a Manila en 1680 y allí continuó con sus afanes tomasinos redactando un opúsculo final⁵. Para Duarte la creencia de una antigua predicación no sólo era una cuestión de orgullo, ante la primatura de Santiago en España, sino un “destino continuado” en la obra misionera de sus correligionarios que ya se enseñoreaban, como ninguna otra orden, en las dilatadas latitudes del nuevo continente: desde los lagos canadienses hasta la Patagonia. El mismo autor predicaba con el ejemplo y en sus itinerarios misionales seguía los derroteros de Xavier: Roma, Portugal y el Japón. Una de las fuentes más a propósito para Duarte era la *Vida de san Francisco Xavier*

escrita por el padre Juan de Lucena en 1600, y en cuyas páginas se divulgó un grabado con la cruz hallada en el sepulcro tomasino de Meliapur, la cual admiró profundamente a San Francisco Xavier y allí reverenció como signo promisorio de su estadía por aquellos sitios. Para este compilador lusitano-mexicano, en esta cruz se hallaban cifrados hondos misterios: entre sus inscripciones y ornamentos aparecía la figura del Espíritu Santo, situada en lo alto del madero, que era nada menos “el pavón real (de Meliapur) [y a su vez transfigura], de la misma ave Ketzali de plumas ricas, que es el uno de los nombres con que le llamaban los mexicanos, y con que se prueba ser el mismo y con este su sobrenombre de apóstol dídimo o gemelo”⁶. También discurría sobre las ideas de fray Gregorio García acerca de que el hallazgo del cuerpo martirizado de Santo Tomás ocurrió “a tiempo coetáneo a la conquista de Nueva España [por lo cual] no es extraño predijese la vuelta a ella del Evangelio, poniendo por señal cercana y conforme al estilo nacional”⁷.

⁵ Estas fueron las deducciones sobre la identidad del autor a las que llegó José Fernando Ramírez en 1862, quien reunió todos estos papeles y los cuales más tarde publicó Nicolás León en su: *Bibliografía Mexicana del siglo XVIII*, México 1906, sección primera, Imprenta de la viuda de Francisco Díaz de León, pp. 363-367 (en adelante citado como manuscritos de “Manuel Duarte”).

⁶ Se trataba de una imagen de la cruz que le fue remitida al rey don Sebastián de Portugal por su virrey en turno para acreditar “la invención” del santo cuerpo del apóstol en Meliapur, donde fue martirizado por los brahmanes. La estampa luego fue reproducida por el padre Lucena en su *Vida de san Francisco Xavier*. DUARTE, M., *Op. cit.*, p. 226 y 441-442.

⁷ *Ibidem*, p. 244, 381 y 517

No es fortuito que algunos de los más entusiastas propagadores de esta creencia hayan sido los más tempranos cronistas de la Compañía situados en sus correspondientes provincias de América: Manuel Nóbrega, Simón de Vasconcelos, Antonio Ruiz de Montoya y Alonso de Ovalle. En sus pesquisas brasileñas, el padre Nóbrega de plano interpretaba que las palabras reveladas por Santo Tomás a los indios, guardadas en los memoriales del Paraguay y el Brasil, eran anuncio de la llegada de los misioneros jesuitas: “Que hombres blancos con cruces en las manos, se entendía ser y fuese manifiesta y entendida la tradición de su predicación en la América, cuando a ella llegaron los apóstoles que son los jesuitas”. Tan clara quedó en la conciencia de los jesuitas americanos esta “profecía” (así la llama el biógrafo de San Ignacio el Padre Andrés Lucas), que en el gran libro conmemorativo *Imago Primi Saeculi* se dio crédito a los vestigios tomasinos en este lado del océano, como apoyatura histórica para inspirar e impulsar la grandeza del reino jesuítico del Paraguay.

Duarte, pues, no dejaba de sorprenderse, luego de hacer el cotejo entre los topónimos de Meliapur y Quetzal, que querían decir lo mismo y eran el retrato metafórico de aquél

apóstol tan andariego como ubicuo o, como hemos dicho, semejante a un “pavón de plumaje precioso”⁸. Tampoco se olvidaba en resaltar, emocionado, uno de los pasajes que mejor ligaban la labor de ambos apóstoles: la peregrinación que el Santo de Xavier había emprendido, a pie y durante siete días de ayuno, para venerar las reliquias “de su antecesor”, como igualmente ya lo refería Pérez de la Serna en su sermón inaugural. Y el arzobispo añadía que en este lugar mientras se recogía en el templo fue azotado cruelmente por los demonios, para probarse en la fe y pedir a Virgen toda la fortaleza necesaria para consumir su cometido⁹. Ribadeneyra, como compañero de Ignacio y Xavier, también se detuvo en esa suerte de rito de consagración en el sepulcro de Meliapur y otorgarle un sentido profético y universalista y así condensar el perfil espiritual más acabado del santo, mixtura perfecta entre la vida apostólica y la contemplativa: “[Allí estuvo] sustentándose de regalos y consolaciones divinas, que el Señor por medio de su sagrado apóstol le concedió”. Así, pasaba las noches recogido en el templo entregado a la oración “suplicándole al Señor con lágrimas y encendidos deseos, que pues le había llevado a las Indias para alumbrar aquella gentilidad tan ciega y tan extendida por tantas y tan distantes y bárbaras provincias, que le diese alguna partecilla del espíritu que había dado a su santísimo apóstol Tomé, a quien le proponía imitar, para recoger el fruto de lo que el santo había sembrado y renovar la doctrina del cielo”. En ese sitio, venciendo sus padecimientos, tomó a Santo Tomás, concluye Ribadeneyra, “por guía y maestro, por abogado y protector”, prometiéndole hacer renovar la semilla que antaño había sembrado¹⁰.

Incluso, esta suerte episodio probatorio llegó a tener representaciones iconográficas o, al menos, fue considerado como una escena memorable en la ilación de los portentos xaverianos: una estafeta o padrinazgo espiritual que le amparaba contra toda adversidad. En algunas de las “vidas ilustradas” se mira el momento en que Xavier, desembarcando en India, cae de bruces ante la cruz que el apóstol primero dejó clavada en la playa, como signo imperecedero de su paso y un feliz “vaticinio” de su nuevo relevo¹¹. Por cierto, la cruz tomasina inamovible e incorruptible en la playa es un tema que se repite en América en las leyendas de la cruz de Huatulco, en las costas de Oaxaca, y en la de Carabuco en el Alto Perú.

Misionero, navegante y mariano

El fraile inglés Thomas Gage, quien a la postre cayó en la herejía y se ordenó pastor protestante, llegó a la Nueva España en 1625 de paso a las misiones que los dominicos regenteaban en las Filipinas. Todavía per-

cibió de visu la conmoción que había dejado el motín de 1624. Su libro de viaje es, como se sabe, la primera gran diatriba narrada *in situ* en América y enderezada en contra de la superstición y el poder “infernol” del papado, mediante una intencionalidad puritana tan imperalista y mercantilista como que aquella que él mismo tanto criticaba. Entre todas sus denuncias no podía faltar el ataque a los jesuitas, pero, sobre todo, contra el ánimo expansivo que



Stefano Piale (delineó) Giovanni Battista Dassori (grabó) *La noche de oración en la iglesia de santo Tomás Apóstol en Meliapur*. Grabado sobre lámina, 1793. Tomado de la *Vida iconológica* de Gaspar Juárez, 1798.

⁸ *Ibidem*, pp. 443-444.

⁹ PÉREZ DE LA SERNA, J., *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰ RIBADENEYRA, P., *Op. cit.*, p. 343.

¹¹ TORRES, G., *Vita thesibus et vita iconibus, dos certámenes sobre san Francisco Xavier*, Pamplona, 2005, lámina 34. Agradezco a su autora el gentil obsequio de este ejemplar.



Portada del sermón de la Congregación de San Francisco Xavier, predicado en el Hospital de San Lázaro, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1668. Biblioteca Nacional, UNAM.

Página siguiente. Nicolás de la Cruz Bagay (grabó), *Mapa de la Islas Filipinas hecho por el padre Pedro Murillo Velarde, 1744*. Grabado sobre metal.

mostraban para fundar sin reposo en América y el lejano Oriente. Luego de denunciar que en la reciente canonización de “los dos gemelos Ignacio y Xavier”, Roma se había gastado “por lo menos diez millones de libras”, ya en trámites o fastos, abría el primer capítulo de su libro mostrando la usurera “codicia” con que el Papa se beneficiaba a través de sus intereses en Asia y América¹². Pero más allá de sus filias y fobias y de sus exageraciones biliaris, Gage es el primero en dar cuenta que la figura de San Francisco Xavier, a dos años de su canonización en Roma, era ya en Nueva España un estandarte de la geopolítica de los jesuitas y, sobre todo, avalada por la diplomacia antisabelina de Felipe II. Los acusa de un modo por demás malévolo: “Pues los jesuitas, los mejores estudiosos de la política de Roma, viendo esto así acordado entre el Papa y el rey de España [el patronato real], para el crecimiento de su orden y para impedir el crecimiento de otras órdenes allá, pensaron primero en un modo de reclamar para sí todas las Indias, alegando que San Francisco Xavier, compañero de Ignacio de Loyola, fue el primero que predicó en las Indias Orientales, y que por derecho ellos, siendo de su profesión, debían ser los únicos que predicaran en aquellas partes”¹³.

Pero no es menos cierto que la popularidad del Santo ya era una verdadera eclosión religiosa para las fechas en que publicó su libro (1648), sobre todo luego de palparse sus poderes en medio de las conmociones sociales. Los contagios masivos de peste fueron la causa para que los cabildos de México (1660) y Puebla (1665), siguiendo el ejemplo de varias ciudades de Italia, eligieran y juramentaran al Santo como patrono especial y solemnizaron sus ruegos fijando una fiesta de precepto (hecho que contravenía una disposición papal). También se pagaba, así, una deuda de honor contraída con el Santo merced a un pasaje que lo ligaba directamente a la historia de la Nueva España y acaecido en vida del mismo; y el cual, por añadidura, probaba su reconocido poder antipestífero y taumatúrgico. Veamos.

En 1546 arribó a una de las islas Molucas (para unos era Mazacara y para otros Amboina) una armada procedente de las costas mexicanas al mando de Ruy López de Villalobos, que venía derrotada e infestada de peste, buscando, fracaso tras fracaso, el regreso a Nueva España; y a cuyos tripulantes y soldados Xavier dio la bienvenida, sanándolos y confortándolos en cuerpo y alma a lo largo de tres meses¹⁴. Esta infortunada expedición enviada por el primer virrey Mendoza tocó primero las Filipinas (allí mismo bautizadas en honor del rey); y, en el intento de retornar por la ruta de África, fue a dar a la isla Amboina donde el Santo tomó a bien acoger a los forasteros y también resguardarlos de las agresiones de los portugueses. Tan mala suerte acompañó a este intento de expansión que el propio comandante López de Villalobos murió confortado por el Santo, entre las fiebres malignas y, sobre todo, en razón del desaliento y la frustración por no alcanzar el sueño de plantar un imperio hispánico sobre el Pacífico. Al grado de que en sus cartas desde Goa, el varón de Xavier desaconsejaba por peligrosas y arriesgadas las expediciones salidas de Nueva España, no obstante que en las naves de López de Villalobos había llegado Cosme de Torres, quien fue su brazo derecho en la penetración al Japón y el mismo que recibió el nombramiento como “primer prior de la provincia nipona”¹⁵.

¹² Este autor terminaba tajante: “Eso a traído la política a los reyes de España, y unida a la política jesuitica con la política y ambición del anticristo, Roma visita cada año a sus hijos recién nacidos enviando una tras otra a aquella iglesia infantil de América tropas de mensajeros como los de Job, que bajo apariencias de salvación llevan la condenación y la desdicha a sus pobres e infelices almas” GAGE, T., *El Inglés Americano, sus trabajos por mar y tierra o nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, Libros del Umbral, 2001, p. 34.

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ CABRERA Y QUINTERO, C., *Escudo de armas de México*, México, IMSS, 1981, p. 171. RIBADENEYRA, P., *Op. cit.*, pp. 344-345.

¹⁵ SANTIAGO CRUZ, F., *La nao de China*, México, Editorial Jus, 1962, pp. 48-50.



José Padilla (atrib.), *El tránsito de San José y la muerte de San Francisco Xavier*, 1759. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Virreinato, INAH.

Página siguiente. Gaspar Conrado, *La muerte de San Francisco Xavier* (medidazos del siglo XVII). Óleo sobre tela. Pinacoteca de la Profesa.



Desde entonces la ruta de la nao y las expediciones al Pacífico quedaron bajo su protectorado y no fueron pocos los misioneros salidos de México que se dedicaron a imitar sus andanzas o que anhelaban encontrar sus huellas por aquellos lares¹⁶.

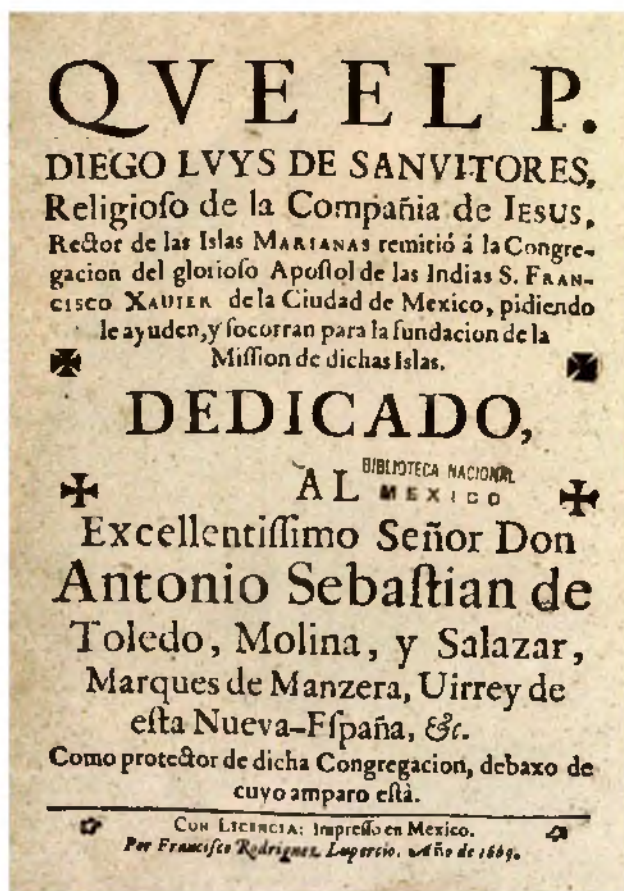
Nada menos, cuando en 1682 se dedicó el templo del noviciado de Tepotzotlán al santo de Navarra, el sentir generalizado de los jesuitas novohispanos ya era triunfal y promisorio. En aquella fábrica celebraban con fulgores artísticos sus logros en la expansión misional en el Oriente y auguraban, bajo el amparo del Santo, sus nuevas y dilatadas incursiones. La elección del titular y el protectorado que ejercía sobre la juventud aspirante, no sólo era en razón de los méritos de su predicación en vida, sino por aquel destino continuado que les señaló este varón con el ejemplo de su misma muerte, en la isla de Sancian, llamando a las puertas del imperio de China: “Tenemos esperanzas ciertas de que el Señor y en el buen gobierno que ahora va, se abrirá la puerta del gobierno de China y en el resto del Japón. Y con esta esperanza estaremos en las dichas islas Filipinas aprendiendo su lengua y aprovechando en lo que pudiéramos, como se ha hecho hasta ahora en este Reino de Nueva España, en la lengua otomí. Porque la santa muerte de nuestro padre Xavier a la puerta de la China está llamado misericordia delante del acatamiento de nuestro Señor por aquellas pobres almas”¹⁷.

No sé si la proliferación y monumentalidad de la iconografía del Santo entregando el alma a su Creador, en medio de aquellas soledades, tiene que ver con esta visión militante y continuada que imitaban los viajeros novohispanos al Oriente. También el gusto pictórico por representar con toda propiedad y lujo, el porte tan elegante de los nobles japoneses, que se mira en obras tan tempranas como la de Gaspar Conrado, en la pinacoteca

¹⁶ Sólo hay que mirar, por ejemplo, el mapa de las Islas Filipinas levantado por el jesuita Pedro Munillo de Velarde en 1744, en donde se recoge a modo de viñeta la híbrida iconografía de San Francisco Xavier surcando como un Neptuno auriga, precedido de su cangrejo, y allí se le declara “príncipe del mar”. Reproducido en: VVAA, *El galión de Manila*, México, Artes de México, 1971, N.º 43, p. 37. Sobre esta iconografía marina puede verse: FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Religioso camarin y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XVIII”, en: ARELLANO, I. (ed.), *Sol, apóstol peregrino. San Francisco Xavier en su centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 318.

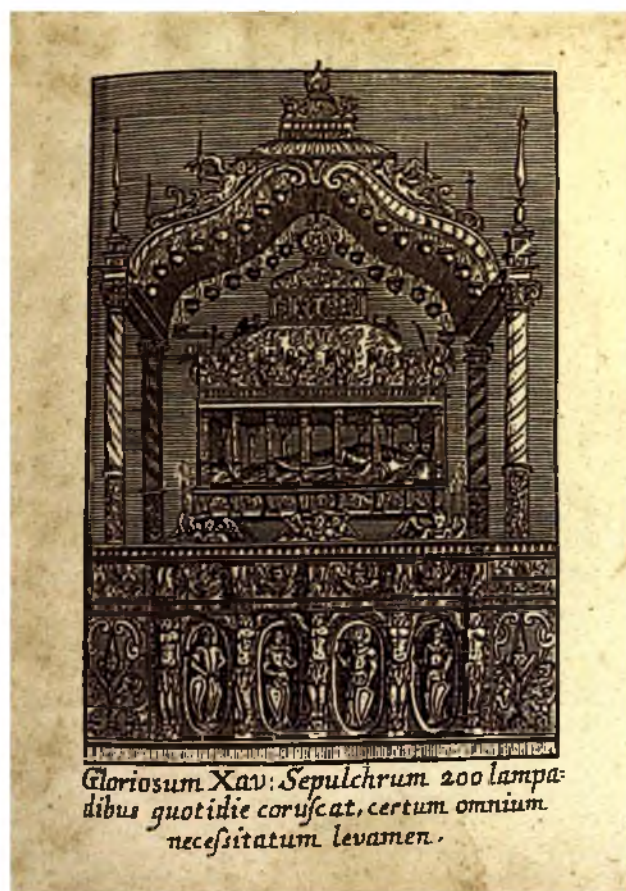
¹⁷ Apud. DÍAZ, M., *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982, p. 71.





Izquierda. Portada del Memorial dirigido a la Congregación de San Francisco Xavier. México, 1669. Imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio. Biblioteca Nacional, UNAM

Derecha. Philipp Puecher (dibujó), Melchior Haffner (grabó) *Sepulcro de San Francisco Xavier en Goa, 1691*. Tomado de la *Vita iconibus*.



de la Profesa, o tan tardías como la espléndida de Francisco Antonio Vallejo en el museo de Querétaro y que perteneció al colegio de San Ildefonso de México.

En los muros del noviciado de Tepotzotlán hay que detenerse en dos ejemplos de pinturas de medio punto que, a modo de un díptico, no sólo evocan el tránsito de San Francisco Xavier sino el estatuto tan elevado de que gozaba como patrono de varias causas arraigadas a la Nueva España. En uno, anónimo y de ambiente rococó, la desolación de la agonía de Xavier contrasta con el recogimiento de la muerte de San José, asistido y confortado por la Virgen y Jesús. Sin embargo, aquí vemos que estos intercesores para alcanzar una buena muerte (y evitar la repentina) gozan igualmente de la gloria de los justos, pese a sus determinaciones temporales. Pero bien analizados son también un vínculo entra ambas Indias, habida cuenta del reconocido patronato josefino sobre la Nueva España, que siempre era invocado como emblema de buen gobierno y territorio distintivo. El otro es el conjunto de los dos lunetos que resguardan el ojo el buey del coro, firmados por Miguel Cabrera en 1764, verdadero factotum en la decoración de todo el interior de la nave, tan deslumbrante y celebrativo, e indicador del optimismo que alcanzó la Orden a pocos años de que tuviera efecto su expulsión. No se puede negar la intencionalidad emblemática del conjunto: allí Xavier es al unísono patrono de navegantes e intercesor antipestífero, precisamente las dos causas históricas y sociales de su enorme y profundo vínculo novohispano.

En 1668 de paso por Acapulco, el padre jesuita Diego Luis de Sanvitores escribió un largo memorial dirigido a la poderosa Congregación de San Francisco Xavier, instalada desde 1653 en la parroquia de la Santa Veracruz de "caballeros" españoles la ciudad de México. Esta agrupación piadosa estrenó capilla propia con bóvedas en 1660¹⁸, con privile-

¹⁸ MARROQUÍ, J.M.^a, *La ciudad de México*, México, 1903, t. III, p. 704.

CONSTITUCIONES

QUE HAN DE GUARDAR LOS DEVOTOS
DEL GLORIOSO APOSTOL DE LA INDIA
SAN FRANCISCO XAVIER.
CUYA DEVOCION ESTÁ FUNDADA
en la Parrochia de la Santa Veracruz desta Ciudad
de Mexico.

APROBADAS POR EL ILLVSTRISSIMO,
y Reverendissimo Señor Doctor D. MATHEO SAGADE
BVGVEIRO, Arzobispo de Mexico, del Consejo
de su Magestad, etc.



CON LICENCIA.
En Mexico, por la Viuda de Bernardo Calderon, en la calle de
San Agustin, Año de 1657.

MOTIVOS, QUE LA VENERABLE CONGREGACION DEL SEÑOR

SAN FRANCISCO XAVIER APOSTOL DE LAS INDIAS,
tiene en solicitar la fundacion del Colegio, y Casa de N. Se-
ñora de la Assumpcion, Refugio de pobres vergonzantes,
con el Patronio de su Santo Apostol, en Mexico.

DEDICALA.

(†) AL (†)

Ex^{mo} Señor

**Don Antonio Sebastian de Tole-
do MOLINA Y SALAZAR;**
Marques de Mancera, Señor de las
Villas del Marmol, Cavallero del Orden de Alcan-
tara: Virrey Capitan General deste nuevo Orbe,
y Presidente en su Real Chancilleria, y singular
Protector de dicha Congregacion.

CON LICENCIA:

Impreso en Mexico, En la Imprenta de Francisco Ro-
driguez Lupercio. Año de 1665.

gion de misma de precepto para toda la ciudad y su cabildo, y allí veneraba un trozo de las entrañas del Santo. Se trataba de una de las más apreciadas y distintivas reliquias del Reino, por sus poderes taumatúrgicos y por equipararse con el cuerpo incorrupto expuesto en Goa. Este objeto sacro, en razón de los méritos del Santo, gozaba de un estatuto tan elevado que tenía fiesta propia llamada de “la traslación del cuerpo” y algunos sermones no dudaban en compararlo de forma análoga a la presencia “viva”, que no transubstanciada, de la Eucaristía expuesta en la custodia¹⁹.

Como cabeza de la misión que iba o venía de las Islas Marianas, situadas en un extremo del continente austral, este jesuita solicitaba la ayuda económica de los congregantes, apelando al respaldo del virrey marqués de Mancera. De hecho, el joven Sanvitores, burgalés de origen, fue el más importante promotor de la devoción xaveriana en los años que pasó en Nueva España, reestableciendo su ilustre congregación como “*primiciero*” y “*a cuyas instancias personales juró México por patrono segundo al Santo Apóstol de las Indias*”²⁰. El padre Sanvitores era un retrato vivo del Santo que tanto admiraba, inflamado del mismo espíritu apostólico y viajero, tan políglota como escritor epistolar. Tanta fue su identificación y devoción que obsequió a la congregación mexicana un cáliz usado en vida por el Santo y así, en este recinto tan cargado de significación por su reliquia, se potenciaba aún más el culto y los milagros. Fue protegido en grado especial por la reina Mariana de Austria y en cuyo honor bautizó las dichas islas y en las cuales, por añadidura, pagó sus afanes con el martirio y por lo cual “*se le aventajó*” a Xavier²¹.

Izquierda. Constituciones de la Congregación de San Francisco Xavier México, imprenta de la Viuda de Bernardo Calderon, 1657. Biblioteca Nacional, UNAM.

Derecha. Motivos de la Congregación de San Francisco Xavier. México, imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio, 1665. Biblioteca Nacional, UNAM.

¹⁹ “Porque en esta capilla de su congregación es donde vive trasladado San Francisco Xavier, que aunque su cuerpo se trasladó a Goa, vive en esta capilla, que si en las entrañas, como la parte más íntima del hombre e inmediata al corazón, reside la facultad de la vida, habiendo trasladado a esta capilla las entrañas, aquí reside la facultad de su vida y aquí vive San Francisco Xavier. Por eso como fiel y amante hija de su congregación, únicamente consagra cultos a la tradición de su cuerpo, porque aquí es el glorioso sepulcro de San Francisco Xavier, porque aquí se trasladaron sus entrañas donde tiene su congregación el corazón, para que no laite la memoria de su culto”. De NARVÁEZ, J., *Sermón que en la celebridad de la traslación del cuerpo de San Francisco Xavier*, México, imprenta de la viuda de Rodríguez Lupercio, 1694, s.p.

²⁰ De BERISTÁIN Y SOUZA, J. M., *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, Imprenta de Alejandro Valdés, 1821, t. III, pp. 135-136. Escribió otro sermón que hasta la fecha no ha podido hallar. *El apóstol de las gentes de Indias, San Francisco Xavier*, México, imprenta de Rodríguez Lupercio, 1662.

²¹ ZAMBRANO, F., *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, México, Editorial Tradición, 1874, t. XIII, p. 774.



Sumario de indulgencias de la Congregación de san Francisco Xavier. México, Imprenta de Felipe de Zuñiga y Ontiveros, 1784. Centro de Estudios de Historia de México, ConduMex.

¿Cuál era, pues, la causa por la cual el apóstol incrédulo no trajo a estas latitudes las encomiendas de María? Y concluye: “*La tardanza entonces del apóstol didimo santo Tomé, a quien estaban encomendadas las Indias, parece fue presagio de lo que había de tardar la predicación evangélica en llegar a algunas de esta regiones, [así] la ha querido suplir después la Madre de Misericordia con las especiales muestras de amparo que se leen en la historia y experimentan cada día los naturales de Indias*”. Nótese dos fechas clave en la vida del Santo que ponían de relieve sus hagiógrafos, como alfa y omega de su vida apostólica: el día de la fiesta de la Asunción Xavier hizo sus votos de ingreso a la Compañía y, años después, en ese mismo día, desembarcó en el Japón, la más esforzada y dilatada de todas sus hazañas. Por añadidura, ésta era la advocación catedralicia de México que se había elevado como promesa de universalidad cristiana, más aún si la Asunción apadrinó la fecha en que Cortés pactó su alianza con los tlaxcaltecas para “*ganar el reino*” en aras de la Corona española y a la mayor gloria de Dios.

Como prueba del cumplimiento final que tuvo esta profecía, y “*suplir*” así sus expectativas, estaba precisamente la Virgen de Guadalupe de México; cuya imagen había acompañado al padre Sanvitores en su llegada a las Islas Marianas y que, puesta a la vista, en el momento mismo de desembarcar de su nao, los gentiles la admiraron con felicidad y reverencias alzando en sus hombros al padre y, junto con la Virgen mexicana, entrando triunfalmente a tomar posesión de la isla de Guam. La Guadalupana era ya una experiencia probada en la vida interior de Sanvitores, ya que durante una visita a su santuario, recién desembarcado en Nueva España, recibió un llamado de consolación y frente a su Sagrado Original se confirmó en su destino: imitar y alcanzar a Xavier. Esta sagrada mimesis, ya ausente del reino, obró prodigios y nuevos avisos, cuando la imagen de San Francisco Xavier que se veneraba en su capilla de san Ildefonso de México, inexplicablemente comen-

En este memorial, mediante el empleo retórico de paralelismos y analogías, halagaba la vanidad de sus mecenas llamándolos a ganar el título de “*adelantados*”, por seguir respaldando sus incursiones a la Oceanía o en la quinta parte del mundo que precisamente faltaba para cerrar el círculo de la predicación en todo el orbe. Pero, para acabar de conmover el corazón de sus potenciales patronos, el jesuita celebraba la reciente erección de la casa de recogimiento de mujeres de la Asunción financiada por aquellos congregantes xaverianos, como si se tratase de la clave de un enigma que finalmente explicaba el sentido de sus afanes apostólicos. La Asunción era un grave misterio para la iglesia en América, porque, según sus palabras, fue el momento en que Jesús congregó por última vez a los santos Apóstoles (que se hallaban dispersos), para que luego de despedir a la Virgen en cuerpo “*volviesen con nuevos alientos*” a su ministerio. Sobre todo porque la Virgen misma, dice, “*no quiso partir al cielo no sin antes llevar especial recomendación a cada tierra y remitirles especiales saludos por medio de sus apóstoles*”.



zó a sudar durante varios días de marzo de 1670. Hecho que fue interpretado por los jesuitas mexicanos como “el sudor a los trabajos que en aquellas islas estaba pasando el padre Sanvitores, llegando el año siguiente hasta el martirio”²².

Hecha la mancuerna entre la Virgen de Guadalupe y San Francisco Xavier, como los dos misterios revelados luego de la primera predicación, el apostolado de las Indias adquiría aquella condición profética y sublime y, como hemos dicho, funcionalmente programática. Así, dado el extravío inaugural de un Santo Tomás que anunció su misión con “los saludos” de María, el misterio pasaba a ser un hecho revelado por obra y gracia de los nuevos portentos, que patentemente beneficiaban a todos aquellos pueblos que se quedaron esperando la llegada o la transmisión de sus afectos. Pero también ahora quedaban asociados, ya desde mediados del siglo XVII (justo cuando sale a la luz la primera historia guadalupana), los dos temas míticos que mayor resonancia habrán de tener en la forja de la conciencia criollista en Nueva España: Santo Tomás-Quetzalcóatl y Guadalupe-Tonatzin. Dos temas a los cuales los estudiosos del nacionalismo han dedicado apretados libros y que, como sabemos, culminan en la desgraciada aventura y persecución del padre Servando Teresa de Mier y del intento de este último en aras de formular una ideología insurgente. Así, para el abate Mier nada descabellado tenía pensar que la Virgen de Guadalupe se hubiera estampado en la capa talar del apóstol perdido. No es este el momento para ahondar en los entresijos de este fenómeno de tan larga duración en el proceso identitario de la Nueva España, sino detenernos en la participación sustitutiva de la figura de San Francisco Xavier y la manera como quedó trenzado.

Anónimo novohispano,
San Francisco Xavier
bautizando a las cuatro
partes del mundo
(segunda mitad del siglo
XVIII). Diorama, técnica
mixta. Museo Soumaya

²² De su puño y letra en carta dirigida a su progenitor: “Y particularmente me consolé mucho ayer (21 de septiembre de 1667), viendo la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, que es un retrato y apoyo celestial del misterio de su Purísima Concepción. Allí me detuve algún rato recorriendo con la Santísima Virgen la memoria de mis obligaciones y consolándome”. El padre Florencia agregaba que a sus repetidas visitas al Tepeyac debía: “La entrañable devoción que toda su vida le tuvo y la amorosa protección con que en la empresa de las Marianas le amparó y ayudó”. *Ibidem*, p. 775 y 182.

Juan Manuel Yllanes del Huerto, *La predicación de santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la devoción a la Santa Cruz*, 1789. Acuarela. Museo Nacional de Arte, INBA.

Tengo para mí que la popularidad de su figura coadyuvó a la configuración de aquellos imaginarios de patriotismo e identidad, más aún cuando no estaba sancionado un culto específico a Santo Tomás y su “americanización” en los altares se enunciaba mediante una retórica deliberadamente ambigua o empleando la sinécdoque o la transnominación. Pese a que Duarte y por ende los jesuitas lo invocaran con un fervor de potencial americanismo y elevada distinción, envidiando el patrocinio de la India, lo cierto es que el culto al apóstol perdido permaneció larvado y constreñido al círculo de los literatos y amantes de la historia americana²³. No así, curiosamente, su alteridad residente en el Santo de Xavier, que mantuvo un culto vigoroso permeando todos los estratos y regiones de la religiosidad novohispana; y tras del cual, muy posiblemente, se escondía el mito tomasino por él mismo revivificado. Baste señalar algunos rasgos de su iconografía y de las peculiaridades que significativamente adquirió asociado a la Virgen mexicana y a los indios evangelizados.

Nuncio, ministro y atlante

Me voy a referir, pues, a un grupo de imágenes representativas de la iconografía xaveriana en la Nueva España que exponen visualmente algunas de estas interpretaciones tan *sui generis* y conforme a los intereses locales, y que enaltecen esa lectura profética del apostolado en Indias. Podemos atribuir todas ellas al mecenazgo de los padres jesuitas que no sé si por su espíritu inculturizador o por las coyunturas políticas por la que atravesaba la orden en la Nueva España, o por la simple devoción, llegaron a circular entre sus allegados, quizás de una manera más restringida que publicitada. Nótese que son imágenes celebratorias o exaltadas y, por lo tanto, con un importante peso ideológico para sus emisores y receptores locales.

Sin embargo, como ya he dicho, es obvio que las escasas formulaciones iconográficas que ilustraban el mito Santo Tomás Quetzalcóatl de una forma explícita, en que este ejerce su ministerio, fueron más bien un fenómeno tardío de la Nueva España y no podía haber sido de otra manera. Ni cuajaba Santo Tomás como un culto respetado y las elucubraciones míticas eran asunto sólo de criollos eruditos y de algunos indígenas nobles²⁴. En cambio, la asincrónica presencia del Santo de Xavier bautizando a los reyes antiguos de México y catequizando a los niños mexicanos (no sólo violentado la verosimilitud histórica sino las reglas del decoro y la acción de tiempo y lugar), son algo más que risueñas alegorías que ilustran la universalidad del espíritu misional jesuita o la ganada fama del Santo como apóstol de las cuatro partes del mundo, según se mira en sus grabados más afamados. Y en las cuales, además, se exaltaba la dilatada territorialidad que las casas de la Compañía habían alcanzado a lo largo del siglo XVII y en todos los hemisferios “sin que el sol se ausentara de ellos”.

Conviene recordar, en primer lugar, el frontispicio alegórico de la historia provincial mexicana de 1694, escrita por el padre Francisco de Florencia, para percatarnos que la luz irradiada por los ignacianos sobre las naciones gentiles, se dirige a dos grupos de reyes coronados que representan a las Indias orientales y occidentales (con Borja como padre de estas últimas ya que fue quien envió a los primeros jesuitas a Nueva España). El mapa del continente septentrional preside al centro justo como orbe, atlas, trofeo y lema de aquella empresa de alumbramiento, y que precisamente reverbera en los pe-

²³ Con esta suerte de oración termina uno de sus párrafos y aquí se palpa la función programática de su culto, aunque sin eco palpable: “Santo mío, yo quería acabar en estos borrones amontonados y sin estilo ni alíño alguno; pero referiré el siguiente y cuantas noticias pudiese adquirir, por si Dios moriere a otro Calancha, a otro Vasconcelos, para que así como aquellos publicaron vuestra estada y predicación en el Brasil, Paraguay y Perú, escriba y publique como estuvisteis acá primero para que el Señor sea glorificado y bendito en sus santos, y las gentes se alienten e invoquen vuestro patrocinio, como sucedió en la India a donde sois patrón, y os levantan templos, así como en Brasil y Paraguay”. DUARTE, M., *Op. cit.*, p. 472.

²⁴ Sobre la recepción que tuvo este mito entre los nobles tlaxcaltecas, puede verse: CUADRELLO, J., *Las glorias de la República de Tlaxcala, o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 325-456.



Miguel Guerrero, S.J.
(dibujó y grabó),
Frontispicio de la
Historia de la provincia
de la Compañía de Jesús
de Nueva España, 1694.
Grabado sobre metal.
Colección particular.



²⁴ de FLORENCIA, F., *Historia de la provincia de la compañía de Jesús de Nueva España* [edición y prólogo de Francisco González de Cossío], México, Editorial Academia Literaria, 1955. [parecer del padre Antonio Xardón]. Esta cita de simbolismo solar, como otras, fue sin duda un lugar común propio del triunfalismo jesuitico y de su tránsito histórico de una milicia beligerante a otra dominante y entronizada, de una Compañía que se creyó vinculada a un proyecto de poder teocrático y realmente universal. Una alegoría solar de espíritu similar, aunque más compleja y rotunda que se halla en la iglesia de San Pedro de Lima, respecto a la portada de Florencia, ha sido estudiada por Ramón Mujica en: "El arte y los sermones", en: *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 228-230. El recurso de compositivo de los haces reverberantes está inspirado en la portada del *Ars Magna Lucis e umbræ* del padre Athanasius Kircher, según lo ha explicado Elías Trabulse en: *Arte y Ciencia en la historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1995, p. 68.

²⁵ De FLORENCIA, *Op. cit.*, p. 1

chos de los santos: "Para que se conozca la dilatación del nombre de Jesús desde el oriente del sol hasta su ocaso y a los rayos del mismo sol se atienda su permanencia"²⁵. Pero es aún más revelador que la pluma florenciana diera comienzo invocando a la sabiduría infinita de Dios y a los vaticinios de que se vale (como los justicieros del abad Joaquín de Fiore) para dar a entender que desde un principio ya todo se había ordenado: la entrada de los jesuitas a la India y a Nueva España "se halló profetizada en Meliapur por el apóstol Santo Tomás, y por él mismo, según las señas" (y aclara que así lo probaba el padre Tursellino en su vida del Santo de Xavier)²⁶.

Más allá de la presencia étnica o monárquica de las parejas de corte de cada continente, sus personificaciones y animales emblemáticos, recibiendo la palabra o mostrándoles el mapa de sus derroteros (según el modelo más conocido de Cornelis Bloemaert), la iconografía xaveriana se distingue por este discurso alegórico extrapolado y, en buena medida, que se sirve del esquema antinómico entre civilización y barbarie. Cuán sugerente resulta, pensando en las críticas de Gage a la exclusividad jesuítica en Asia, la de un santo que como ninguno ha quedado hermanado con la iconografía cartográfica: un tablero enconchado novohispano, que se inspira en el grabado de Bloemaert, resulta doblemente significativo ya que la sofisticación de la técnica misma, nácar embutido sobre tabla, alude al papel que tenían los circuitos comerciales entre América y Asia. Es verdad que sin el variopinto gentilismo y los paisajes contrastados, no hay posibilidad de representar al Santo en su grado más sublime, con una efectividad retórica que mueve, conmueve y admira por el tamaño que alcanzaron sus proezas. Al grado de que, para consagrar en el orden celestial toda esta visión geopolítica de la Compañía, se hayan dispuesto imágenes del todo politizadas: notemos la osadía del impensable diálogo místico entre la Virgen y el Niño y un San Francisco ofreciente con el orbe en mano (obra de Juan Correa hoy en la colección de la Casa de la Cultura de San Luis Potosí). Además, el artista Juan Rodríguez Juárez reutilizó esta misma iconografía, para exornar la capilla funeraria de los Medina Picazo en el convento de Regina Coeli; ya que ellos fueron los grandes benefactores del templo de San Francisco Xavier de Tepetzotlán y así, imitando al Santo de su devoción, se muestran igualmente oferentes y arrodillados. Se trata de la reutilización de una iconografía “*de estrado*” que antaño sólo pertenecía al repertorio del emperador cristiano, como Carlos V agraciado con las bulas alejandrinas y mostrándose en goce de toda su potestad con el orbe en mano.

También hay que ver aquellas imágenes tan extremadas y quizá falta de decoro de Juan Rodríguez Juárez, que recuerdan el sueño premonitorio que tuvo el Santo en Roma, antes de partir a la India, y que ya le avisaba acerca del esfuerzo titánico que representaría la encomienda que le fue asignada por el santo fundador²⁷. Allí, el peregrino carga en sus espaldas la entera humanidad de un príncipe asiático, contrastando la inocencia de su tez blanca y su mirada beatífica con la encarnación moruna y la mueca de sometimiento y superioridad del pasajero. Quizás contraponiendo los valores morales o los recursos afectivos, que precisamente le ayudaban a persuadir en sus misiones: la humildad y mansedumbre como medio para doblegar al despotismo y rudeza de aquellos “*reyezuelos*”. Cosa que efectivamente conmueve los afectos e indica los extremos de la obediencia a que se sometían los mismos seguidores de San Ignacio, pero sobre todo las estrategias retóricas de conmoción visual que tanto cuidaba la Compañía en sus programas artísticos. Basta ver el caso más extrapolado de adecuación iconográfica en Hispanoamérica: una escena en que por un efecto de la *Imitatio Christi*, lo mismo que Jesús cargando su madero entre los zarzales, un clérigo peruano sigue los pasos de San Francisco, abriendo surco en un erial y con sus catecúmenos cuzqueños a cuestas²⁸.

Incluso, llama la atención que Rodríguez Juárez haya regresado a este tema al menos tres veces y que en cada versión haya ideado una composición totalmente distinta de la otra,



Jan Miel (pintó) Cornelis Bloemaert (grabó), *San Francisco Xavier ante el mapa de Asia*, 1667. Grabado sobre metal.

²⁷ “Había tenido muchas señales y grandes prendas de que Dios Nuestro Señor se quería servir de él como de vaso escogido, para llevar su santo nombre por la India, y para alumbrar con la luz del Evangelio a innumerables almas gentiles, que estaban sepultadas en las sombras de la muerte; porque una vez que estaba durmiendo, soñaba que llevaba a cuestas un indio tan pesado, que lo quebrantaba y molía los huesos, como él mismo lo dijo al padre maestro Diego Láinez, que dormía con él en el mismo aposento” RIBADENEYRA, P., *Flos Sanctorum*, Imprenta de la Revista Médica, Cádiz, 1865, t. XI, p. 330.

²⁸ Se resguarda en el convento de Santa Catalina de Cuzco y está firmado por Juan Bautista Cáceres en 1638. Por ser una obra tan temprana es posible que sea composición original, así piensa Teresa Gisbert en: “San Francisco Xavier en América, a través del arte”, en: ARELLANO, I. (ed.), *Sol. apóstol, peregrino. San Francisco Xavier en su centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 339.

Juan González, *San Francisco Xavier ante el mapa de Asia*, 1703. Enconchado. Colección particular.



no obstante la dificultad que entrañaba representar aquellas dos figuras en posición tan imposible (si bien una de ellas deudora de los grabados de la *Vita Thesibus et Vita Iconibus*)²⁹. La del retablo de Catedral de Puebla de 1702 quizás sea la más convincente por su naturalismo, el ánimo afectivo que se establece entre ambos personajes merced a una correcta solución gestual, al modo de un Buen Pastor cargando tiernamente a su dócil oveja, que se le ve desnuda, cansada y desvalida. No por nada el sueño encerraba un mensaje de redención cuasi irrealizable, una empresa titánica y fatigosa como aquellas de Hércules, y por lo cual uno de sus panegiristas lo llamó *El peregrino Atlante*; sin dejar de insinuar que sus prodigios también suponían, junto al orden espiritual, una metamorfosis étnica, racial y cultural: "Sudaba Francisco con el grave afán del sueño. ¡Oh sudor glorioso que al mismo etíope que sustentas le lavas y encaneces. Tú conseguirás con el agua del bautismo el grande imposible de volver blancos a los negros"³⁰.

²⁹ TORRES OLLETA, T., *Op. cit.*, lámina 12. Esta autora ya había advertido la relación del raro grabado con el cuadro que se conserva en la Pinacoteca de la Proles.

³⁰ JUÁREZ, G., *Vida iconológica del apóstol de Indias san Francisco Xavier* [Edición de María Gabriela Torres Olleta]. Pamplona, Biblioteca Javeriana, 2004, p. 33.

En efecto, en Nueva España encontramos variantes de las conocidas escenas de predicación a los gentiles, situadas en medio del ambiente de exotismo o, si se quiere, de multiculturalidad contrastada. En un paraje costero, con las naos ancladas en la bahía, el Santo planta la fe mostrando su crucifijo o su mano admonitoria elevada. Al igual que todo héroe civilizador se hace escuchar por un ciclo de la vida (todas las edades), y hace las veces de Jesús publicando las bienaventuranzas en el pasaje del sermón de la montaña (inicio mismo de su predicación y vida pública). Desempeñando este papel entre gentiles, no por acaso a Xavier se le invocaba en sus sermones novohispanos con el título de “*apóstol de las nuevas gentes*” o “*mensajero de la paz*”, enfatizando el ánimo conciliatorio y pacificador que se materializa en la práctica sacramental. En él ciertamente se empalman la vida activa con el llamado místico, según el prototipo de su *vera efigie*, inflamado de caridad en el pecho; y por eso mismo esta dualidad alcanza su registro más sublime en la imagen de un predicador universal, con el gesto retórico de *ad locutio* o con el dedo índice en lo alto, para llamar a su ovejas y transmitirles el mensaje de salvación.



Las escenas más solemnes de bautismo de príncipes mantienen, como se sabe, la consabida retórica miliciana de rendición y pacto. Un discurso que tan buenos frutos había dado en la reconquista, como Isabel la Católica apadrinando la conversión de los moriscos, o la muy temprana en la Nueva España de los senadores tlaxcaltecas “*doblando la cerviz*” en el borde de la pila y apadrinados por Cortés y la Malinche. Todo para indicar el efecto persuasivo y ejemplar que tenía este icono en la memoria de cada pueblo conquistado, tal como si fuese un protocolo fundador de una nueva alianza. Nada de raro tiene contemplar a Xavier revestido con sus ricos ornamentos sacerdotales dispensando el sacramento, para no desmerecer ante la elegancia de los grandes señores japoneses que ha reunido en torno a una pila bautismal. Más aún si en los palacios de la Nueva España era familiar el gusto por el japonismo en la decoración y el atuendo; y los embajadores mismos de aquel imperio se paseaban con todo el lujo de sus atavíos por las calles de la capital del virreinato (tal como se aprecia en la *veduta* del pintor Arellano que evoca el estreno del santuario de Guadalupe de 1709).

Pero de entre todos los bautismos xaverianos sobresalen dos ejemplos aparentemente atípicos, uno de ellos autógrafo de Juan Rodríguez Juárez de 1693 y que se conserva en el Museo Franz Mayer (quizás hayan sido tableros de bautisterio). El Santo, concha en mano, imparte el sacramento mediante el cual Jesús se manifestó como hijo de Dios y dio comienzo a la institución de su iglesia. Llama la atención porque en primer término, caído de hinojos, aparece la caracterización teatral del “*monarca Moctezuma*”, recibiendo las aguas bautismales con un gesto reverencial y contrito: nótese la mano en posición de *iure in pectore* para dar mayor nobleza y gravedad a este rito de iniciación. Tal parece que se ha interpuesto la América septentrional, antes que cualquier otro continente, para recibir este beneficio; porque, a las espaldas del rey Moctezuma, un hombre africano, con ade-

Juan González, *San Francisco Xavier ante el mapa de Asia*, 1703. Enconchado. Colección particular.

Página 218. Juan Rodríguez Juárez (atrib.), *El peregrino atlante o el sueño del gigante* (primera mitad del siglo XVIII). Óleo sobre tela. Colección particular.

Página 219. Juan Bautista Cáceres, *el peregrino atlante, Jesús con la cruz a cuestas y el retrato de un clérigo cuzqueño*, 1638. Óleo sobre tela. Convento de Santa Catalina, Cuzco.







Izquierda. Juan Rodríguez Juárez, *El peregrino atlante o el sueño del gigante*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Pinacoteca de la Profesa.

Derecha. Philipp Puecher (dibujó), Melchior Haßner (grabó). *El peregrino atlante o el sueño del gigante*, 1691. Tomado de la *Vita iconibus*.



mán desconcertado, pide explicaciones a otro asiático del porqué de esta intromisión. Sin que importe mucho al Santo ejercer este acto de favoritismo, ya que distrae la mirada y pone oídos sordos a la protesta del segundo en la fila. En la otra versión, igualmente contemporánea y cercana al estilo de Juan Sánchez Salmerón, de plano desaparecen los intrusos e incómodos representantes de las indias orientales, y Moctezuma, con su *mecapal* en la frente y su vara ceremonial de *xúchilez* (señal de regocijo), recibe las aguas vivas de la salvación con la misma dignidad que lo hiciera un cristiano viejo. De igual modo hay que comparar con un ejemplo del alto Perú, en el cual el hijo de Xavier se apersona en la ribera de sus lagos para sacramentar a los incas, revestidos con sus *uncus* o túnicas de nobleza³¹. Teresa Gisbert dio a conocer esta pintura mural de 1722 en el baptisterio de la iglesia de Curagura de Carangas (Oruro), fechada en 1722. Y hay que notar la misma ejemplaridad que existe en el hecho de que los príncipes dirigentes, con toda la dignidad y decoro de sus atavíos, se sometan al sacramento que los nombra “*herederos de la gloria de Dios Padre*”, para seguimiento, consecuentemente, de sus vasallos. Tal pudo ser la misma funcionalidad o recepción que los bautizos del “*monarca Moctezuma*” desempeñaron en Nueva España, reforzando los vínculos entre curas, caciques y sus macehuales.

Es seguro que estas configuraciones eran reflejo de aquellas escenas que se miraban desde las fiestas de su canonización en 1623, cuando efectivamente un contingente del gran emperador Moctezuma salió bailando el mitote, con los grandes de su corte, cadena de oro al pecho y “*sus diademas con jesuses [JHS] de joyas y perlas*”³². También hay que recordar las comedias de santos y el teatro de adoctrinamiento de jesuitas y franciscanos en las que se veían escenas semejantes: la idolatría salía a escena como América “*abundante*” y empenachada para finalmente postrarse ante la Fe, como en *El Cetro de José de sor Juana*³³.

³¹ GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert, 1994, p. 80.

³² CASTRO MORALES, E. (ed.), *Fiestas jesuitas en Puebla*, 1623, Puebla, Secretaría de Cultura, 1989, p. 33.

³³ Sobre la iconografía teatralizada del emperador mexicano y su vínculo con los ritos políticos, puede verse: CUADRILLÓ, J., “Moctezuma, a través de los siglos”, en: CHUST, M Y MINGUEZ, V. (eds.), *El imperio sublevado*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 95-122.



Antonio de Torres, San Francisco Xavier bautizando a los príncipes etíopes (primera mitad del siglo XVIII). Óleo sobre tela. Colegio de las Vizcainas (basado en las ilustraciones de Philipp Puecher y Melchior Haffner para la *Vita iconibus* de 1691, lámina XV).

Lo mismo que Santo Tomás introduciendo la devoción a la cruz entre indios nobles e indios chichimecos (según se mira en un grabado tardío), San Francisco Xavier aparece una vez más bautizando y exhortando a los indios mecos en una estampa piadosa del burilista poblano José de Nava burilada según el modelo de la *vera efigie*. Esto se mira en una suerte de *fatto* con la imagen más estereotipada de los indios nortños, construida según la mirada “del otro” y que los imaginaba desnudos, emplumados, embijados y pertrechados de sus flecherías. El cronista jesuita Andrés Pérez de Ribas no dudaba en atribuir al espíritu del Santo la conversión de sus neófitos sinaloenses, como una suerte de ensanche transmarítimo, que desde el Japón soplaban con vientos benéficos sobre las costas del Pacífico mexicano. Así lo expresaba en 1645: “Llevó el estandarte del Evangelio por la parte del Oriente, [y] ahora por la del Occi-





dente [para que] se le encargasen las naciones de las que no se sabe término. [...] Se ha tenido por singular favor del santo haberse convertido [a estas naciones] y ahora que está en el cielo no ha perdido el gusto y ansias de que se conozca el nombre de Cristo [...] en los abundantes bautizos de párvulos y adultos”³⁴.

Por todos sus hagiógrafos aceptado como un hecho, el don de profecía le asistía a San Francisco Xavier en alto grado y así veía “*las cosas ausentes como si estuvieran presentes*”; y de esa suerte, se asegura, pudo inspirar a sus seguidores a imitarle no importando el tiempo y espacio que hubiera de por medio. De allí la multiculturalidad proyectada en su iconografía americana y ese vínculo tan estrecho con el sacramento del bautismo, el más inaugural y trascendente de todos por lo que supone volver a nacer a la vida de la fe y así comprobar la extensión universal de la palabra en cada nación. Una alegoría por demás emblemática de los avatares simbólicos del Santo es aquella donde la pila y Xavier componen una misma figura tectónica, alejando a la serpiente del mal. Pero nótese además que en un capricho conchiforme, aparentemente decorativo, se mira a sus antecesores en la palabra: el Bautista sacramentando en el Jordán y, muy posiblemente, más abajo, a Santo Tomás bautizando a un niño hindú.

Ni qué decir, finalmente, cual fue el poderoso influjo que tuvo este Santo en la vocación del padre Eusebio Kino que, siguiendo sus huellas desde el Tirol, a él debía un ingreso en la Compañía, traslado a la Nueva España y la conservación de la vida misma (por ha-

Anónimo novohispano, *San Francisco Xavier bautizando a los príncipes japoneses*. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA.

Página anterior. Anónimo novohispano, *San Francisco Xavier (segunda mitad del siglo XVIII)*. Óleo sobre tela. Templo de Nuestra Señora del Pilar, La Enseñanza.

³⁴ PÉREZ DE RIBAS, A., *Historia de los triunfos de nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* (1645). México, Editorial Siglo XXI, 1992, p. 437.



Juan Rodríguez Juárez,
*San Francisco Xavier
bautizando al rey
Moctezuma*. Óleo sobre
tela. Museo Franz Mayer.

Página siguiente. Juan
Sánchez Salmerón
(atrib.), *San Francisco
Xavier bautizando al rey
Moctezuma* (primera
mitad del siglo XVIII).
Óleo sobre tela.
Colección Particular.





Anónimo peruano, San Francisco Xavier bautizando a los incas, 1722. Mural. Templo de Curagura.

berlo sanado de una enfermedad mortal)³⁵. El legado más elocuente de esta fusión mística entre ambos misioneros puede apreciarse todavía en el sepulcro mismo de Kino, en el pueblo de Magdalena, Sonora. Allí, al modo de los cristos tendidos y articulados para el rito del santo entierro, se venera una escultura de Xavier, que antaño puso Kino y que ahora mismo es punto de romería, no sólo de los lugareños, sino de sus crecidos peregrinos que desde Arizona o Sinaloa llegan a “tocar” la efigie del Santo, levantando con las manos su cabeza, y susurrándole al oído sus más sentidas peticiones. Tal como se venera el cuerpo incorrupto expuesto en Goa, este es uno de los pocos testimonios vivientes de una devoción que inexorablemente acabó en México, pero que en su tiempo fue acaso la más popular de aquellas promovidas por la Compañía en torno a sus figuras fundadoras. Sin duda aquí se palpa el último latido de un santuario xaveriano en activo, en que literalmente el Santo despacha a sus devotos aún desde el lecho de la muerte; así como en su tiempo, tendido en su camastro de leños, expiró en Sanción, ante la mirada desconsolada de los pobladores de aquella isla. Todo en prueba de aquella movilidad tan

³⁵ *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús en su provincia de México*, Barcelona, Imprenta de Pablo Nadal, 1754, p. 244.

ubicua, conforme a su condición profética y a la promesa de mirar por “*las cosas ausentes como si estuvieran presentes*”. La iglesia de Magdalena es, pues, uno de los reductos más apartados y conmovedores que alcanzó esta devoción, que se niega a desaparecer mediante este *tableau vivant* inculturizado, sin duda remedo de lo que se miraba en las conocidas y evocadoras pinturas del tránsito xaveriano.

En suma, todas estas licencias poéticas, o una suerte de apropiación de las iconografías tradicionales, representan un fenómeno de intersección visual –del que hablaba Gombrich– y en que por una adecuación a las intencionalidades locales se intervienen los modelos ya sancionados; ya con el propósito alegorizar las expectativas de un público y un espacio culturalmente distinto; pero, significativamente, exteriorizando sus expresiones e “*historificando*” a la imagen para así ligarla a una conciencia de pertenencia e identidad³⁶.

Catequista, educador y nahuatlato

Como se ve, la estrecha relación de la imagen y culto del Santo de Xavier con la imagen de los indios novohispanos, venía desde los tiempos de las fiestas de beatificación y canonización, desde luego que aumentó con su arraigo en las misiones del norte y el tutelaje que impuso su juramento como patrono común de las Indias Occidentales. Pero sobre todo por contribuir con su hagiografía en la India, y el culto que profesó a Santo Tomás, a la acreditación del mito y al prestigio de este como avatar del apóstol de la “*pluma rica*” entreverado en su dídimo o gemelo Quetzalcóatl. Como a ninguno de sus correligionarios jesuíticos, el nombre de Xavier fue dado a cuatro de los principales grandes planteles de enseñanza en el reino novohispano: Valladolid, Mérida, el noviciado de Tepotzotlán y el colegio indígena de Puebla. Este último erigido en 1743 fue epítome del extendido fervor poblano y por su riqueza artística, hoy perdida, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia lo colocaba como la fábrica más lujosa y deslumbrante de toda la Angelópolis (se estrenó el templo un tres de diciembre de 1751 para honrar la fiesta de su titular). Hay que destacar que, como el colegio de San Gregorio de México, era exclusivo para la enseñanza de los indios nobles y además almácgico de los padres ignacianos con vocación para las misiones; tanto así que en ambos planteles enseñó el náhuatl el insigne historiador de los indios antiguos Francisco Xavier Clavijero.

Me detendré, por último, en un caso de simbiosis iconográfica que ilustra el grado de apropiación de su figura, no sólo en aras de conformar un imaginario corporativo y distintivo de la provincia mexicana de la Compañía sino en hacer justicia a la inspiración profética que latía en su culto americano trasuntado, precisamente, como principal catequista de los indios... “*hablando náhuatl*”.



José de Nava, Vera efigie de San Francisco Xavier, 1793. Grabado sobre lámina

³⁶ GOMBRICH, E.H., “Objetivos y límites de la iconología”, en *Gombrich enseña*, Madrid, Debate, 1997, pp. 457-484.



Manuel López y López,
*Santo Tomás predicando
a los indios nobles y a los
indios mecos*, 1814.
Grabado sobre lámina.

En la contraportada de un catecismo de Ripalda editado en México en 1758, puesto en lengua mexicana y añadido con anotaciones del padre criollo Ignacio de Paredes, se mira una escena tan idílica como impensable por la concurrencia que asiste. San Francisco tañe su campanita para convocar a los lugareños y así muestra la mucha preferencia que tenía por los niños, a quienes veía como los mejores vehículos para ganar la voluntad de sus mayores. Así, enseñándoles a recitar y cantar la doctrina, ellos se divertían y, ya en el campo o en los lugares de trabajo, popularizaban las canciones cristianas entre los esclavos o la gente renuente a recibir la palabra. Libro de catecismo en mano, la prédica del Santo tiene por teatro la bahía de Goa, donde sorprendentemente asisten dos niños mexicanos acompañados de su padre el “rey Moctezuma” bigotón y empenachado. El libro y el salmo *Venid a mí y escuchad*, son, como se sabe, atributos de la enseñanza oral privilegiada por los ignacianos y que, merced a la prelección y la repetición, fijaban en la memoria los principios de la doctrina.

El padre Ribadeneyra, tan leído en Nueva España, nos describe el origen de este episodio e ilustra muy bien la función persuasiva de aquella estrategia misional e inculcada, para mejor efecto, por medio de la educación musical: “*Más pareciendo a nuestro san Francisco, que para convertir a los gentiles a nuestra santa fe [...], se ejercitaba en enseñar a los niños y gentes ruda la doctrina cristiana: los cual hizo con singular ejemplo de humildad, devoción y caridad; porque siendo nuncio apostólico y enviado del sumo pontífice con grandes poderes a la India, andaba con una campanilla por toda la ciudad y en las calles y plazas alzaba la voz y decía: Fieles cristianos, amigos de Jesucristo, enviad a vuestros hijos e hijas, esclavos y esclavas, a la santa doctrina por amor de Dios. A este pregón del cielo, fue grande el número de toda suerte de gente que corría a oírle y recibía sus palabras como palabras de Dios*”³⁷. Enseguida los niños y niñas se erigían en mentores de sus padres y “*eran tan celosos que los acusaban delante del santo si alguno de ellos, vencidos por el enemigo, volvían a sus idolatrías y tomaban los ídolos de sus mismos padres, los acocebaban y escupían y hacían pedazos*”³⁸.

No cabe duda de que esta lámina mantiene relación con una pintura al óleo, antaño en una colección particular de Sevilla y con algunos hechos ligados a la exaltación de la Virgen de Guadalupe como patrona del reino³⁹. Evoca literalmente un episodio preciso de su estancia en Goa en 1542, cuando tomó una ermita mariana como punto de reunión para congregar a los púberes (la que se mira a mano izquierda mientras las barcas colmadas de niños se aproximan a la playa).

Queda claro que el grabado es un mecanismo que refuerza la labor de adoctrinamiento indígena y adquiere un sentido apologético: ya desde entonces los prelados obligaban a los ministros y regulares para que desterraran las lenguas indígenas de la catequesis (cosa que el siguiente y astuto arzobispo Lorenzana impondrá como asunto taxativo). De hecho, nótese que este librito está maliciosamente dedicado al último de los obispos novohispanos amigo de los jesuitas (el señor Rubio quien debía al padre Rábago, consejero de Fernando VI, su nombramiento como mitrado de México). Pero recuérdese que, sin contradicción aparente, Rubio ya había hecho efec-

³⁷ RIBADENEYRA, *Op. cit.*, pp. 336-33.

³⁸ En el retablo de la Catedral de Puebla se mira en una de sus cuatro pinturas, obra de Juan Rodríguez Juárez, a San Francisco Xavier en oración al pie de los ídolos rotos.

³⁹ Fue dada a conocer por Joaquín González Moreno en su: *Iconografía Guadalupeña*, México, Editorial Jus, 1959, t. I, pp. 64-65. Este autor relaciona esta escena con lo asentado en una carta del Santo y que alude a su sermón del 9 de mayo de 1542: “[Aquel día] tomé una ermita a Nuestra Señora que estaba cerca del hospital y allí comencé a enseñar a los muchachos las oraciones, el credo y los mandamientos, pasaban muchas veces de trescientos los que venían a la doctrina cristiana. Y es tradición de que en esa ocasión se le aparecieron Jesucristo y la Virgen rodeados de ángeles”.

tiva, y con un año de anterioridad, la real cédula de 1754 que extinguía la enseñanza en lenguas americanas y así, confiadamente, le expresó a Su Majestad que “en pocos años podré conseguir el [deseo] de acabar de desterrar las lenguas bárbaras de este arzobispado”⁴⁰.

Además, no se trataba de un catecismo cualquiera y su autor era reputado como el nahuatlato más “sobresaliente en la inteligencia del idioma mexicano y celoso ministro de los Indios en el Colegio de San Gregorio”. Esta edición le mereció al bibliógrafo Beristáin el siguiente elogio, tan franco y exacto: “Es el más completo, exacto y elegante de cuantos catecismos se han escritos en dicha lengua”⁴¹. Por añadidura, el pasaje aquí evocado resultaba asaz pertinente para ilustrar el género de la edición y señalar la preferencia por los pobres (según la inscripción tomada de San Lucas); y además, sin duda, muy oportuno para responder a los clérigos “castellanizadores”, ya que aludía directamente a la gracia que recibió el Santo no sólo para adoptar cada lengua sino para “trocar” en cada una de ellas, según el acento de la región, emulando las habilidades políglotas del apóstol San Pablo: “Y acomodaba tanto a la capacidad de los oyentes en su lengua que aquel lenguaje parecía lenguaje del cielo”⁴².

Para entender mejor la función de esta iconografía en el contexto novohispano, y su posible carácter de resistencia a las disposiciones del clero secular, no hay que olvidar que el patrocinio xaveriano también era invocado para que los misioneros del septentrión ganasen el “don de lenguas”, por medio de su intercesión ante el Espíritu Santo para “vencer con celo santo” la limitante del idioma. Ya que en Xavier como ninguno, según Pérez de Ribas, “resplandeció este don”⁴³. Este mismo cronista y sus compañeros, en sus andanzas por tierras de Sinaloa y Sonora, se servían del método xaveriano de atraer a los niños y bautizarlos primero y asegurar en el futuro la cosecha de sus mayores con “el divino baño”. Acordes con la disposición evangélica de Jesús para privilegiar a los niños, que San Francisco Xavier siguiera al pie de la letra, dice, “se introdujo entre nuestros indiecitos de doctrina el señalar uno que llaman fiscal chiquito, el que cuidaba de que ninguno faltase a ella; y oficio que tomaba tan a su cargo el muchacho, que cuando alguno faltaba, salía en su busca con una cuadrilla de sus compañeros, por milpas y matorrales; y cuando no le hallaban, al día siguiente al amanecer tenía sobre sí a su fiscal [chiquito]. Medio, con que ninguno por cimarrón y montaraz que fuese, se escapaba”⁴⁴.

Por cotejo estilístico es seguro que la pintura se realizó con anterioridad al grabado, y que esta resulta deudora, a su vez, de otro grabado europeo localizado merced a la gentileza de Ricardo Fernández Gracia. Así se comprueba que han sido sustituidas las inscripciones en favor de que el Evangelio llegue a los pobres “en la lengua dulce de su patria”, e introduciendo el monarca Moctezuma para que los mismo niños prosigan, en su mayores, la labor de catequistas. Más aún, intervenida esta imagen con la Guadalupana campeando en los cie-



José Benito Ortuño, *San Francisco Xavier predicando a los niños de México y Goa*, 1758. Grabado sobre lámina. Biblioteca Clavijero, Universidad Iberoamericana.

⁴⁰ Véase el grado de politización a que llegó esta campaña de castellanización en: TANCK DE ESTRADA, D., “Tensión en la torre de marfil. La educación en la segunda mitad del siglo XVIII mexicano”, en: *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981, p. 37.

⁴¹ BERISTÁIN, *Op. cit.*, t. II, pp. 446-447.

⁴² RIBADENEYRA, *Op. cit.*, p. 337.

⁴³ PÉREZ DE RIBAS, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 417 y 683.

**CHRISTIANOYOTL
MEXICANEMACHTILONI,**

In itech onactica, ihuan ontzauetica in Imelahuatoca,
ihuan in Icaquitzica in izquitlamantli neapan Teo-
tlacoli, ihuan Teotemachtilli; in cemixquich in Teo-
tlancitocani, in Christiano Tlcatl ca huei inahua-
til, huei imamal, inic caticamatiz, quichicahua-
caneltocaz, ihuan quitequipanoz, inic momaquixtiz.
Auh yehuatlin Temachtilli oquimachtopatecpantli
Caxtillancopa in Toteopixcatatzin, Yehuatzin

PADRE GERONYMO DE RIPALDA
de la Compañia de Jesus.

Auh, quingatepan in itech oquimocopinili, ihuan ma-
cehualcopa, Mexicatlatolcopa oquimocupilli in
Toteopixcatatzin, Yehuatzin

PADRE IGNACIO DE PAREDES,
de la Compañia de Jesus.

Auh çanyeno nican iculhuhtoc in Tepiton Teotlactoli,
ihuan in oc izquitlamantli quallachihuitli, in itech
huel onmonequi in iyecnemiliz in Christiano.

Auh çanno yehuatzin huei terlaçotlalitzica, Temahuizti-
lilizica, ihuan nepechtequiliztica, quimohuemmanilizica
in Cenquizcamahuiztililoni, Cenquizcaixtililoni, in huei
Teopixcatepachôcatzintli, Yehuatzin in Mahuiztic
Tlatoani,

D. D. MANUEL JOSEPH RUBIO,
Y SALINAS.

Teoyotica Ichcapixcatzintli, çaçenca huel Tlacnopilhui-
ani Arzobispo, in iz Tlatocayopan, itocayocan Mexi-
co, moteyacanilia; ihuan çanyenoyuhqui in itech om-
mopohuitia in Tlatocanenônotzaloyan, in ampa
Castillan mantimani, &c.

In nican Mexico omotepuzicuilt in Tepuztlacuiloloyan, in Ixpan S.
Agustin mantimani, ipan inin, in Ichtualoca, Nihuitl 1758.

Portada del catecismo de
Riplada. México, 1758.
Biblioteca Clavijero,
Universidad
Iberoamericana.

los, es posible que estemos ante un icono reformulado, bien aceptado y estimado por la rama misionera de la Compañía mexicana, pese a su rareza iconográfica y modestia artística. Para terminar de responder a la razón de los cambios y a su intencionalidad más precisa, valdría la pena preguntarnos: ¿Qué papel tiene allí la Virgen mexicana y que hace en Sevilla un cuadro de tornaviaje tan atípico? ¿Es, acaso, una obra intervenida *a posteriori*?

Por ahora sólo puedo contestar parcialmente a la primera interrogante e inferir, como toda estrategia de lectura, su posible significación. En esta pintura en que se enseorea la Guadalupana en las alturas (como escudo o intercesora celestial) parece hallarse un eco de aquellas expediciones salidas de la Nueva España, como la del padre Sanvitores, cuyo estandarte era precisamente la imagen del Tepeyac, tantas veces invocada como apóstola del Nuevo Mundo y causa verdadera en las conversiones de los indios al simple contacto



Ignacio Padilla, *La Virgen de Guadalupe y santos jesuitas*, 1759. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán

con la vista (de hecho un angelote volandero ahora sin inscripción descorre un velo para revelar a María aparecida igualmente en un manto). En el grabado han desaparecido la Virgen y el Cristo Salvador del Mundo que plácidamente miraba las labores del Santo. Por el contrario, ahora han quedado privilegiados “*los fiscales chiquitos*” (escoltando como “*ángeles*” al Santo), muy contritos y atentos, rosario en mano y luciendo sus típicas balcarrotas o mechones de pelo sobre las sienes, que eran distintivo de su condición de indios conversos y tributarios (si bien compartiendo créditos con los rapaces de Goa que aunque tarde también se dan por enterados de la llegada del evangelio). En palabras del propio Santo: al encaminar a estos “*ángeles*” a la iglesia “*entonces comencé a conocer por qué de los tales es el reino de los cielos*”⁴⁵. Hay que agregar que Sanvítores no se quedó atrás en su dedicación a la infancia y abrió dos colegios exclusivos para niños y niñas, llamándoles “*marianillos*” y enseñándoles con “*notable suavidad*” la doctrina, ya por medio de la música o las cartillas de lectura. País al que fueres, haz lo que vieres: incluso solicitaba a sus benefactores que le remitieran, junto con las guitarras y las flautas, una imagen de la Virgen de la Asunción; en cuyo trono los angelitos no tuvieran rasgos occidentales, sino las caras “de algunos marianos angelitos, con un copetillo en medio de la mollera y todo lo demás de la mollera raso”⁴⁶.

Pero no deja de llamar la atención que una de las deducciones que hiciera el padre Duarte haya sido precisamente una prefigura de esta suerte de “*iconografía infantil*” de San Francisco Xavier. Este jesuita aseveraba que el más fidedigno rasgo del paso de Santo Tomás por la India, radicaba justamente en la memoria oral de los niños y adolescentes, que

⁴⁵ Apud, TORRES OLLETA, G. *Op. cit.*, 2004, p. 39.

⁴⁶ ZAMBRANO, F. *Op. cit.*, p. 783

al unísono cantaban en las calles los misterios del cristianismo tal como se los había enseñado el apóstol perdido (cosa que admiró al descubridor Vasco de Gama y causa eficiente para que los naturales dieran obediencia inmediata a los requerimientos del rey de Portugal). Incluso, algunos muchachos habían pagado con el martirio por mano de sus propios padres, el atrevimiento de abrazar la palabra tomasina y a uno de ellos, igual que Xavier, le resucitó para avalar su santidad, la verdad de su credo y la inocencia en su proceder⁴⁷. Una vez más, en su preferencia por las almas de la niñez, se confunden la estela del Santo de Navarra con la del misterioso apóstol andariego en ambas Indias. Una vez más, quizás, se entiende mejor “la incongruencia” de que el nuevo apóstol de la Indias Orientales bautizara al rey Moctezuma, como *capite* diademada del reino septentrional de las Indias Occidentales, y que sus vástagos fueran los primeros en entonar y recordar el antiguo catecismo implantado allí desde el siglo primero de nuestra era.

Apostólico, mexicano y guadalupano

Junto con Santo Tomás Quetzalcóatl y su alteridad en el milagro guadalupano, sin duda que la imagen de San Francisco Xavier resultó tan oportuna como atractiva para ligarse con los sentimientos del patriotismo criollo. Estos mecanismos poéticos, si bien compensatorios, en medio de la centenaria búsqueda por equiparar un apóstol americano con el culto peninsular a Santiago, deben verse como parte de la condición profética de la historiografía evangelizadora y misional. Siempre al acecho de indicios y concordancias, los cronistas y los predicadores (especialmente jesuitas y franciscanos) discurrían acerca del sentido revelado de la historia y entendían que la Providencia se servía de prefiguraciones y transfiguraciones para consumar sus planes ulteriores. Todo para hacer valer su función protagónica como “*criollos de sangre y tierra*” y situar su papel en la historia más allá de sus accidentes y coordenadas temporales. En otras palabras, estas licencias poéticas estaban llamadas a llenar, con la exaltación de los “*triumfos de la fe*”, que en América eran los más multitudinarios y sonados del orbe, el vacío que había dejado una ausencia originaria; a subsanar la falta de figuras fundadoras o al menos a sublimar las fallidas causas de santidad que la realidad o las autoridades negaban sistemáticamente a sus postuladores y procuradores americanos⁴⁸. Una forma de pensamiento histórico que aunque cifrada y sibilina no los dejase de lado en la misión de completar la cristianización del mundo, con su patria por delante como adalid de esa inspiración restauradora. Y que desde luego mostrase a las autoridades, a propios y extraños, que las devociones también eran un agente histórico en activo o un aparato de gestión “*para fines que son este mundo*”.

En medio de los días aciagos de la epidemia del *Matlalzáhuatl* de 1737, cuando la ciudad y el reino juraron a la Virgen de Guadalupe como patrona universal, sus habitantes invocaron al Santo de Xavier como el último recurso para aplacar la ira de Dios, antes de poner la vista definitiva en el santuario del Tepeyac. El cronista Cayetano de Cabrera y Quintero, mediante esa retórica de apropiación, tan indulgente como compensatoria para un criollo que como él se ha sentido desplazado, afirmó categórico que el Santo “*missionero que necesitaba México para defender su salud, ha sido el benéfico patrón de las Indias, [y que] ha sido de México y del orbe entero no sólo por lo que sudó en las Indias Orientales, sino por lo que derramó en las Occidentales; y ninguna más que Nueva España, a quien favoreció y favorece no sólo desde el cielo, sino desde que estaba*

⁴⁷ DUARTE, M., *Op. cit.*, p. 244 y 329.

⁴⁸ RUBIAL GARCÍA, A., *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 1999.



en el mundo. [Y si] las distancias del Oriente le impedían viniese en persona a Nueva España, dispuso Dios que todo casi lo que era Nueva España, en aquel tiempo, le fuese a buscar hasta el Oriente, y en la isla de Maluca ya los aguardaba su Peregrino protector”, con los brazos abiertos para sanar a los primeros indios.

Todo para hacer sentir a los indios de esta parte del mundo que ya tenían un nuevo apóstol, y que a la postre este les transmitiese los saludos que había dejado María, antes de partir, en su gloriosa Asunción a los cielos. Tal como lo hubiera imaginado el padre Sanvitores: Xavier y Guadalupe eran un puente evangelizador entre el más grande de los océanos (así se sugiere también en la portada oriental del antiguo santuario de Guadalupe, donde por privilegio sobre otras órdenes San Ignacio y San Francisco Xavier, desde sus hornacinas, aún custodian la llegada del sol matutino). Y por lo que también Xavier (según la implicación de esta imagen sevillana) fue el primero que saludó a María cruzando los mares, desde las Indias Orientales, y lo hizo ante su portentosa imagen del Guadalupe mexicano, aparecida a un pobre indio, natural de las Occidentales⁴⁹.

Izquierda. Anónimo europeo. *San Francisco Xavier predicando a los niños de Goa*, Grabado sobre lámina.

Derecha. *San Francisco Xavier*, ca. 1709. Piedra de chiluca. Portada oriente de la antigua Basilica de Santa María de Guadalupe.

⁴⁹CABRERA Y QUINTERO, C., *Op. cit.*, p. 171

Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: El culto e iconografía de San Francisco Javier

Maria Cristina Osswald

Universidade Lusíada y Centro Inter-Universitário de Estudos de História da Espiritualidade, Porto*

El culto Cristológico. Entre el elenco de devociones veneradas en las iglesias jesuíticas de Goa, destaca el del culto cristológico. En el inicio del siglo XVII las representaciones de episodios de la vida de Cristo, decorando las paredes del hospital administrado por la Compañía en Goa impresionaban a los viajeros extranjeros por su magnificencia¹.

Sobre todo, quiero destacar el hecho de que los jesuitas le dedicaron su principal iglesia en todo el Oriente, la iglesia de la Casa Profesa en Goa, al Bom Jesús (1595-1605).



Una pintura a óleo sobre tabla con una aparición del Cristo Salvador del Mundo a Ignacio, Javier y otros compañeros, y una pintura a óleo de Francisco Javier con el Niño Jesús en un púlpito en la misma iglesia son testigos iconográficos del papel fundamental jugado por los jesuitas en la afirmación del culto mayor del cristianismo en Goa.



El techo primitivo de esta iglesia, que era seguramente una obra notable, fue adornado con dieciocho lienzos al óleo por el distinguido artista florentino Bartolomeu Fontebuoni entre 1607 y 1617². Además de una representación de la conversión de Pablo, esos paneles representaban episodios de la Vida de Cristo, como por ejemplo sus milagros (el milagro de los panes y los peces y la cura del endemoniado en Jerusalén). Reflejando la importancia de la devoción pascual entre los jesuitas locales (organizaban imponentes obras de teatro con música y danzas representando escenas de la Pasión de Cristo), la mayor parte de los dichos paneles (ocho) fueron dedicados a esta misma devoción. A saber, la triunfal recepción de Cristo en Jerusalén, la Última Cena, la oración en el Huerto, su prisión, Cristo atado a la columna, Cristo con la corona de espinos, Ecce Homo, Cristo cargando con la Cruz a cuestas, su Crucifixión con los dos ladrones, y finalmente el Descendimiento.

El panel central, que era también el más grande, mostraba el Santo Nombre de Jesús³. Tal hecho se debe obviamente a la importancia de este último culto para los auto-proclamados compañeros (simbólicos) de Cristo. El monograma "IHS" es no sólo la abreviación griega del Nombre de Jesús, sino que también pudiera significar "Iesum habemus Socium"⁴. Nos gustaría también destacar en este sentido que la Circuncisión de Cristo marcó el momento en el cual Jesús recibió su nombre en la tradición hebraica. Así, la Circuncisión era la más importante celebración de la Compañía de Jesús, como se afirma en el libro *Imago Primi Saeculi* (1640), que fue la publicación oficial de los jesuitas de Amberes para conmemorar el primer centenario de la fundación de su orden⁵. En Oriente, esta celebración acontecía el día de San Pedro (el 25 de enero). Eran las únicas dos ocasiones en que los devotos podían recibir la indulgencia plenaria. El número impresionan-

Izquierda. Vía exterior del Bom Jesus (1595-1605), fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

Derecha. Capela Mayor del Bom Jesus, siglo XVIII, fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

² Quiero expresar mi agradecimiento a Andreu Martinez d'Alós-Moner y a Eduardo Morales Solchaga por sus correcciones al texto y a todos los colegas, amigos e instituciones que han hecho posible este artículo.

³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval contendo a noticia de sua navegação às Índias Orientais, Ilhas de Maldiva, Maluco e Brasil, e os diferentes casos que lhe aconteceram na mesma viagem nos dez anos que vou nestes países (1601 a 1611)* HELIODORO DA CUNHA RIVARA, J., y MAGALHÃES BASTO, A., Porto, Livraria Civilização, 1944, t. II, p. 15.

⁴ Este techo ardió a fines del siglo XIX y fue sustituido por una cobertura en madera.

⁵ *Archivum Romanum Societatis Iesu, Goa 33, Extracto de la carta anual de la Provincia de Goa (1617)*, fol. 594 (publicado in OSSWALD, M. C., *Jesuit art in Goa between 1542 and 1655. From Modo Nostro to Modo Goano*, tesis de doctorado, Florencia, Instituto Universitario Europeo, 2003, pp. 312-13).

⁶ CHIPPS SMITH, J., *Sensuous Worship, Jesuits and Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 3.

⁷ BOLLAND, J., *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica Eiusdem Societatis representata, Oratio Secunda, De nome Iesu in Solemnitate Circumcisionis qua praeceptae est Societatis Iesu*, Amberes, Ex-Officina 1640, p. 115.



Autor europeo, Niño Jesús "Salvator Mundi" en una visión a Ignacio, Xavier y otros jesuitas, Goa, Bom Jesús, primera mitad de siglo XVII, óleo sobre madera, fotografía de António Bernardo.

Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII.
 Maria Cristina Oswald

te de más de mil personas tomaba la Comunión en esos dos días en la Iglesia de San Pablo Velho en Goa⁶. Esta festividad era además marcada en Goa por la realización de los famosos bautismos múltiples, que fueron allí impartidos a partir de mediados del siglo XVI y en los cuales se distinguían los jesuitas, recibiendo dicho sacramento hasta dos mil personas⁷.

La devoción mariana

En el año de Cristo de 1567, los participantes en el primer Concilio de la Archidiócesis de Goa hicieron el intrigante comentario:

*"Existen más casas honrando la Virgen María en esta provincia que las festividades en su honor"*⁸.

Tal afirmación puede significar que muchas iglesias en el Oriente honraban cultos marianos no-oficiales. Asimismo, siete de las iglesias jesuíticas en la península de Salsete (cerca de un tercio) fueron dedicadas a la Virgen María. En particular, las mujeres mostraban una gran devoción por las imágenes de la Virgen María, pues acudían con frecuencia a las iglesias para contemplarlas. Además, algunas de estas imágenes parecen haber tenido un carácter milagroso durante los partos⁹.

Sin duda, los jesuitas compartían el interés general de la Época Moderna por este culto, y contribuyeron decisivamente para su expansión, tanto dentro como fuera de Europa. Francisco Javier buscó repetidas veces indulgencias para las iglesias marianas de Goa. Misioneros de la Compañía de Jesús que partieron de Roma para Goa en 1586 y 1588 pretenderán lo mismo con las reliquias que de los cabellos de la Virgen María. Una demostración del interés de los jesuitas en Goa era la celebración de todas las festividades marianas con música de órgano y procesiones imponentes. Muy ilustrativo es el testimonio de Felipe II de Portugal en 1616, arguyendo que las cofradías marianas en las iglesias jesuíticas eran un instrumento imprescindible para la labor apostólica de la Compañía en Oriente¹⁰.

Como podemos leer en una carta de Padre Antonio Monserrate a sus compañeros en Portugal, en el año de 1579:

"En especial día de Asunción de N. Senhora uvo mucho regozijo espiritual en este collegio [San Pablo Viejo], porque uvo fiesta en la iglesia por razón de se poner con solemnidad y extraordinario culto la primera vez retracto de la imagem de N. Señora que pintó San Lucas, a ver la qual concurió toda la ciudad. Y algunas personas nobles así hombres como mujeres se movieron a restaurar la Cofradía de N. Senhora que se havia dexado de continuar alguns anos a esta parte, la qual se admitió por el fructo espiritual de confisiones y comuniones que se espera. Y luego elegieron mayrdomos personas nobles, e

⁶ "Carta de Eduardo Leitão S. J. a sus compañeros en Coimbra, Goa, 16 de Novembro 1570", en WICKI, J. (ed.), *Documenta Indica*, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesum, 1964, vol. VIII, p. 325.

⁷ "Carta anual de la Provincia de la India (1558)", en DA SILVA REGO, A. (ed.), *Documentação para a História das Missões Portuguesas do Oriente*, Lisboa, Fundação Oriente, 1991 (segunda edición), vol. II, p. 477 y "Carta de Pedro de Almeida a sus compañeros en Portugal, Goa, 26 Decembre de 1558", en *Documenta Indica*, 1956, vol. IV, pp. 110-111.

⁸ "Primer Concilio de la Archidiócesis de Goa (1567), Primera sesión, Decreto 13", en DA SILVA REGO, A., *Op. cit.*, vol. X, p. 374.

⁹ "Carta de António Fernandes a António Quadros, Tongue (China), 24 de Junho 1560", en *Documenta Indica*, 1956, vol. IV, p. 566.

¹⁰ "Carta de D. Felipe II, Re de Portugal, a Dom Jerónimo de Azevedo, Vire de la India, Lisboa, 6 Marzo 1616", en DE BULHÃO PATO R.A. y SILVA REGO A. (ed.), *Documentos remetidos da India ou livro das Monções*, Lisboa, Academia Real das Sciencias, vol. III, pp. 444-445.

uvo quien diese ornamentos, peças y ornamentos, peças y limoznas para el serviço de N. Señora, y se començaron a continuar las missas y Salve cada sábbado, a las quales acude mucha gente"¹¹.

A su vez, el cronista jesuita del Oriente, Francisco de Sousa (1649-1712), relacionó esta devoción con la necesidad de conversión de los pintores indígenas en Goa, a causa de la escasez de pintores europeos. En su obra *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa* (1710), Rodrigues atribuyó la conversión de Macadán (el jefe de las castas en India) a una aparición de la Madonna di San Luca¹². Tal milagro está relacionado no sólo con la naturaleza de esta imagen, sino también con la preocupación típicamente tridentina por la representación correcta de los más sagrados misterios, afirmada por el famoso decreto 63 de la tercera sesión del Concilio de Trento en 1565.

Estas dos referencias nos sirven para ilustrar nuestro argumento segundo, que la Devoción de la Madonna di San Luca era una de las más importantes devociones marianas en los territorios portugueses del Oriente. Esta imagen (su designación proviene del hecho de que a partir del siglo VIII y hasta al menos el siglo XVIII se creía que esta imagen había sido pintada al natural por el apóstol San Lucas y terminada por los ángeles) que se conserva en la principal basílica mariana en Roma es probablemente la advocación mariana más amada entre los romanos (es la patrona de Roma) por causa de sus numerosos milagros¹³. El *Atlas Marianus* (1672) del jesuita alemán Wilhem Guppenberg, inventario de santuarios marianos en todo el mundo, alineó esta devoción en segundo lugar, después la Madonna del Loreto¹⁴. En la Época Moderna, la expansión de dicho culto fue debida, sobre todo, a los jesuitas. En 1570, el General Francisco de Borja, que tenía una particular devoción por esta imagen, fue autorizado a proceder a su reproducción y a enviar copias a todos los territorios misioneros desde el Brasil hasta la China¹⁵.

Sin embargo, esta devoción floreció en Goa con el título menos común de Nuestra Señora de las Nieves. En 1576 los jesuitas decidieron dedicar la primera iglesia que construyeron en el pueblo de Margan, Goa, a Nuestra Señora de las Nieves. En 1589, un lugar, en los alrededores de esta iglesia, fue escogido para la construcción de un colegio jesuita. Finalmente, en 1596, el Arzobispo de Goa reconoció la primacía de esta iglesia sobre las demás de la península de Salsete, cuando la designó para contener el Santísimo Sacramento. Por una parte, según Ribadeneira, biógrafo de Ignacio, el santo fundador, había sido un adepto fervoroso de las festividades marianas¹⁶. Por otra, la preferencia por esta segunda designación proviene de la gran popularidad de esta devoción en Portugal. A fines del siglo XIV, esta festividad fue añadida a los calendarios litúrgicos locales y a las constituciones diocesanas, incluyendo la Constitución de Goa en 1568¹⁷.

Los lazos de los jesuitas con el culto de la Madonna del Loreto tenían un origen antiguo. Ignacio y sus primeros compañeros tuvieron su primer contacto con este culto antes de la fundación de la orden cuando, en 1537, permanecían en período corto en oración y contemplación en Loreto, durante su viaje de Venecia a Roma. Francisco Javier hizo dos visitas al santuario de Loreto. La corroboración de dicho interés devocional está en la literatura. El libro *Laurentianae historiae libri cinque* por Horacio Tursellino (1597) conoció veintiuna ediciones¹⁸; la totalidad de los libros de oración publicados a petición de la orden a mediados del siglo XVII incluían letanías en honor de

¹¹ "Carta de Antonio Monserrate a sus compañeros en Portugal, Goa, 26 Octubre 1579," en *Documenta Indica*, 1970, vol. XI, p. 660.

¹² SOUSA, F., *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, Porto, Lello & Irmãos, 1979, p. 157.

¹³ OSTROW, S., *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 122-123 y pp. 118-151.

¹⁴ DITCHFIELD, S., "Leggere e vedere Roma come icona culturale (1500-1800 circa)", en FIORANI, L. Y PROSPERI, A. (ed.), *Storia d'Italia, Roma la Città del Papa. Vita Civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyla*, Torino, 2000, vol. XVI, p. 65.

¹⁵ WOLF, G., "Kultbilder im Zeitalter des Barock", en *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, ed. BREUER, D., Wolfenbüttel: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 1995, p. 405 y OSSWALD, M.C., "Goa and Jesuit Cult and Iconography before 1622", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, anno LXXIV, fasc. 147, enero-julio 2005, pp. 158-159.

¹⁶ "En las fiestas de Nuestra Señora se excede a sí mismo en decir y apoyar aquellas fiestas que parece que en la de las Nieves o del Nascimento (...)" (*P. Petri de Ribadeneira Confessiones*, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu, 1969, vol. II, p. 460).

¹⁷ COSTA, A. J., *Nossa Senhora das Neves, subsídios para a história do seu culto*, Viana do Castelo, Gráfica Casa dos Rapazes, 1978, s/p.

¹⁸ TORSSELLINO, H., *Laurentianae historiae libri cinque*



Küsel, Mathäeus, Borja con un grabado de la Madona di San Luca en las manos, mediados del siglo XVII, Archivum Romanum Societatis Iesu, fondo fotográfico.

la Madonna del Loreto¹⁹. Los jesuitas atribuyeron especial importancia a este culto en las misiones en Ultramar. Por ejemplo, una capilla dedicada al mismo culto fue fundada en cada misión del Paraguay, amén de muchos altares que lo fueron en la Nueva España en el siglo XVII y, especialmente, el XVIII. Una letanía en honor de esta devoción era recitada diariamente en todos los colegios jesuíticos del Japón²⁰. No obstante, y por razones que no conseguimos explicar, el culto y iconografía de la Madonna de Loreto no parecen haber gozado de ningún arraigo en el contexto devocional goano. Hasta el presente sólo he hallado una referencia documental a una imagen de la Virgen del Loreto, que fue transportada en 1578 por jesuitas durante una procesión hasta la Catedral²¹.

¹⁹ SZILAS, L., "Loreto nella letteratura spirituale dei Gesuiti," en CITTERIO F., Y VACCARO, L., (ed.), *Loreto Crocevia Religiosa tra Italia, Europa e Occidente*, Brescia, Morcelliana, 1997, pp. 265 y 272.

²⁰ BAILEY, G.A., *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America (1542-1773)*, Toronto, Buffalo London, University of Toronto Press, 2001, p. 9.

²¹ "Carta Anual de la Provincia de Goa (1578)", en *Documenta Indica*, 1970, vol. X, p. 288.

El culto y la iconografía del Apóstol San Pablo

Desde el punto de vista doctrinal hay que destacar el papel de la Compañía de Jesús en la propagación del culto al apóstol San Pablo durante la Época Moderna.

El posible germen de tal predilección por este culto (desde el Gesù el tema era uno de los preferidos para decorar los altares mayores de las iglesias jesuíticas) fue la cura de San Ignacio en la vigilia del día de San Pedro y San Pablo²². Por supuesto, más determinante fue el carácter misionero de la orden. La popularidad de la representación de la conversión de Pablo de Tarso representa el origen remoto de las misiones entre los gentiles, pero también posee un valor simbólico en la apología tridentina contra la doctrina luterana de la justificación solamente por la fe que se desarrolló en base a las epístolas de San Pablo²³. Por esta doble razón, culto e iconografía de San Pablo fueron fundidos en particular por la Compañía de Jesús de tal modo que la *Imago Primi Saeculi* comparó a Francisco Javier con San Pablo, pues ambos fueran enviados *inter-gentes*²⁴.

Volviendo a Goa, debemos destacar el hecho de que los bautismos generales organizados por los jesuitas hacia 1557 fueron autorizados apenas en dos festividades: el día de la conversión de San Pablo y en el día de las Once Mil Vírgenes. Esta devoción de San Pablo era tan importante entre los jesuitas en Oriente hasta tal punto que eran comúnmente conocidos como los padres de San Pablo o paulistas. De los tres colegios en el Estado de Goa, dos eran dedicados a San Pablo. Eran por eso conocidos vulgarmente como San Pablo Viejo (1541-1578) y San Pablo Nuevo (1610-1620). El primero fue precisamente la primera institución jesuítica en todo el Oriente. Pronto, varios colegios jesuíticos, como los colegios jesuitas en Macao (empezado en 1590), Diu (1601) y muchas iglesias en el Oriente fueron dedicadas a San Pablo. Nos gustaría igualmente añadir aquí que el retablo de la segunda iglesia de San Pablo Velho estaba completamente decorado con una representación de la conversión de Pablo. Esta pintura fue encomendada al portugués Emanuel o Manuel Alvares, el primer hermano coadjutor experto en pintura que trabajó en la India, que la concluyó antes de 1571. El precio de esta pintura fue calculado en doce o quince mil cruzados, una cuantía considerada muy alta en ese periodo²⁵.

El culto y la iconografía de Santa Úrsula y de las Once Mil Vírgenes

Las ventanas y paneles del ciclo del techo la Catedral de Goa, de la primera mitad del siglo XVII, también incluían una representación de

Santa Úrsula con otros mártires y santos del cristianismo. Es uno de los ciclos de pintura más importantes aún conservados en Goa. Me gustaría relacionar tal centralidad iconográfica con la importancia de este culto en el contexto ibérico. En el caso portugués, data de los albores de la formación del Estado. Más precisamente, los cronistas alemanes lo relacionan unánimemente con la conquista de Lisboa en 1147 y la conquista de Alcácer do Sal 1217 (el 21 de octubre, que es el día de la festividad de Santa Úrsula y de sus compañeros de martirio). También del siglo XIII, de 1223, data el documento conservado en la Biblioteca de la Catedral de Burgo de Osma que nos informa del viaje de un tal D. Pedro, monje cisterciense, a Colonia en busca de reliquias para el Rey de Castilla²⁶.

²² O'MALLEY, J., *The First Jesuits*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1993, p. 270.

²³ KNIPPING, J.B., *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, Nieuwkoop y Leiden, B. de Graaf y A.W. Sijff, 1974, 2 vol., p. 488.

²⁴ BOLLAND, J., *Imago Primi saeculi, Caput Septimum, Altera Societas columna S. Franciscus Xaverius*, p. 83.

²⁵ "Carta de Lopo de Abreu al General Cláudio Acquaviva, Goa, 16 de Novembro de 1570", en *Documenta Indica*, 1964, vol. VIII, p. 325.

²⁶ "Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 95, 1929, p. 237 y LEGNER, A., *Kolner Heilige und Heiligtümer, Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln, Greven Verlag, 2002, p. 378.

Vista del techo de la Catedral de Goa, fotografía de Cristina Osswald, Porto.



Se apreciaba una fuerte ligazón entre el poder político y esta devoción, a partir de mediados del siglo XVI, siendo, por tanto, contemporánea a la expansión ultramarina. El culto de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes fue un culto al que la familia Real portuguesa mostró gran devoción y que fue fuertemente favorecido durante la Unión Ibérica. Para ilustrar nuestro argumento, bastaría con referirnos a la traslación del cuerpo de una de las vírgenes, más precisamente de Santa Aua, que según la Leyenda Áurea, era la hija de Quinciano y Gerasima, de Colonia a Lisboa en 1518, merced a los designios de reina D^a. Leonor (1458-1525), viuda del rey D. Juan II (1455-1495), gran devota de estos proto-mártires. La recepción estuvo marcada por una imponente procesión recorriendo la ciudad de Lisboa hasta el convento de la Madre de Deus donde su cuerpo sigue siendo venerado. Hay aquí que insinuar que entre las 7.420 reliquias de la colección de Felipe II, la cual formaba el Tesoro del Escorial, se encontraban setenta cabezas de las vírgenes mártires de Colonia. Cuatro de las cabezas habían sido regaladas a su mujer D^a. Ana de Austria durante un viaje a esa ciudad²⁷. La especial devoción por parte de la monarquía hispánica se mostró determinante para la oficialización de esta bizarra devoción. En 1585, cinco años después de la conquista de Portugal, el Tercer Concilio de la Archidiócesis determinó que Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes fuesen objeto de particular culto en los territorios bajo su administración²⁸.

La importancia de dicha devoción en Goa se debe al hecho que los jesuitas fueran los heraldos de la misma. El cronista Pedro de Ribadeneira (1526-1611) insertó las biografías de estas figuras en sus libros de las *Vidas de los Santos* (Madrid, 1599) la más popular hagiografía en la Época Barroca, después de ser traducida al latín por Jacobo Canisio en 1630. A su vez, el padre flamenco Johannes Molanus añadió dicha historia al *Martirologio de Usuardo* (siglo IX). La obra *Vitae e Martirii SS. Ursulae*, del jesuita alemán Herman Crombach (1647), constituye el más completo relato de esta leyenda²⁹.

²⁷ FERREIRO ALEMPARTE, J., *La leyenda de las Once Mil Vírgenes, sus reliquias, culto e iconografía*. Murcia, Universidad, 1991, p. 169.

²⁸ "Tercer Concilio de Goa, Cuarta Sesión, Decreto 8", en DA CUNHA RIVARA, J. H. (ed.), *Archivo Português Oriental*, New Delhi, segunda edición, Educational Services, 1992, IV/5, p. 156.

²⁹ CROMBACH, H., *Vita et martyrium S. Ursulae et sociarum undecim millium virginum etc. Ex antiquis monumentis bona fide descriptis notabilibus argumentis, quibus historiae fides satis solidè fundari posse videatur confirmatum*, Cologne, Sumptibus Hermannii Mylii Birckm, 1647.

A mi conocimiento, los jesuitas ostentaban el monopolio de la difusión de reliquias corpóreas de Santa Úrsula y de sus compañeros del oriente portugués. En 1548, la cabeza de Santa Gerásima, hermana de Santa Úrsula, fue enviada para Goa. Ya durante el viaje de Europa (Roma) a Goa, se verificaron los poderes milagrosos de esta reliquia. En la costa de Mozambique, los marineros conseguirán de nuevo velejar, después de haber clamado ante ella en medio de la tempestad y el naufragio. Por eso, un año después de la llegada de esta reliquia a Goa, el rector del colegio, el flamenco Gaspar Barzeus, ordenó la institución de una cofradía en honor de Santa Úrsula en el colegio de San Pablo Viejo para celebrar este y otros milagros, así como las conversiones asociadas con esta devoción³⁰. Cerca de 1578 una cabeza de San Bonifacio, capitán de la armada de Santa Úrsula, era venerada en la segunda iglesia de San Pablo Viejo³¹. Otra cabeza de estas mujeres fue mencionada en el noviciado de la compañía en la Isla de Choran (Goa) por un documento del 1774 que inventaría las reliquias en las instituciones jesuíticas de Oriente³². En el año mismo de la recepción de la cabeza de Gerásima en Goa, se introdujo la celebración del día de las Once Mil Vírgenes en el colegio de San Pablo, que se prolongó al menos hasta mediados del siglo XVII³³. Esta celebración del día de Santa Úrsula estaba marcada por una de las dos más importantes procesiones (la otra era de la Santa Cruz) acontecidas en Goa. En esta ocasión, eran mostradas las reliquias con especial solemnidad y la iglesia de San Pablo permanecía abierta una parte de la noche para acoger los innumerables peregrinos³⁴.

En 1552, fue fundada una cofradía de Santa Úrsula, una de las primeras hermandades con esta devoción de los jesuitas³⁵. Según las fuentes documentales jesuíticas, la de Santa Úrsula fue una cofradía muy popular tanto entre los europeos, como entre los pueblos locales recién convertidos. Quizá con alguna exageración e imprecisión, se dice que cerca de quinientas personas se adhirieron a esta cofradía el mismo día de su fundación. Dicha institución devocional tenía dos mil miembros y era, por eso, una de las cofradías más populosas de todo el oriente portugués³⁶. Su importancia fue, desde tiempos tempranos, reconocida por las más altas autoridades jesuíticas en Roma. En diciembre del 1553, el secretario Polanco escribió al rector Gaspar Barzeus en nombre de Ignacio para comunicarle que la Curia Generalicia se encontraba negociando con el Papado, para la consecución de indulgencias para esta cofradía³⁷. Un año después, una hermandad femenina fue fundada bajo la misma advocación en el colegio de San Pablo Viejo. Una mujer rica y dadivosa no dudó en invertir casi todos sus bienes en la fundación, convirtiéndose en su principal patrona.

Además, se encomendaron significativas obras de arte para honrar la citada devoción. Precisamente en el año de la llegada de la reliquia a Goa, una de las capillas laterales de la iglesia de San Pablo fue reconsagrada para el culto a Santa Úrsula y se ejecutó un precioso cuadro para su altar. El virrey D. Afonso de Noronha (1550-1554), primer integrante de la cofradía, ordenó que fuese labrado un fastuoso relicario de plata, para que se conservase la cabeza de una manera decente y distinta de las demás reliquias³⁸.

El día de Santa Úrsula y de sus compañeros de martirio era una de las festividades más importantes del calendario jesuítico del Oriente. Además de ser uno de las dos únicas ocasiones en las cuales se realizaban los bautismos generales, el 21 de octubre era el día de la apertura oficial del año escolar en los colegios jesuíticos³⁹. Se conocen relatos documentales que detallan la magnificencia con la que los jesuitas de Goa preparaban la celebración de este evento. Tanto ellos como los alumnos del colegio de San Pablo Viejo participaban en los teatros religiosos, en parte compuestos por ellos y acompañados por música. Durante di-

³⁰ En aquel que concierne sus propiedades milagrosas, la intercesión a esta reliquia era particularmente efectiva durante naufragios, enfermedades y partos. ("Carta de Juan Batista Ribera al General Francisco Borja, Malaca, 20 Junio de 1567", en *Documenta Indica*, 1962, vol. VII, p. 254, "Carta del General Mercuriano a Alessandro Valignano, Roma, 15 de Noviembre de 1579," en *Documenta Indica*, 1970, vol. XI, p. 743 y SOUSA, F., *Op. cit.*, p. 489).

³¹ "Carta de João de Albuquerque, Bispo de Goa, al Rey D. João III, Goa, 5 Novembro de 1548", en *Documenta Indica*, vol. I, pp. 301-303 y SOUSA, F., *Op. cit.*, p. 66.

³² BNL, Cod. 708, Extracto de uno documento de la Carta Anual por el Provincial D. João de Olivares, 20 de Janeiro de 1744, Noticia 3ª das Relíquias insignes que se achão nos Santuários dos Pes da Companhia de Jesu da Prov.ª de Goa na Índia, fol. 4.

³³ SOUSA, F., *Op. cit.*, pp. 66-67.

³⁴ "Carta de Alessandro Valignano, Visitador del Oriente, al Padre General Everardo Mercuriano, Goa, 25 de Novembro de 1574", en *Documenta Indica*, 1966, vol. XI, p. 496.

³⁵ En una carta con la fecha del 26 de abril de 1575 el Padre Visitador de Portugal y España Alexandre Valla informa el General Everardo Mercuriano del fuerte deseo de los estudiantes portugueses fundaren una cofradía con los mismos privilegios e indulgencias de las cofradías de la India y del Brasil (*Documenta Indica*, 1966, vol. IX, p. 637).

³⁶ "Carta del Padre Luis Frois S. J. a sus compañeros en Coimbra, Goa, 1 de Diciembre de 1552", en *Documenta Indica*, 1954, vol. II, 461.

³⁷ "Carta del secretario Juan Polanco al rector Gaspar Barzeus, Roma, 24 de Diciembre 1553", en *Documenta Indica*, 1954, vol. III, p. 44.

³⁸ "Carta de Luis Frois S. J. a sus compañeros en Coimbra, Goa, 1 diciembre 1552", en *Documenta Indica*, 1954, vol. II, p. 461.

³⁹ OSSWALD, M. C., "The Society of Jesus and the diffusion of the cult and iconography of Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins in the Portuguese Empire during the second half of the 16th century," en *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII, espiritualidade e cultura*, Porto, Centro Inter-Universitário de Estudos de História de Espiritualidade, Porto, 2005, pp. 606-607.

cha festividad eran aún comunes las célebres diputaciones jesuíticas. También procedían a la decoración, más que esmerada, de sus áreas residenciales e iglesias, considerada superior a la decoración de las iglesias jesuíticas de Coímbra y Lisboa⁴⁰. Como podemos leer en la carta anual para la provincia de Goa de 1559: “La iglesia fue muy ricamente decorada, armada la capilla mayor con la tapicería del Vire e por cima con paños de la China bordados. Se hize para la misma festividad uno frontal nuevo de brocado, los altares muy acompañados de alampadas e candelabros de plata, el cuerpo de godomecis e paños de la Flandes, e por cima muchas banderas; y el patio de la iglesia hasta el principio de las escuelas, con árboles frescos de una banda y de la otra”⁴¹. Antes de pasar al análisis del culto angélico en Goa, cabe destacar que el culto de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes alcanzó tal importancia, que sólo las personas beneméritas podían ser enterradas en sus capillas⁴².

La intercesión a los ángeles, en particular la del Arcángel San Miguel y la del Ángel Custodio

El culto de los ángeles encontró tierra fértil entre las comunidades rurales de indios, en particular en la península de Sal-

sete. En 1568 los jesuitas fundaron la primera iglesia bajo la advocación del arcángel San Miguel en el pueblo de Orlim (la iglesia actual fue construida en torno a 1693) argumentando que esta devoción era muy estimada en esta región⁴³. Signo inequívoco del fervor por esta devoción, cristianos indios sufragaron la talla titular, y aseguraron la ornamentación de un altar con este culto en la iglesia jesuítica del Espíritu Santo de Margan en 1588⁴⁴. De acuerdo con el relato arriba mencionado, datado del 1744, cuatro ángeles en jaspe sustentaban el grandioso túmulo de plata donde yace San Francisco Javier. Se conservan algunas representaciones de ángeles pintados y esculpidos en iglesias jesuíticas que son tanto o más interesantes cuando se caracterizan por un notable mestizaje religioso-artístico, debido, sin duda, a manos indias.

En este punto, la gran difusión del culto y de la iconografía angélica entre los jesuitas en Goa tuvo su origen en la notable importancia de este culto en el repertorio devocional jesuítico. Los ángeles fueron un tema primordial en la iconografía de las iglesias jesuíticas desde Roma (es célebre la capilla de los Ángeles en *il Gesù*) hasta Nueva España. Ignacio enfatizó el papel de los ángeles en sus ejercicios espirituales, en particular en sus reglas para el discernimiento de los espíritus⁴⁵. El beato Pedro Fabro profesaba una especial devoción por ángeles y arcángeles, abogando por la necesidad de que los cristianos les honrasen mediante peregrinaciones⁴⁶. El tratado *Accesit Meditazio* (1611) del beato Luis Gonzaga fue, tal vez, el más importante tratado sobre la devoción de los ángeles de mano jesuita en la Edad Moderna. Dentro de los cultos angélicos fomentados por los jesuitas, el culto del Ángel custodio fue uno de los que más éxito tuvo. Fue muy fomentado en el mundo de la educación jesuítica, ya que se recomendaba por el programa oficial de enseñanza en los colegios jesuíticos, la *Ratio Studiorum*⁴⁷. Además, la institución de una cofradía bajo esta advocación era obligatoria en todos sus colegios. En el plano iconográfico este esfuerzo se acompañó con la publicación de numerosas series de grabados, como las *Angeli Custodia Ministeria* por Cornelius Galle, circa 1600⁴⁸.

Volviendo a Goa, es necesario mencionar el papel fundamental jugado por la jerarquía eclesiástica local en el florecimiento del culto al Ángel custodio. Más concretamente,

⁴⁰ WICKI, J., “Auszüge aus den Briefen der Jesuitengeneräle an die Obern in Indien (1549-1613)”, en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 22 (1953), p. 147.

⁴¹ “Carta de Luis Fróis a sus compañeros en Europa, Goa [antes de 12] de Octubre de 1559,” en *Documenta Indica*, 1964, vol. IV, p. 294.

⁴² “Instrucciones del Padre Francisco Gonçalves, Cochín, 4 Maio 1572”, en *Documenta Indica*, 1964, vol. VIII, p. 548.

⁴³ GONÇALVES, S., *Primeira parte da historia dos religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram na conversão dos infiéis nos reynos e provincias da Índia Oriental (1614)*, WICKI, J. (ed), Coímbra, Atlântida, 1957, vol. III, p. 97 y SOUSA, F., *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ “Carta Anual de la Provincia de Goa, 1589”, en *Documenta Indica*, 1970, vol. XV, p. 373.

⁴⁵ SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Esercizi Spirituali*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, pp. 57-58 y pp. 129-150.

⁴⁶ FAVRE, Pierre, *Memorie Spirituale*, Roma, Città Nuova, 1994, p. 80 y p. 84.

⁴⁷ LUCÁKS, L. (ed.), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986, p. 361 y p. 387.

⁴⁸ RÉAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, 3 vols. in 6 parts, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959, vol. II, I, p. 53 y GUIBERT J., *La spiritualité de la Compagnie de Jésus, esquisse historique*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1953, p. 386.



una procesión solemne en honor de esta devoción fue introducida durante la primera mitad del siglo XVI. El Tercer Concilio de Goa decretó, en 1585, que se prestara una particular veneración al Ángel custodio en dicha diócesis. De igual modo, nos parece imprescindible referir que la catedral de Goa fue consagrada en el día del Ángel custodio de 1619⁴⁹.

Izquierda. Púlpito en la Iglesia de Bom Jesus, arte indo-portuguesa, siglo XVIII. Fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

Derecha. Iglesia del arcángel San Miguel, finales del siglo XVII. Fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

Figuras jesuíticas – Santo Ignacio de Loyola y los Mártires de Salsete (Rodolfo Acquaviva, Alfonso Pacheco, Pedro Berno, António Francisco y Francisco Aranha)

El inicio del culto a San Ignacio en Goa data del año de 1610, cuando su beatificación fue celebrada con gran opulencia por los jesuitas locales⁵⁰. A finales del siglo XVIII, el

cronista Francisco de Souza consideró al colegio de San Ignacio de Rachol de excelente arquitectura y de rico y aparatoso ornato y adecuado a todas las funciones del culto divino⁵¹. Este comentario ilustra la primacía de la devoción y de la iconografía del Santo fundador de la Compañía en el contexto goano. La pintura de escenas de su vida (1623) en la iglesia del Bom Jesus y, sobre todo, la reconsagración del colegio de Rachol a San Ignacio de Loyola en 1624, que a su vez motivó la pintura de un importante ciclo dedicado a su vida en esta misma iglesia, fueron así parte fundamental de la celebración jesuítica por la dupla canonización⁵².

En 1583 los cinco jesuitas, Rodolfo Acquaviva, Alfonso Pacheco, Pedro Berno, António Francisco y Francisco Aranha fueron distinguidos con la corona de martirio en el pueblo de Cuncolin, Península de Salsete, cuando procedían a las necesarias diligencias para construir una iglesia sobre un antiguo templo. Ello, añadido a la existencia del túmulo de Javier, motivó que el territorio de Goa contribuyese a la formación del patrimonio devocional e iconográfico de la Compañía de Jesús. Los mártires de Cuncolin, o Salsete, como son generalmente conocidos, fueron beatificados en 1859. Sin embargo, la Compañía llevó a cabo una campaña de difusión de dichos jesuitas, nada más acontecer su martirio, ya que ocurrió en un periodo donde muchos jesuitas encontraron la misma suerte, tanto

⁴⁹ FONSECA, J. N., *An Historical and Archaeological sketch of the city of Goa, Bombay*, Thacker & Co., 1878, p. 202.

⁵⁰ Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Cod. 49-V-14, *Festas solenes em Goa, pela beatificação de Santo Inácio de Loyola (1610)*.

⁵¹ SOUZA, F., *Op. cit.*, p. 889.

⁵² Archivum Romanum Societatis Iesu, Goa 33. I, *Carta Anual de la Provincia de la India (1624)*, fol. 760v.



Colegio de S. Ignacio de Rachol, Salsete (Goa), empezado en 1606. Fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII.
Marie Christine Osswald

dentro, como fuera de Europa, como por ejemplo (a partir de) Antonio Criminale, martirizado en India en el año de 1549⁶³. Así, dos años después, la Compañía procedió a la distribución de relatos con este martirio en las provincias más lejanas de Goa. En 1591 el jesuita veneciano Francesco Benci fue encargado de componer un poema en honor de los mártires de Salsete. Baldasse Storace, en su libro *Istoria della Famiglia Acquaviva Reale d'Aragonia*, facilitó un documento fechado en torno al 1622 y entitulado “Catálogo de los Varones”, que incluía la descripción de este martirio⁶⁴. Del si-

glo XVIII data un muy curioso texto de panegírica Segni meravigliosi co i qual si è compiaciuto Iddio di autorizzare il martirio dei vener. *Servi di Dio Rodolfo Acquaviva, Alphonsus Pacheco, Pietro Berna, Antoni Franceschi, e Francesco Aragna della Compagnia di Gesù succeduto nell'India il dì 15 Luglio 1583*, del italiano Andrea Budrioli que estableció una continuidad o un nexo causal entre las figuras de Francisco Javier, Rodolfo Acquaviva y Francisco Mastrilli. El Apóstol del Oriente predijo el exacto lugar del martirio de Acquaviva. Este, a su vez, se manifestó en una aparición al Cavaliere Mastrilli⁶⁵.

Las reliquias de estas ilustres figuras fueron muy ambicionadas en Europa. Varias ciudades portuguesas e italianas se disputaron la posesión del cuerpo de Francisco Araña. Desde hora temprana, las autoridades de Roma procurarán obtener reliquias relacionadas con ellos. A petición del P. General Claudio Acquaviva, el brazo derecho de su sobrino Rodolfo fue transportado para la Curia Generalicia en 1600. El otro brazo fue también cortado y enviado para el colegio jesuita de Nápoles, que era la ciudad originaria de la familia Acquaviva, aún durante el siglo XVII⁶⁶.

Desde el punto de vista iconográfico, hay que valorar el hecho de que los mártires de Salsete fueran representados con otros jesuitas en el primer noviciado de la Compañía, el noviciado de Sant'Andrea a Roma, como podemos sacar de la obra *La peinture spirituelle* (1611) del padre Louis Richeôme. La sala de recreación de este edificio estuvo, en su época, ricamente decorada con óleos de los mártires de la Compañía en Salsete y de Ignacio de Azevedo por los hugonotes en el mar, frente a las Canarias en 1570. Además de que los mártires miembros de la Compañía fueran modelos favoritos de emulación para los futuros misioneros, estos dos martirios fueron causados por los dos principales enemigos del catolicismo –los protestantes y los paganos–⁶⁷. Según este fundamental testigo iconográfico del P. Louis Richeôme, este ciclo comenzaba con la conjura de los bárbaros, seguida de la representación del martirio mismo y de las atrocidades ejecutadas por los indios sobre los cadáveres, terminando con la sepultura y la venganza de los cristianos⁶⁸. Fue una de las primeras series de escenas ilustrando el martirio de estos jesuitas y que tuvieron repercusión iconográfica sobre todo en forma de grabados y diseños del género.

Hay que referir también, que una pintura de estos mártires pintada por Cavaliere Cesare Arpino decoraba el Gesù por el año de 1638. Fueron incluidos en las series de grabados del siglo XVII conocidas como galerías de mártires jesuitas. Después de la beatificación

⁶³ ROSCIONI, G. C., *Il desiderio delle Indie, Storie, Sogni et fughe di giovani gesuiti italiani*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 27-43.

⁶⁴ STORACE, B., *Istoria della Famiglia Acquaviva Reale d'Aragonia*, Roma, Il Barnabò, 1738, p. 17-18.

⁶⁵ BUDRIOLI, A., *Segni meravigliosi co quali si è compiaciuto Iddio di autorizzare il martirio dei Vener. Servi di Dio Rodolfo Acquaviva, Alfonso Pacheco, Pietro Berna, Antonio Franceschi e Francesco Araña*, Roma, Antonio de Rossi, 1745.

⁶⁶ BARTOLI, D., *La Missione al Gran Mogor*, Milano, Edizioni Paoline, 1945, p. 119.

⁶⁷ BAILEY, G. A., *Between Renaissance and Baroque, Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 2003, p. 35.

⁶⁸ RICHOËME, L., *La peinture spirituelle*, Lyon, 1611, pp. 408-409.

de Ignacio de Loyola en 1609, las portadas de sus *vitae* incluyeron la representación de los mismos. La vida oficial que conmemora la canonización de San Ignacio de Loyola tiene dos representaciones de estos mártires⁵⁹.

Es evidente que el culto a los mártires de Salsete y su representación iconográfica tuvieron mayor repercusión en Goa. Constató una asociación entre el culto mariano y estas figuras. Antes de 1599 una capilla fue construida en el pueblo de Assolnã con la dedicación de Nuestra Señora dos Mártires. El altar mayor fue precisamente colocado sobre el pozo donde los cinco jesuitas habían sido lanzados después de su martirio, quedando reflejado dicho acontecimiento en una pared de esta iglesia⁶⁰. Dicho templo atraía tantos devotos, que en 1606 fue necesario proceder a una ampliación⁶¹. Como podemos leer en el relato oficial de su martirio por Sebastião Gonçalves, los jesuitas locales trasladaron sus cuerpos a la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, la más importante de Salsete, inmediatamente después de sufrir el martirio. Los cristianos y los portugueses de Rachol sentían tanta devoción por ellos, que declararon que nunca permitirían su traslación a otro lugar⁶². Por eso, cuando los jesuitas procedieron a su traslación, lo hicieron de noche y en el más completo de los sigilos. En 1647, los *gauncars* de Cuncolin solicitaron su beatificación al papa Inocencio X y que la iglesia de Nuestra Señora de la Salud fuese rebautizada como Nuestra Señora de los Mártires⁶³. En línea con lo anterior, según la versión oficial (carta anual del 1684) fueron los cristianos recién convertidos quienes indujeron a los jesuitas para que, ese mismo año, se realizase una pintura de los mártires de Salsete con los mártires del Japón en "tintas finas" en la Iglesia del colegio de Rachol⁶⁴.

En el inicio del siglo XVIII se conservaban reliquias importantes de los cinco jesuitas en el noviciado de Goa en la isla de Chorán. Estas reliquias eran corpóreas y también de parte de la indumentaria que los mártires portaron durante su suplicio. Entre ellas, sobresalía la birreta de Rodolfo Acquaviva, pues a esta fue atribuido un carácter milagroso, ya que no mostraba signos de incorrupción. Lo mismo ocurría con una cruz con filigrana de plata, una de las muchas cruces que se creía que se generaban de modo milagroso en los vástagos del árbol donde los cinco mártires habían recibido el tormento⁶⁵.

Culto e iconografía de San Francisco Javier en Goa y en el Oriente en los siglos XVI y XVII

La veneración del túmulo de un difunto constituye un paso importante para su canonización. Francisco Javier murió durante la noche del 2 al 3 de diciembre de 1542, en la isla de Sanchuan frente a la costa china. Su cuerpo incorrupto y de buen olor fue inhumado en el 17 de febrero de 1553 y trasladado para Malaca donde llegó el 22 de marzo de 1553. En agosto de 1554 fue nuevamente inhumado para ser transportado para Goa, pues esta ciudad era la capital política y eclesiástica del Imperio portugués. Todas las fuentes documentales son unánimes al re-



Carlo Pizzari, Martirio de Rodolfo Acquaviva y sus compañeros, grabado, siglo XVIII, Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma, Fondo Fotografico.

⁵⁹ SPENGLER, D., "Die 'ars jesuitica' der Gebrüder Wienix", en *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, nº 57 (1996), p. 188, y KÖNIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola, Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligenikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, Gebrüder Mann, 1982, fig. 488.

⁶⁰ Archivum Romanum Societatis Iesu, GOA 34 II, GOANA HISTORIA, *Brevi Raggugli*, fol. 383.

⁶¹ Archivum Romanum Societatis Iesu, GOA 33 I, GOANA HISTORIA, *Annua Littera*, fol. 186v.

⁶² GONÇALVES, S., "Crónica del martirio de los jesuitas en Salsete, Goa, Diciembre 1609", en *Documenta Indica*, XII, 992.

⁶³ PIRRI, P., "Acquaviva, Rodolfo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, vol. I, pp. 183-184 y DE FELIPPO G., *Beato Rodolfo Acquaviva*, S. Atto di Teramo, Edigrafital Stampa, 1999, p. 100.

⁶⁴ Archivum Romanum Societatis Iesu, GOA 34 II, GOANA HISTORIA, *Carta Anual de la Provincia de Goa*, 1684, fol. 297.

⁶⁵ BNL, *Cod. 708, Extracto de uno documento de la Carta Anual por el Provincial D. João de Olivares, 20 de Janeiro de 1744, Noticia 3ª das Reliquias insignes que se achão nos Santuarios dos Pes da Companhia de Jesu da Provª de Goa na India*, fol. 4.



Túmulo de San Francisco Javier, Iglesia del Bom Jesús (Goa). Fotografía de António Nunes Pereira, Lisboa.

ferirse al imponente recibimiento de su cuerpo en Goa, un hecho que se reflejó claramente en la iconografía. Inicialmente, el cuerpo fue depuesto en la iglesia de San Pablo Viejo, pero al poco tiempo (la cuestión de trasladar el cuerpo para otro lugar en Goa fue discutida por los padres durante la Primera Congregación de la Provincia de la India, 1575) se consideró que este túmulo no era digno para Javier. Por eso, en 1605 su cuerpo fue trasladado para el Bom Jesús, donde, en 1655, fue completada la respectiva capilla⁶⁶. Esta decisión tuvo consecuencias inmediatas. Ya en 1616, durante la segunda sesión de la audición de testigos en Lisboa, el padre jesuita Francisco da Costa observó con gran satisfacción que la devoción en Goa por el túmulo de Javier aumentaba constantemente⁶⁷.

El culto y la iconografía de Javier en Oriente fueron favorecidos por esta traslación. Varios milagros fueron señalados durante la traslación del cuerpo: en particular, la salvación durante un naufragio de la nave donde viajaba. El importante culto alrededor de la tumba de Javier no sólo se desarrolló en

Goa, sino también en Malaca y en Sanchuan. Cuando Diogo Pereira en 1553 abrió el túmulo de Javier en Sanchuán ese notó con grande asombro que el cuerpo estaba incorrupto. Por ello, colocó algunas piedras sobre la tumba que deberían servir de recordatorio. En 1640, el rector del colegio de Macao ordenó que fuera colocada una piedra sobre el monte decorada con una inscripción latina y otra portuguesa. Al igual que en Goa, a partir de 1644, la tumba de Javier en Sanchuán fue dispensadora de milagros⁶⁸. Por ejemplo, en 1688, después que el devoto padre Carocci limpiara el túmulo y reedificara la piedra, finalmente llovió. A raíz de ello, se decidió reconstruir su túmulo en Macao, el cual fue consagrado el 2 de junio de 1700⁶⁹. El cronista Sebastião Gonçalves narró que hasta 1557 no se levantaron los tradicionales tifones⁷⁰. En la iconografía, se destacan muchas representaciones, aisladas o integradas, en escenas de la muerte de San Francisco Javier.

Del mismo modo, durante la primera audición realizada en Goa (1556-1557) varias personas atestiguarán acerca de los milagros relacionados con la llegada del cuerpo de Javier y su túmulo en Malaca. Una tal Joana Pereira declaró en esta ocasión que su hermana y su cuñado sanaron, después de que hubiera rezado para su curación ante el cuerpo del Santo⁷¹. La primera vida de Francisco Javier, escrita por el jesuita portugués Manuel Teixeira, (1580), nos informa que "había un gran concepto de la santidad de Javier en aquella ciudad (...), le aparejaron un gran recibimiento, (...), y así fueran todos los principales de Malaca a recibirlo en procesión con muchas velas y hachas encendidas, concurriendo toda la ciudad con mucha devoción y reverencia a ver aquel santo cuerpo"⁷². Apenas llegó el cuerpo de Javier a Malaca, cesó la peste⁷³. En la misma secuencia, el cuerpo del Santo habría resucitado una joven mujer, milagro que fue autenticado con documentos, enviados a la reina de Portugal en 1556⁷⁴. Una conversión milagrosa le fue también atribuida por un testigo del Proceso de Cochín en 1616 ó 1617⁷⁵.

⁶⁶ OSSWALD, M.C., *Jesuit art in Goa between 1542 and 1655: From Modo Nostro to Modo Goano*, tesis de doctorado, Florencia, Instituto Universitario Europeo, 2003, p. 105.

⁶⁷ SCHURHAMMER, G., "Lissaboner Heiligsprechungsprozesse", en SCHURHAMMER, G. (ed.), *Gesammelte Studien*, hrsg. zum 80. Geburtstag des Verfassers Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, vol. IV, p. 427.

⁶⁸ Biblioteca da Ajuda, Lisboa, *Jesuitas na Ásia, Cód. 49-V-13, Série da Província da China*.

⁶⁹ VON COLLANI, C., "Franz Xaver Grab auf Sanchuan", en Rita Haub y Julius Oswald, S.J. (ed.), *Franz Xaver. Patron der Missionen. Festschrift zum 450. Todestag*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2002, pp. 136-139, y p. 142.

⁷⁰ GONÇALVES, S., *Primeira parte da história dos religiosos da Companhia de Jesus*, vol. I, p. 429.

⁷¹ LECINA, M. y RESTREPO, D. (ed.), *Monumenta Xaveriana ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta*, Madrid, Anel, 1899, vol. I, p. 203 y p. 208.

⁷² TEIXEIRA, M., "Vida de S. Francisco Javier", en *Monumenta Xaveriana*, 1899, vol. I, p. 195.

⁷³ *Ibid.*, p. 293.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 383.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 452.



Cofre-relicario con la sobrepelliz de San Francisco Javier, primera mitad del siglo XVII, Goa, Museum of Sacred Art. Fotografía de António Bernardo

Página 249. San Francisco Javier cambia el agua salada en agua dulce, óleo sobre talla, 1636-1637, Bom Jesus, Capilla de S. Francisco Xavier, fotografía de António Bernardo.

El hecho de que Javier se distinguiera como misionero en Oriente determinó la proliferación de innumerables reliquias, bien corpóreas, bien objetos tocados por él. En el siglo XVII su firma y un árbol, presuntamente plantado por el mismo Javier en el colegio de San Pablo de Goa, eran objeto de particular devoción. El padre Francisco da Costa durante los procesos de Lisboa (1614-1616) no solo se refirió a la devoción originada por el tûmulo de Javier, sino que destacó la veneración local por los vestidos, en particular, por su sobrepelliz⁷⁶. Por eso, según el cronista Sebastião Gonçalves, en 1611 se encargó la ejecución de un "cofre cubierto de veludo con planchas de plata" para guardar esta reliquia de manera conveniente y para evitar que los devotos más exaltados continuasen a dañándolo con sus mordidas⁷⁷. Este cofre, todo en plata y de hechura indiana, representa dos curas milagrosas de San Francisco Javier en los lados menores. El mismo cronista, nos informa que el breviario, las disciplinas y el jarro para agua bendecida de Javier se encontraban entonces en el Japón⁷⁸.

De hecho, varias misiones en el Oriente fueron distinguidas con reliquias de su cuerpo en torno al tiempo de la beatificación en 1619. En el mismo año, coincidiendo con las duras persecuciones, se correspondió la petición de los misioneros del Japón con una reliquia. Como se lee en el atestado escrito por el Padre Francisco Vergara, prepósito de la Casa Profesa de Macao y con los hechos del 14 de mayo de 1619: "*Hicimos abrir el cajón en madera dorada (. . .) y de ella extrajimos el hueso del brazo derecho entre el codo y lo entregamos a dicho padre Gabriel de Matos para llevarlo a la provincia del Japón*"⁷⁹. De igual modo, fueron enviadas reliquias de su brazo a Cochín y Malaca, también en 1619⁸⁰. Un bocado de su pecho fue enviado a Tokio⁸¹ y una reliquia *ex ossibus* es aún venerada en la capilla de San Francisco Javier de Coloane, Macao.

A pesar de que no fue distinguido con la corona del martirio, Javier se convirtió en modelo de emulación por excelencia para los misioneros en busca de un destino glorioso similar. Siguiendo el mismo hilo, se puede añadir que en 1582 las autoridades jesuíticas trasladaron el cuerpo de Javier para el noviciado de Goa con el argumento de que los novicios debían de inspirarse en esta figura para preparar mejor su futura tarea misionera⁸². Tal in-

⁷⁶ SCHURHAMMER, G., "Lissaboner Heiligsprechungsprozess," en SCHURHAMMER, G. (ed.), *Gesammelte Studien, hrsg. zum 80. Geburtstag des Verfassers* Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, vol. IV, p. 427.

⁷⁷ GONÇALVES, S., *História da Companhia de Jesus no Oriente*, p. 454.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 457.

⁷⁹ Biblioteca da Ajuda, Lisboa, *Manuscritos Jesuítas, códice 49 V-9, fol. 150*.

⁸⁰ GONÇALVES, A. B., "Esclarecimentos relativos a algumas inexactidões históricas acerca do precioso depósito do Bom Jesus de Goa, o venerável corpo do Santo Apóstolo do Oriente," en *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa, o venerável Corpo do Santo Apóstolo do Oriente*, serie II, ano XV, septiembre 1950, n° 3, p. 128.

⁸¹ SCHURHAMMER, G., "Die Xaveriusreliquien und ihre Geschichte," en *Gesammelte Studien*, 1965, vol. IV, p. 365.

⁸² "Carta Anual de la Provincia de Goa (1582)," en *Documenta Indica*, 1970, vol. X, p. 613.



Izquierda. Relieve en plata mostrando el hecho milagroso de la lampada ardiendo en agua, túmulo de San Francisco Javier, Archivum Romanum Societatis Iesum, Roma. Fondo fotográfico.

Derecha. Relieve en plata representando la curación del niño por intercesión de San Francisco Javier en Cōtar (1604), túmulo de San Francisco Javier, Archivum Romanum Societatis Iesum. Fondo fotográfico.



tención de emulación de Javier se encuentra en 15.000 *indiapetae* (cartas escritas por candidatos a las misiones en India) aún guardadas en el Archivum Historicum Societatis Iesu en Roma⁸³. Asimismo, no fue simple casualidad que dos de los más distinguidos mártires del Oriente, los padres Francisco Mastrilli y João de Brito, establecieran un voto especial con el Santo ante su túmulo en Goa y buscaran reliquias del mismo. El primero, al pasar por esta región en 1635, obtuvo autorización para llevar consigo una pequeña reliquia de un vestido de Javier, la cual conservó hasta su martirio en Japón. A su vez, el beato João de Brito habría mandado una reliquia a su madre después de haber hecho su voto de dedicar el resto de su vida a la labor misionera ante el túmulo de Javier⁸⁴.

La bula de beatificación de Francisco Javier permitía a los jesuitas celebrar misa en las iglesias de las Indias Orientales y en el castillo de Javier⁸⁵. Sin embargo, este documento apenas legitimó una práctica anterior, de por lo menos 1615⁸⁶. Pues el culto a Javier empezó ya durante su vida. Varios testigos afirmaron que Javier era ya conocido como padre santo y taumaturgo en vida. Esto es visible en los relatos escuchados de los testigos en varios procesos, cuando estos afirman que en vida Javier fue muchas veces confrontado con la afirmación que había milagrosamente salvado un niño en el pozo en Combaturé. Curiosamente, la negación de dicho milagro, sin duda falso, por parte del mismo Javier fue por norma interpretada por los testigos como señal de su humildad, y, por lo tanto, no evitó que se incorporase a la hagiografía oficial. Asimismo, este era uno de los milagros mencionados en la bula de su canonización y destacado por eso en la decoración del Gesù durante las festividades de la misma⁸⁷.

El culto a Javier floreció en capillas, iglesias y confraternidades que fueron establecidas en honor del santo. En 1603, mucho antes de su beatificación (1619), el general Claudio Acquaviva decidió construir la primera iglesia dedicada a Javier en Kōtar, Cabo Co-

⁸³ SCHURHAMMER, G., "Der Bannerträger Tod. Zum 400. Gedächtnistag des hl. Franz Xaver", en *Gesammelte Studien*, 1965, vol. IV, p. 337.

⁸⁴ LOURENÇO FARINHA, A., *S. Francisco Xavier, o seu labor no Padroado Português do Oriente*, Torres Novas, Tipografia Gráfica Almondina, 1950, p. 329.

⁸⁵ *Monumenta Xaveriana*, Madrid, López del Horno, 1912, vol. II, p. 773.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 352.

⁸⁷ TACCHI VENTURI, P., "La canonizzazione e la processione dei cinque santi negli scritti e negli disegni dei due contemporanei: Giovanni Bricci Paolo Guidotti Borgia", en *La Canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio apostolo dell'Oriente*, Roma, Comitato Romano-Ispano per la Canonizzazione nel Terzo Centenario della Canonizzazione, 1922, p. 23.





Relieve en plata representando la visión de la cruz, túmulo de San Francisco Javier, Goa, 1636-1637.

morim, en el actual Estado de Madya Pradesh (India del Sur), donde una imagen capaz de obrar milagros convirtió este lugar en un importante centro de peregrinación local. Los milagros de esta imagen a favor de cristianos y gentiles, que fueron de inmediato celebrados en cantigas y versos, fueron tan grandes (Sebastião Gonçalves compiló ocho milagros entre 1603 y 1610)⁸⁶ que esta capilla fue la única de las doce iglesias jesuíticas que según la *Relação* (1617) del jesuita Manuel Barradas (1572-1646) se conservó después de abandonar los jesuitas esta isla⁸⁷. Este lugar parece haber sido particularmente sagrado, pues en 1603 una cruz erguida en honor de Javier después de haber resucitado una niña vertió sangre. Este fue considerado el primer milagro por intercesión de esta imagen⁸⁸. Dicha intercesión fue aparentemente muy eficaz en el caso de mujeres parturientas⁸⁹. Asimismo, dos relieves en plata del túmulo de Javier en Goa están relacionados con esta imagen milagrosa. El relieve número treinta muestra el hecho, descrito como milagroso, de que ante esta imagen ardía una lámpara de agua como si fuese de aceite. El relieve número treinta y uno re-

presenta la curación del niño (1604) después que su padre Tomé Cruz hiciese oración ante la imagen, y Francisco Javier se le apareciera en un sueño⁹².

Podemos afirmar que la iconografía de Javier en el Oriente abarcaba algunos de los episodios más importantes de su vida entre los votos de Monmartre y la traslación de su cuerpo, primero a Malaca y más tarde a Goa y aún los milagros *post-mortem*. En la segunda ciudad, en el Bom Jesus, se conservan los dos únicos ciclos completos de la vida de Javier en todo el Oriente. Nos referimos, claro está, a las pinturas que decoran la capilla de San Francisco Javier y los relieves en plata de su túmulo. El ciclo de pinturas de la capilla de Javier representa veintisiete episodios de su hagiografía y data de finales del siglo XVII. Con la excepción de siete lienzos que fueron importados de Italia, todos los demás fueron pintados por artistas locales entre 1636 y 1637⁹³. A su vez, los relieves en plata ilustran treinta y dos escenas de la vida de San Francisco. Algunas de ellas se inspiraron en la serie de grabados hechos por el grabador francés Valerianus Regnartius para celebrar la canonización de San Francisco Javier en Roma, también utilizados como modelos de los cuadros que adornaban la Basílica de San Pedro en dicha ocasión⁹⁴.

La mayor parte de los atributos y escenas más representativas de la iconografía de Javier derivan de su actividad misionera y de los milagros *in vita* y *post-mortem*, ocurridos en Oriente. El prototipo iconográfico más común de Javier es el establecido por el grabado de Theodor Galle, incluido en la *Vita de Tursellino* (1600) y que adornó la fachada del Gesù durante su canonización⁹⁵, muestra a San Francisco con la cabeza erguida y levantando con ambas manos un poco la estola, coronado por la inscripción "Satis est Domine". Esta tipología iconográfica es una alusión directa a los momentos de éxtasis de Francisco Javier, que según los relatos de su hagiografía habrían acontecido sobre todo en Goa entre febrero y mediados de abril de 1552. Otra fuente de la misma iconografía fue la des-

⁸⁶ GONÇALVES S. J., Sebastião, *História da Companhia de Jesus no Oriente*, p. 520.

⁸⁷ SCHURHAMMER, G. (ed.), "Uma Relação inédita do P. Manuel Barradas SI sobre São Francisco Xavier", en *Gesammelte Studien*, 1963, vol. II, pp. 76-77 y p. 82.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 85.

⁸⁹ *Monumenta Xaveriana*, Madrid, López del Horno, 1889, vol. I, p. 481.

⁹⁰ *Monumenta Xaveriana*, Madrid, López del Horno, 1912, vol. II, p. 566 y pp. 630-631 y SCHURHAMMER, G., "Der Silberschrein Xaver in Goa", en *Gesammelte Studien*, 1965, vol. IV, p. 566.

⁹¹ DIAS, P., *História de Arte Portuguesa no Mundo, Espaço do Índico*, Lisboa, Circulo dos Lectores, 1989, p. 229.

⁹² SCHWAGER, K., "Anlässlich eines unbekannten Stuchs des Römischen Gesù", en VON BOTHMER, H.C.G., GUTHLEIN, K. y KUHN, R. (ed.), *Festschrift Lorenz Dittmann*, Frankfurt am Main, Lang, 1994, pp. 295-312.

⁹³ TACCHI VENTURI, P., *Op. cit.*, p. 70.



La Nuestra Señora del Rosario con Ignacio de Loyola, Francisco Xavier y otros jesuitas, Japón, aguada sobre papel, siglo XVII, Kyoto University Museum.

cripción detallada sobre Javier hecha por Manuel Teixeira, que declaró que *"cuando Javier andaba, levantaba el vestido un poco con ambas manos (...) Iba casi siempre con los ojos puestos en el cielo (...)".* Finalmente, es indiscutible que este grabado replica el modelo establecido por el primer retrato oficial de San Francisco Javier, pintado en Goa en 1583 e inmediatamente enviado a Roma⁹⁶.

Además de la representación de la actividad real o imaginaria de Francisco Javier en el Oriente, varios episodios de su hagiografía e iconografía reflejaron su predestinación misionera. Como muestran los relieves en plata de su túmulo en Goa, el episodio más antiguo fue una visión de su hermana Magdalena (1532) donde preveía la vocación misionera de su hermano⁹⁷.

Temas más comunes fueron, sin embargo, la visión de la cruz en Roma, el sueño de Francisco Javier con el indio e Ignacio de Loyola despidiendo a Francisco Javier en Roma. El primer episodio se refiere a la visión que Javier tuvo en un hospital en Roma (1537) donde se le mostraban sus trabajos futuros en el Oriente. Javier gritaba

⁹⁶ Fueran pintados dos cuadros idénticos en esta ocasión en Goa. Uno fue enviado poco después para Roma. El otro permaneció en Goa. Para nuestra desdicha, el paradero de ambos es desconocido.

⁹⁷ LUCENA, J., *História da Vida do Padre Francisco de Javier*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, vol. I, p. 7.



San Francisco Javier, pie-
dar policromada, arte in-
do-portuguesa, siglo
XVIII, Bom Jesus, Goa.

entonces “más, más”⁹⁸. La segunda visión viene de su estancia en Italia, también en 1537. El indio que se le aparecía en esta visión era tan pesado que casi lo asfixiaba⁹⁹. La partida de Javier de Roma para Lisboa en 1540 marcó el inicio de su actividad como misionero (Javier fue enviado para la India al caer enfermo su compañero Nicolau de Bobadilla) e hizo lo propio con la implicación de los jesuitas en las misiones ultramarinas. Simboliza el famoso cuarto voto distintivo de los jesuitas de andar en misión por petición del Papa.

Innumerables veces, San Francisco Javier es representado con San Ignacio de Loyola, pues fueron los dos pilares de la Compañía de Jesús, canonizados en la misma ocasión.

Hacia finales del siglo XVI, Luis Gonzaga (beatificado en 1605 y canonizado en 1720) y Estanislao de Kostka (beatificado con Gonzaga en 1605 y canonizado en 1726) fueron representados con Ignacio y Javier en numerosos grabados. A partir de lo siglo XVII los primeros cuatro santos de la Compañía pasarán a decorar las fachadas y los retablos de los altares mayores de muchas de las iglesias jesuíticas, también en Oriente. Estas figuras aparecen organizadas de forma jerárquica. Ignacio y Javier, los dos padres se encuentran en la parte superior: Ignacio en la izquierda, Javier en la derecha. Debajo de estos se encuentran respectivamente el estudiante Gonzaga y el novicio Kostka. El novicio está vestido con una simple sotana; el estudiante con una sobrepelliz. Ignacio viste la casulla que es la indumentaria adecuada a la celebración de la misa¹⁰⁰. Además del crucifijo, Javier porta la sotana y la sobrepelliz, vestidos litúrgicos apropiados para bautizar y predicar.

En mi opinión, la devoción y la iconografía de Javier son sobre todo interesantes, pues reflejan un sincretismo de culturas, civilizaciones y artes. Una de las escenas más comunes dentro de la iconografía de Francisco Javier es su recepción por el rey de Bungo. Ello se debía a dos factores: por una parte el rey de Bungo Otômo Yoshige, convertido por Javier, fue uno de los primeros y más distinguidos postuladores de su canonización; en 1582, a tal fin mandó cinco embajadores japoneses a Europa. Por otra, dicha conversión del rey de Bungo es el episodio más conocido y representativo del método misionero jesuítico revolucionario en su época, introducido por San Francisco Javier: el denominado método de acomodación. Se procuraba la conversión de los pueblos no europeos a través de disputas intelectuales y del despertar de emociones¹⁰¹. Siguiendo el ejemplo de las pinturas que decoran la sala de recreación del noviciado de la Compañía de Jesús (década de 80 del siglo XVI), muchas de estas representaciones mostraban a Javier con suntuosos vestidos japoneses. Este detalle es importante también en cuanto que visualiza otro aspecto de este método, es decir, la adopción consciente por parte de los conversores de aspectos de la vida cotidiana de los gentiles, como rituales, vestidos, hábitos de comer... con objeto de obtener más éxitos.

En la iconografía europea, el cangrejo es un atributo exclusivo de Javier. El llamado (falso) milagro del cangrejo narra que en el año de 1546, durante un viaje a las Molucas, un cangrejo habría devuelto a Javier el crucifijo que había perdido en el mar mientras pro-

⁹⁸ Ibid., p. 31.

⁹⁹ Ibid., p. 30.

¹⁰⁰ KÖNIG-NORDHOFF, *Op. cit.*, pp. 217-218.

¹⁰¹ WICKI, J., *IV Centenário da Primeira Imprensa em Goa*, Lisboa, Brotéria, 1956, pp. 8-9.



curaba calmar la tempestad. Después de que Fausto Rodrigues contara esta historia durante los procesos de Cebú (1608 y 1613), se difundió en los relatos de los procesos de la audición de testigos (Roma, 1613, Quilon y Lisboa en 1616) y fue incluida en la bula de la canonización de Francisco Javier, por lo que fue escogida para decorar el altar mayor de la Basílica de San Pedro durante la celebración del mismo evento¹⁰². Desde el punto de vista de la devoción y de la iconografía, este episodio es también relevante en tanto que, como fue demostrado por Georg Schurhammer en su artículo "*Das Krebswunder Xavers – Eine Buddhistische Legende?*", la leyenda cristiana originó una leyenda budista¹⁰³.

Los jesuitas pronto asumirán la dirección misionera con una amplia propagación del mensaje cristiano a través de imágenes para el culto privado. En 1560, los sucesores de San Francisco Javier decidieron imprimir imágenes en Goa para distribuir las entre la población indígena. Debido a la existencia de una fuerte tradición local de artesanía de calidad, el marfil fue uno de los materiales privilegiados en estas campañas catequéticas¹⁰⁴. Un aspecto interesante de dichas imágenes es la representación simultánea de varios cultos e iconografías en una sola pieza.

Buen Pastor, marfil. Colección José Horta Correia, Lisboa, fotografía de Cristina Osswald.

¹⁰² OSSWALD, M. C., "Iconography and Cult of Francis Xavier," en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXI, 2002, n° 142, pp. 269-270.

¹⁰³ SCHURHAMMER, G., "Das Krebswunder Xavers - Eine Buddhistische Legende?" en *Gesammelte Studien*, 1965, vol. IV, 537-562.

¹⁰⁴ Las principales escuelas de escultura cristiana en marfil se encontraban en India y en las Filipinas. (TAVARES e TÁVORA, B. F., *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, y ESTELLA MARCOS, M. M., *La Escultura Barroca de marfil en España, Las Escuelas Europeas y las Coloniales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1985).

Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco

Eduardo Morales Solchaga

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra

La portada del libro durante la modernidad: elementos, uso y función. Antes de adentrarnos propiamente en la materia objeto de este estudio es preciso aquilatar ciertos aspectos de gran importancia para el entendimiento de la configuración de las portadas de los libros durante la modernidad', para que en el contexto podamos

comprender y valorar los ejemplares que presentamos. A la hora de abordar la portada libresca, no se pueden dejar de lado elementos intrínsecos que no quedaron plasmados en la materialidad de las mismas, destacando entre ellos la génesis inventiva de la iconografía, su finalidad adecuada a un contexto concreto, la capacidad de reflejar, en mayor o menor medida, el contenido de la obra, y, sobre todo, todo el aparato que conforman los diversos elementos allí plasmados. Tradicionalmente, dichos frontispicios no han sido valorados en su conjunto, muchas veces, más por una carencia estética, que por



una simbólica. Simplemente han sido analizados al detalle ciertos elementos de las mismas y algunos conjuntos cuyo denominador común es la figura del burilista, sobresaliendo, a nivel nacional, el caso del insigne grabador Juan de Courbes.

1. Proceso iconográfico y creativo

En primer lugar es preciso destacar lo que se ha denominado como proceso creativo, con multiplicidad de resultados, en función de numerosas variables que aquí se tratarán de explicar. En

la mayoría de las portadas, es el autor del texto quien determina inequívocamente el programa a realizar, atendiendo muchas veces a la temática general de la obra en cuestión. Así pues, el grabador simplemente se remite a las órdenes dictadas por el autor, y las transfiere a la plancha xilográfica o calcográfica². Al igual que otras materias afines, como por ejemplo la pintura, el grabado tampoco estaba considerado como un arte liberal, lo que se manifestará en una escasa libertad por parte del grabador a la hora de ejecutar su trabajo. El grabado era una simple manifestación mecánica, quedando relegada la "cosa mentale"³ para el intelectual.

En otros casos, la invención de las portadas puede recaer en más de una persona, interviniendo en ellas latinistas e historiadores, así como literatos, que en la mayoría de las ocasiones serían los que pondrían en marcha el programa simbólico de las mismas, ya que, a pesar de la notable circulación de repertorios de emblemas, éstos muchas veces resultaban ininteligibles por los propios lectores, que recurrían a los literatos, conocedores a la perfección de la cultura clásica, para desentramar los acertijos y combinarlos de un modo en que configurasen un programa iconográfico coherente.

Tampoco hay que olvidar que muchos de los grabadores que trabajaron durante estos siglos se inspiraron también en escenas, retratos y esculturas conservados en diversas colecciones, lo que hace suponer que existía una cierta interdependencia entre grabadores y pintores.

Todo ello no significa que las imágenes eran todas de nueva creación, sino que muchas veces se especificaba que se copiara o reprodujera la portada de otro libro, modificando solamente la estampación tipográfica, o incluyendo nuevos elementos. Incluso a veces simplemente se invertía una composición anterior. Lo mismo se hacía con el contenido alegórico, extraído frecuentemente de la "Iconología" de Cesare Ripa, o emblemático, obtenido de repertorios como los de Juan de Borja, Juan de Orozco o Diego Saavedra Fajardo, sin olvidar, claro está, a Andrea Alciato.

Por lo que respecta a la condición y status social del grabador, podemos afirmar que era más un artesano que un artista⁴. Si tenemos en cuenta que a genios de la pintura como al propio Diego Velázquez, les costó que sus artes fueran reconocidas como liberales, mucho más difícil lo tuvieron los ejecutores de esta materia tan afín. En cuanto a los honorarios, eran sensiblemente más bajos, ya que al valor íntegro de los encargos, que era equiparable al de las demás artes, había que restarle una destacada suma por cargo del material empleado. Además de ello, el tiempo que requerían las obras de calidad, era mucho mayor que el empleado en algunas otras ocupaciones mejor remuneradas.

¹ Al respecto, destacan los brillantes estudios de José Manuel Matilla, sobre el grabado barroco en general y la portada libresco en particular, al que parcialmente seguimos.

² MATILLA, J.M., "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 1991, p. 26.

³ Con esta expresión se refería Leonardo da Vinci (en una carta a Vittoria Colonna) a la liberalidad de la pintura: "La pittura è una cosa mentale".

⁴ MATILLA, J.M., *La estampa en el libro Barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991, p. 12.

Exentos de estas condiciones quedarían los más punteros grabadores de la época, como por ejemplo Jan Sadeler, Juan de Courbes, los polémicos y talentosos hermanos Wierix y Julius Goltzius, entre otros muchos.

En el contexto netamente hispánico, el libro durante el siglo XVII fue el soporte más importante para las estampas producidas, consolidándose, prácticamente, en el único campo de actuación de los grabadores nacionales⁵.

2. Valor propagandístico y vehículo tridentino

Resulta evidente el afirmar que muchas de las portadas de los libros objeto de estudio poseen una inherente intencionalidad propagandística, no para manipular al lector, sino para transmitirle diversos valores que el autor considera importantes, sin pretender una férrea imposición de los mismos. Muchas veces, este valor propagandístico se ve materializado por las armas de la persona que financia la edición, o por las de alguien que favorezca las causas y postulados que defienda el autor. Tampoco hay que olvidar que gran parte de los impresores también dejaban constancia de su heráldica, o, si esta no resultaba ser la más idónea, se recurría al emblema, en cuyo mote quedaban presentes las principales líneas que regían al linaje en cuestión.

Además de ello, durante los siglos del Antiguo Régimen en nuestras tierras, la estampa en general, y la portada en particular, se convirtieron en vehículos de las ideas tridentinas por todo el orbe católico, del mismo modo que en las regiones septentrionales de Europa la imprenta fue fiel aliada del protestantismo. Muchos de los grabados de las mismas jugaron un papel importantísimo en la difusión de los nuevos ideales e iconografías que se debatían en Trento, debido a la inherente capacidad de multiplicación de las mismas. De este modo, aspectos como el culto a la Eucaristía, las vidas de los santos, la exaltación de la Santísima Trinidad... se transmitieron rápidamente por el conjunto de reinos hispánicos.

En nuestro caso, el valor propagandístico posee una trascendencia desconocida hasta entonces. La inmensa mayoría de las portadas que incluyen entre sus elementos a la persona de San Francisco Javier, evidentemente vienen de manos de los padres jesuitas. Las órdenes religiosas, y en especial la Compañía de Jesús⁶, se sirvieron de la estampación para difundir sus postulaciones dentro de la catolicidad. Los jesuitas adornaron con las imágenes de sus santos fundadores el comienzo de sus libros, contribuyendo a la expansión de las nuevas iconografías de los mismos. Además de ésta, dichas portadas incluían una doble función: aumentar el prestigio de la Congregación e identificar el libro como perteneciente a la dicha orden. Esta última función se reforzaba por la inclusión en la portada del escudo de la Compañía.

Otro modo de prestigiar a sus santos es presentarlos acompañados por los que tradicionalmente han sido venerados por la Iglesia Católica, o por otros santos fundadores como Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís y el propio San Agustín. Con ello se conseguía equipararles en importancia con ellos. A veces se incluían también a los Padres de la Iglesia Occidental, incidiendo de ese modo en la idea de continuación

⁵ CARRETE PARRONDO, J., "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII" en *Historia ilustrada del libro español*, Vol. III. De los incunables al siglo XVIII, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994, p. 304.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

de un linaje de santidad, iniciado en el Padre Eterno. Ya que no tenían gran perspectiva histórica, buscaban prestigio en la tradición eclesiástica.

3. La portada del libro:

espejo de sus entrañas

La portada, amén de un mero elemento estético, debía convertirse en una pequeña síntesis del contenido del libro, apareciendo en ellas una muestra de lo que en el interior se encontraba. Multitud de elementos como retratos, escenas, emblemas, elementos arquitectónicos y escudos complementan perfectamente al texto para que consolide una buena puerta de acceso al contenido del mismo. Tal es la profusión de elementos, que, en algunos casos, eclipsa totalmente al contenido tipográfico de la portada.

Durante la modernidad, al igual que en otras artes similares, se aprecia una cierta evolución⁷, desde la simplicidad e inteligibilidad de las primitivas portadas, en las que apenas se imprimía una pequeña imagen, hasta la decoración rococó y emblemática de algunas de las portadas editadas en el siglo XVIII. Tal es la complejidad de algunas de ellas, que es el autor quien páginas atrás explica cada uno de los elementos que la constituyen, como si de un repertorio emblemático se tratase. Dichas explicaciones se muestran hoy en día muy interesantes para conseguir descifrar un significado, que, lamentablemente se ha ido perdiendo poco a poco con el paso del tiempo⁸.

Por tanto, no es de extrañar que existan tantas clases de portadas como materias tratadas en los libros. Cada grabado debía cubrir adecuadamente la temática tratada en la obra, pudiendo acudir a multitud de recursos gráficos de toda índole, que ayudaran a matizar todo lo posible el carácter de la obra. Por ello no extraña que, como antes se ha mencionado, fuese en muchas ocasiones el autor quien definiera dichas iconografías, dejando de lado la opinión del grabador, que si bien tenía su importancia, era muchas veces ajena al contenido de la obra.

En definitiva, la portada se consolida en un elemento fundamental de cada una de las obras editadas, amén de por su valor propagandístico y docente, por su condición de espejo del contenido que refleja lo albergado en sus entrañas.

4. Elementos formales

de las portadas de los libros

Son muchos los elementos que poco a poco conforman la unidad gráfica de la portada del libro. Es preciso destacar algunos de los más importantes como por ejemplo los elementos arquitectónicos, heráldicos, simbólicos, emblemáticos, escenografías, etc...

Elementos Arquitectónicos

Generalmente consolidan el marco donde se distribuyen los diferentes elementos conceptuales de la portada libresco. Con un posible origen flamenco⁹, estas portadas se levantan a modo de frontispicio de acceso a los contenidos del libro, y se consolidan en el prin-

⁷ PIJÓAN, J., "El grabado en España, siglos XV al XVIII", en *Summa Artis*, Vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 253.

⁸ MINGUEZ, V., "El libro como espejo" en *Fragmentos*, 18, 1991, p. 57.

⁹ José Manuel Matilla lo asocia al impresor de Felipe II, Cristóbal Plantin, quien obtuvo el privilegio en 1570.

cipal sustrato de imágenes de diferente índole configuradas por el grabador. Por regla general, se ajustan claramente al precisado por autores como Vignola, Palladio y Serlio.

Por lo que respecta a las tipologías, destacan en primer lugar las derivadas del "*Cuarto libro de arquitectura*" del propio Palladio, cuyo frontón truncado y perfecta perspectiva consolidaron un interesante soporte para los montantes iconográficos definidos por los respectivos autores. También encontramos variantes de este tipo arquitectónico, de fechas posteriores, en los que la línea curva gana presencia, aunque respetando básicamente el modelo anteriormente descrito.

Tampoco hay que olvidar que estos elementos más italianizantes fueron fusionados con otros más circunscritos al ámbito hispánico en general, y al estilo de la Corte y a Juan de Herrera en particular, mostrándonos arquitecturas más contenidas, rematadas por pirámides, bolas o una combinación de las mismas. Otra variante consiste en la misma estructura anteriormente descrita, pero que presenta la ausencia del frontón, en cuyo lugar se colocan retratos, escudos heráldicos, elementos tipográficos, escenografías o todo tipo de elementos decorativos.

También encontramos otra serie de frontispicios que nos muestran una estructura de arco triunfal, muy adecuada para muchas de las temáticas que engloban dichos libros. Lo encontramos en sus dos modalidades tanto adintelado, como de medio punto, sin apreciarse una diferencia en cuanto el carácter, civil o religioso, del mismo, como afirman diversos estudiosos¹⁰.

Finalmente destacan otras estructuras arquitectónicas no equiparables a ningún modelo en particular, cuya peculiaridad es la ficción de una perspectiva donde se ubican figuras y escenas concretas, con influencias arquitectónicas y pictóricas bastante precisas.

El retrato

Otro de los elementos que aparecen en las portadas de los libros durante la modernidad es el del retrato. Resulta especialmente clarificador para el lector que en el frontispicio aparezca una imagen o escena de lo que en el interior se va a relatar. Por ello es frecuente la aparición de retratos de santos, personajes principales, promotores e incluso los propios autores de los libros. El lector, en una época sin imágenes, deseaba conocer al autor o protagonista del libro; ponerle cara.

Existen diferentes variantes dentro de la retratística, encontrando ejemplos que se alejaban bastante de las facciones que el personaje en cuestión poseía. En cambio, otros ejemplos se acercaban de un modo extraordinario a la apariencia del retratado. En muchas ocasiones las representaciones calcográficas estaban basadas en pinturas que condicionaban de modo absoluto el resultado final de los mismos. En el caso de diversos personajes, especialmente las altas dignidades y santos de la Iglesia, se confeccionaba una máscara mortuoria, que era distribuida para que sus representaciones se adecuaran a ella.

En cuanto a su disposición, esta puede variar bastante, a causa de diferentes y variopintas razones. Así lo encontramos ocupando el centro de la composición, en los ex-

¹⁰ ROTETA DE LA MAZA, A. M., *La ilustración en el libro en la España de la Contrarreforma*, Toledo, IPIET, 1985, p. 36.

tremos, configurando una escena, entre otros muchos retratados, incrustados en ciertos elementos arquitectónicos, etc. La calidad es también muy variable y depende, claro está, de la capacidad del grabador. De ahí que muchas veces encontramos retratados con un parecido muy lejano al de la realidad, identificándose más que por sus atributos, por la cartela que les acompaña frecuentemente. Por todo ello, el retrato no es un elemento ajeno a la estampa libresca y se consolida en uno de los elementos más importantes de la portada.

La heráldica

Otro componente esencial de la portada libresca objeto de estudio es la Heráldica, que frecuentemente acompaña a las ediciones impresas de la Edad Moderna. La aparición de estos símbolos de alcurnia y de ascendencia, se debe a muy diferentes motivos, que responden a otras tantas circunstancias.

En primer lugar, puede ser el escritor, quien, orgulloso de su linaje y estirpe, coloque en la portada de su libro las armas de su familia. Con ello, intenta agregar la publicación a la serie de éxitos que viene cosechando su tronco familiar desde tiempos inmemorables. Otra motivación puede ser la persona a quien se dedica, colocando el autor entre los elementos la heráldica de dicho individuo, bien su príncipe, bien el mecenas que ha propiciado, mediante ayuda económica, su formación y mantenimiento.

Tampoco hay que olvidar que la plasmación de las armas sea una gratificación, a causa del pago de la tirada de volúmenes. Con frecuencia ocurría que los escritores, al igual que en la actualidad, no podían imprimir una obra ya terminada, a causa del amplio desembolso que ello conllevaba o por el desinterés o la dificultad de colocación en el mercado de la obra en cuestión. Por ello, muchos iban ofreciéndolas a las clases más pudientes de la sociedad, quienes la financiaban para incrementar su compromiso para con la cultura, lo que concluía en una cierta elevación social. El autor, a cambio, hacía grabar en la portada las armas del anhelado benefactor.

En las publicaciones llevadas a cabo por religiosos, es frecuente que aparezcan también los emblemas de las órdenes religiosas a las que pertenecen. En este caso la finalidad es triple: glorificar a la congregación, hacer propaganda de la misma, y asociarla a la intelectualidad y la vanguardia del momento. Por ello, no es de extrañar que junto a arquitecturas, personajes y escenas, desfilen las armas de las más importantes órdenes religiosas de la época, como las de la Compañía, las de los Agustinos, Dominicos, Mercedarios etc...

Al valor propagandístico y social ya descrito, es preciso añadir otro tipo de motivaciones. Por ello, es también frecuente encontrar la heráldica del propio impresor, que también se valía de las ediciones de los libros para ganar clientes que se habían visto deslumbrados por la calidad de sus anteriores publicaciones.

Por todo ello, la heráldica se consolida como un elemento esencial en el ámbito de la portada libresca, desfilando por los frontispicios las armas de las clases más diversas de la sociedad del momento, desde el rey, pasando por los altos estratos eclesiásticos y nobiliarios, hasta los impresores y particulares.

Las escenas

Examinando las portadas de las épocas, tanto civiles como religiosas, es frecuente encontrar escenas que precisan algunos de los argumentos que alberga el libro en su portada. Es necesario precisar que no siempre lo son de manera directa y algunas veces resultan inconexas con la temática general que alberga el libro. En otras ocasiones se graban ideas y dogmas con los que el autor se identifica y está totalmente comprometido.

La escenografía se hace sobre todo patente en las vidas, hagiografías y panegíricos de personalidades. En el ámbito religioso, es frecuente que aparezcan algunos de los pasajes fundamentales de la vida de los santos, como son la conversión, los hechos milagrosos y, en su caso, el martirio. En lo que respecta a las personalidades públicas se muestran sus hechos más destacables, en el terreno político, en el militar, y en el ámbito más puramente cultural. Con ello se pretende que con una ojeada general se retengan los aspectos principales del sujeto en cuestión.

Elementos emblemáticos y alegóricos

Con la llegada de la modernidad, asistimos a la creación de un nuevo lenguaje simbólico, que, al igual que en las demás artes, tendrá su repercusión en la portada libresca. Desde la irrupción de repertorios emblemáticos, encabezados por la edición príncipe de Alciato, publicada en 1531, los libros se van a ver salpicados de multitud de jeroglíficos hasta entonces desconocidos, que ayudarán a encriptar la información complementaria de diversas publicaciones. Amén de los ya mencionados repertorios, que ya por sí mismos configuran ediciones en su mayor parte ilustradas, los demás géneros literarios se van a ver salpicados, de un modo u otro, de este nuevo lenguaje emblemático.

La portada libresca se vio, sin duda, revolucionada por el surgimiento de dichas ediciones, ya que ayudaron a proporcionar y apuntalar ideas en un espacio tan reducido como supone una página de libro. Este aprovechamiento máximo del espacio, dará lugar a portadas muy ricas en cuanto a simbología se refiere, muchas veces apoyadas por alguna sentencia o mote, para poner en la pista de la misma al lector.

Otro elemento semejante a valorar fue la irrupción en las mismas de las figuras alegóricas, sobre todo a raíz de la publicación de la *"Iconología"* de Cesare Ripa, editada por primera vez en 1593, como un catálogo descriptivo de alegorías, que habían aparecido ya en otras obras clásicas como *"las metamorfosis"* de Ovidio. De todos modos, dicha edición príncipe no contenía imágenes, y habrá que esperar a las posteriores para su incorporación, hecho que influyó más profundamente en el desarrollo de las alegorías en las demás artes.

Por tanto, a partir del siglo XVI, el género de la portada libresca, hasta entonces poco trabajado y secundario, va a encontrar en emblemas y alegorías recursos hasta entonces desconocidos, que contribuirán a sintetizar más el contenido de los libros y a encriptar algunas de las ideas que allí se imprimieron. El proceso de irrupción va a resultar progresivo, alcanzando su cénit con la llegada del siglo XVIII, cuando el código cifrado, favorecido por las numerosas publicaciones de repertorios, cobrará un protagonismo inusitado hasta entonces.

Iconografía de San Francisco Javier en la portada libresca.

El lenguaje de la imagen, desde la creación de la Compañía de Jesús, se ha consolidado, alimentado por las postulaciones tridentinas, en un utensilio de captación, que se manifiesta en gran parte de las publicaciones de los integrantes de la dicha orden, empezando por las propias meditaciones de San Ignacio, sobre todo en la “*composición de lugar*”, la representación imaginativa del sitio, guiando a los sentidos tanto a lo histórico y sensible como a lo trascendental¹¹. A ello se sumó el anhelo de difundir las nuevas iconografías de los recién canonizados santos y personalidades fundamentales de las órdenes religiosas, en lo que atañe a las buenas obras, milagros y sacramentos, especialmente la Eucaristía¹², consolidándolos en “*exempla*” de vida a seguir. Afortunadamente, la Compañía, sustentada por una maquinaria económica envidiable, no escatimó en gastos, proliferando imágenes muy variadas por todo el orbe católico, muy especialmente en sus publicaciones, en gran parte ilustradas, superando el porcentaje de libros en general¹³, afectando particularmente a la portada, elemento simbólico por excelencia.

En el caso de las portadas dedicadas a San Francisco Javier, al margen de las vidas dedicadas al Santo, como la llevada a cabo por el prolífico jesuita Horacio Tursellino¹⁴ (en la que observamos la Vera Aefiges¹⁵ de San Francisco Javier, circundada por un sarraceno y un gentil oriental, que aluden a las áreas de influencia de su evangelización¹⁶) y las sucesivas ediciones de sus cartas y documentos (como se observa en la portada del “*Flores Indici ex epistolis S. Xaviery*”¹⁷, obra del Padre Grabiell Haveri) la iconografía del vanagloriado santo navarro trasciende a un sinfín de portadas, generalmente jesuíticas, que, en esencia, no están relacionadas directamente con él.

Al tratar las publicaciones de la Compañía, es preciso explicar primero el significado del monograma IHS, abreviatura del nombre latino “*Iesus*”, que se empieza a utilizar ya en el siglo IV a.C. Tiene muchísimas variaciones, pero por lo general se encuentra inscrito en dos círculos concéntricos, con una cruz encima de la “*H*”, y un lirio de tres pétalos en la base. La cruz hace referencia a la persona de Jesús, y el lirio a la persona de María, que está, literalmente al pie de la cruz. Los pétalos fueron sustituidos por los tres clavos. También pueden sustituirse por la luna (Virgen) junto a dos estrellas (los santos)¹⁸. Observamos el monograma en la mayoría de las publicaciones, destacando el de la “*Theología Tripartita Universa*”¹⁹ del Padre Ricardo Arsdekin²⁰, en la que aparece en llamas, adorado por San Francisco Javier y San Pablo (con la espada de su martirio y las Sagradas Escrituras), ambos apóstoles viajeros, el primero por el Mediterráneo y Asia Menor, y el segundo por India, China y Japón²¹. Otra variante muy difundida es la de la adoración del monograma por parte de los cuatro compañeros, como en la portada de las “*Metaphysicarum Disputationum*”²² del Padre Francisco Suárez²³, afamado filósofo, teólogo y jurista.

Página 262
“*Metaphysicarum Disputationum*”, de P. Francisco Suárez, 1619.

Página 263 “*Expositio Moralis in Canticum Canticorum*”, del Venerable Luis de la Puente, 1622.

¹¹ RODRÍGUEZ, GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal*, Barcelona, El Albr, 1975, pp. 7-9.

¹² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano*, Pamplona, Sedena, p. 14.

¹³ Se estima que sólo un 5% de las publicaciones estaban grabadas.

¹⁴ Horacio Tursellino (1544-1599): latinista, historiador y escritor. Rector del Seminario Romano (1588-1590), Florencia (1590-1591) y Loreto (1591-1595). Escribió diversos manuales para sus alumnos de los que destacaron uno de latín y otro de Historia, que abarcaba hasta 1598 (53 ediciones). También publicó la Vida de San Francisco Javier, amén de sus cartas (1593). “Voz Tursellino”, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, vol. IV, p. 3827.

¹⁵ Llevada a cabo por Martín de Baes, flamenco, originario de Anvers, se traslada a Doval donde trabajará durante la primera mitad del siglo XVII como ilustrador. Por lo que respecta a su estilo, sigue los modelos establecidos por los Wiener y Johann Valder. BENEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gund, vol. I, p. 338.

¹⁶ Paris, 1632. Ejemplar en: British Library, Humanities, G.1340.

¹⁷ Viena 1747. Ejemplar en: Universidad Pontificia de Comillas, XVIII, 5406.

¹⁸ PFEIFFER, H., “La iconografía” en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Turin, Mensajero, 2003, p. 171.

¹⁹ Venecia, 1694. Ejemplar en: Mallorca, Biblioteca Pública del Estado, 71G5.

²⁰ Ricardo Arsdekin (1619-1693): irlandés, estudió humanidades y teología en Lovaina y Amberes respectivamente. En 1649 vuelve a su tierra natal, pero poco después debe de regresar a Bélgica a causa de la persecución emprendida por Cromwell. Allí escribe su “*Præcipia controversiarum fidei*”, que será objeto de diez reediciones y traducida al castellano en 1860. Entre su obra literaria destacan los siguientes volúmenes: “*Vita et miraculum Sancti Patris Hiberniae Apostoli Epitome*”, “*Theologia Tripartita*” (1678) y “*Apparatus doctrinae sacrae*”, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. I, p. 120.

²¹ Así se les equiparaba en muchos de los sermones jesuíticos FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra: fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Diario de Navarra, 2004, p. 177.

²² Paris, 1619. Ejemplar en: Pamplona, Biblioteca General de Navarra, D-7-4/ 6.

²³ Francisco Suárez (1548-1617). Ingresó a la Compañía de Jesús en Salamanca el 16 de junio de 1564, en esa ciudad estudió filosofía y teología y fue ordenado en 1572. Enseñó filosofía y teología en Valladolid, Roma, Alcalá, Salamanca y Coimbra. Sus biógrafos dicen que era un excelente religioso, practicante de la mortificación, laborioso, modesto y dado a la oración. Gozaba de tal fama de sabiduría que Gregorio XIII asistió a su primera conferencia en Roma. Pablo V lo invitó a refutar los errores del rey Jaime de Inglaterra, el cual quiso retenerlo cerca de su persona, para sacar provecho de su conocimiento. Felipe II lo envió a la Universidad de Coimbra para dar prestigio a esa institución. Sobre su persona destaca la obra de XAVIER, A., *Francisco Suárez*, Barcelona, Casals, 1994.

R. PATRIS
FRANCISCI
SVAREZ,
E SOCIETATE IESV,
METAPHYSICARVM
DISPVATIONVM.

TOMVS POSTERIOR.

NVNC SECVNDVM PARISIIS AD PVBLICAM
vtilitatem in lucem editus & emendatus.



Del carmen PARISIIS, *de Pamplona*
Apud Donyfium Maureau, via Iacobæa;
sub signo Salamandræ.

M. D. C. XIX.

CVM PRIVILEGIO REGIS.

He libro es de los Gochinos del Convento de Baya.



Por tanto, es frecuente encontrar a San Francisco Javier junto a los primeros Santos de la Compañía de Jesús, como por ejemplo en la portada de los "*Comentarii in quatuor libros regum & duos Paralipomenon*"²⁴, obra de Gaspar Sánchez²⁵ en la que aparece junto a San Ignacio, San Estanislao de Kotska y San Luis Gonzaga²⁶. Ocupan los pilares de la arquitectura manierista, que culmina con el emblema de la Compañía, lo que significa que ésta asienta sus raíces sobre los primeros compañeros. También ocupan posiciones privilegiadas en portadas más modestas, como la de las "*Meditationes de Praecipuis Fidei*"²⁷, del venerable Padre Luis de la Puente²⁸, extraordinario asceta, cuya influencia en la espiritualidad moderna resulta incalculable. Más interesante resulta la composición llevada a cabo en la "*Expositio Moralis in Canticum Canticorum*"²⁹, del mismo autor. Pudiérase decir que en ella volcó La Puente, ya en sus últimos años (1616-1621), todo su saber teológico y escriturístico y toda la experiencia mística personal y magisterial. La forma de exhortaciones que dio al comentario, facilita el poder tratar en él temas variadísimos (Espíritu Santo y de sus dones, la Eucaristía, la Inmaculada, etc.). En ella³⁰, la parte central de las columnas, queda ocupada por las figuras del Padre Eterno y la Virgen María, pilares fundamentales de la Compañía. Similar resulta el esquema llevado a cabo en la portada de las

"*Disputationum... de Fide, Spe, Charitate et Prudentia*"³¹, del teólogo y filósofo jesuita Luis de Torres³², en la que son sustituidos por guirnal-das y motivos vegetales³³.

Más caprichosa resulta la composición llevada a cabo en "*De Caelesti Conversatione*"³⁴ de Tomás Masuccio³⁵, en la que los cuatro medallones flanquean una dinámica cartela, que está rodeada de elementos auriformes y coronada por el monograma de la Compañía de Jesús. Similar disposición encontramos en la portada³⁶ de los "*Exercicios de perfección y virtudes cristianas*"³⁷ del Padre Alonso Rodríguez³⁸, basado en sus conversaciones semanales a la comunidad entre 1589 y 1595, y que contó con más de trescientas ediciones. Está dividida en tres partes, las dos primeras contienen aspectos básicos de la vida cristiana, y en la tercera se contemplan los tres votos y la vocación de la Compañía de Jesús. En cuanto la iconografía³⁹, se observa un templete flanqueado por San Francisco de Borja y San Luis Gonzaga, sin sus atributos habituales, y coronado por San Ignacio y San Francisco Javier, imponiendo una corona imperial al monograma de la Compañía. En el basamento quedan plasmadas las armas de don Cristóbal Crespi de Valldaura, natural de Sumacárcer, canciller y presidente del Supremo Consejo de Aragón, probablemente el mecenas de la edición.

²⁴ Lyon, 1623. Ejemplar en: Colegio de la Compañía de Jesús de Burgos. 192400-3.

²⁵ (1554-1628) Filósofo, teólogo y gramático. Llegó a ser rector del colegio de Huelva (1598-1607), y, en sus últimos meses, fue nombrado catedrático de Escritura en los recién fundados Estudios Reales de Madrid. En sus numerosos comentarios bíblicos, muchos de ellos publicados, alcanzó el ideal exagético de su tiempo por la limpidez de estilo, información exhaustiva de lo ya conocido, aprecio del sentido literal y pericia filológica (conocimiento profundo del latín, griego y hebreo). *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3487.

²⁶ Lámina abierta por Jacques de Fornazeris. En 1570 se le encuentra trabajando para el rey de Francia. En el intervalo entre 1601 y 1619, se asocia al impresor Horace Cardon para quien realizó numerosas portadas e ilustraciones. De entre su obra grabada destacan los retratos, especialmente los Reales. BENEZIT, E., *Op. cit.*, vol. IV, p. 8. Repetida en obras como "Locis Communibus ad Conciones", del P. Francisco Labata. Lyon 1621.

²⁷ Colonia, 1611. Ejemplar en: British Library, Humanities, 849.19.

²⁸ (1554-1624) Venerable, escritor ascético. Ingresó en la Compañía en 1574, cursó Artes en León, ejerció de maestro de estudiantes en Salamanca y de lector de casos en Oviedo. Además, tuvo los siguientes cargos: Vicerrector y maestro de novicios, en Villagarcía y Medina del Campo; Prefecto de espíritu en Valladolid (1589) y Salamanca (1590); inspector de varios colegios de Castilla; visitador del Colegio Inglés de Valladolid; prefecto de estudios (1620-1624); rector de Valladolid. ABAD, C. M., *El venerable Luis de la Puente de la Compañía de Jesús. Sus libros y su doctrina espiritual*. Santander, Universidad Pontificia de Comillas, 1954.

²⁹ París, 1621. Ejemplar en: Pamplona, Biblioteca Central de Capuchinos, 220-7-12.

³⁰ Plancha abierta por Leonard Gaultier (1561-1641); natural de Maguncia, se trasladó a París donde realizó la mayor parte de su obra grabada, de entre las que destacan por su calidad los retratos Reales y las ilustraciones librescas. En cuanto a su estilo, se muestra muy influenciado por la obra de los polémicos hermanos Wiernx. BENEZIT, E., *Op. cit.*, Vol. IV, p. 180.

³¹ Tratado de Teología dogmática. Lyon, 1618. Ejemplar en: San Millán de la Cogolla, Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso, B25/6.

³² Luis de Torres (1562-1635); enseñó filosofía y teología en Alcalá durante treinta años. En 1602, se produjo el escándalo de las tesis de Alcalá, a instancias de la Curia romana. La sentencia fue liberatoria, si bien unida a una amonestación sobre la prudencia en el modo de hablar. Pero ya desde 1622, el P. General Vitelleschi se inquietaba por el mal ejemplo que daba a los estudiantes con sus censuras de las doctrinas de los grandes maestros, mientras mostraba notables deficiencias al exponer las propias; por ello, sugirió se le apartase de la Cátedra. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3823.

³³ También abierta por Fornazeris, y reaprovechada en otros volúmenes como los "*Comentarii in Ieremiam Prophetam*", de Gaspar Sánchez y el "*Apparatus Concionatorum*", del P. Francisco Labata.

³⁴ Roma, 1622. Ejemplar en: Zaragoza, Biblioteca de la Universidad, G-8-184.

³⁵ Tomás Masuccio (1570-1636): italiano, natural de Recanato, ingresa en la Compañía en 1587. Es enviado a Bolonia, donde estudió Filosofía y Teología, impartiendo a su vuelta clases en el colegio romano, donde ejerció el cargo de prefecto de asuntos eclesiásticos. RIBADENEIRA, P., *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu*, Roma, 1676, fol. 763.

³⁶ Grabada por Gregorio Fossman y Medina, grabador flamenco que en la segunda mitad del siglo XVII se estableció de forma permanente en Madrid. Realizó las planchas de la "*Vida, virtudes y milagros de San Julián*" (1692), siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino.

³⁷ La edición príncipe es la sevillana de 1609. Ejemplar en: Madrid, Biblioteca Nacional, 2/51309.

³⁸ (1538-1616): afamado teólogo vallisoletano, que llegó a ostentar el rectorado del colegio de Monterrey, entre 1571 y 1576, y del de Córdoba (1585). Compaginó su labor de literato, con la de profesor de Teología moral, amén de ostentar diferentes cargos en múltiples destinos. El cénit de su carrera fue su elección para la asistencia a la Congregación General V, donde apoyó decididamente el gobierno de Claudio Aquaviva. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3394.

³⁹ Aquí se presenta la editada en Madrid, en la imprenta de Juan Valdés (1657).



"Ejercicios de Perfección y Virtudes Christianas", del P. Alonso Rodríguez, 1657

Los cuatro prohombres de la Compañía pueden acompañarse de más personalidades como en el "Catecismo"⁴⁰ del jesuita alemán Georg Vogler⁴¹, que proporcionaba ayuda para la catequesis de niños y adolescentes, no sólo en la diócesis de Wurzburg, sino también en otras. Su influjo se percibe fácilmente en la educación de los niños hasta entrado el siglo XVIII. La descripción que hace el catecismo de la solemne procesión celebrada en Wurzburg, con ocasión de la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, ayuda a conocer las varias formas de la piedad barroca alemana. Su portada, flanqueada por los cuatro compañeros, se completa con una escena musical, ejecutada por varios santos, bajo la atenta mirada de las dos trinitades, la celestial (Padre y Espíritu) y la terrenal (San José y la Virgen), cuyo nexo de unión es el Hijo de Dios.

⁴⁰Wurzburg, 1630. Ejemplar en Universidad Tubingen, Bibliothec. G.598.

⁴¹Georg Vogler (1585–1625). Empezó su actividad sacerdotal en Hagenau en 1616. Desde 1617, fue predicador de la catedral, catequista, prefecto de la "congregación de hombres y operano en Wurzburg hasta su muerte prematura. Su libro consolador *Tröstbrunn* fue resultado de su experiencia en la pastoral de enfermos y presos, y tuvo cinco ediciones en cuarenta años. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, p. 3994.



"Práctica de la Frecuencia de la Sagrada Comunión", del P. Hernando Quirino de Salazar, 1622.

Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco.
Eduardo Morales Solchaga

Otra iconografía análoga, aunque sin aparecer San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska, se encuentra en la portada de la obra sacramental sobre la "Frecuencia de la Sagrada Comunión"⁴², del Padre Quirino de Salazar⁴³, grabada por Juan de Courbes en 1622, en la que ambos santos, recién canonizados, enmarcan el frontispicio, coronado por una gloria, en la que una pareja de ángeles sustenta la Eucaristía. En el basamento figuran las armas de Doña Inés de Zúñiga, esposa del Conde Duque de Olivares, con quien trabó una férrea amistad, que a la postre le sirvió para mantenerse en una privilegiada posición, hasta que, en 1643, con la caída en desgracia de este último, desapareció de la escena político-religiosa española.

Más contenida resulta la portada del "Iubilum Societatis Iesu"⁴⁴, loa a la Compañía y a su fundador San Ignacio, obra del prolífico teólogo Maximilian Van der Sandt⁴⁵, también conocido como Sandaeo, latinización de su nombre, en la que los bustos de los primeros compañeros, a los que se añade San Francisco de Borja, configuran el edificio de la Compañía de Jesús. Otra arquitectura singular resulta la ejecutada en la "Historia Societatis Iesu"⁴⁶, obra del Superior Nicolás Orlandino⁴⁷, en la que la arquitectura, presidida por San Ignacio y rematada por Pedro Fabro⁴⁸ y San Francisco Javier, se ve salteada en sus columnas y basamento por personajes contemporáneos insignes de la Compañía de Jesús⁴⁹.

De gran simbolismo se presenta la portada de la "Vida de San Ignacio de Loyola"⁵⁰, vida ilustrada grabada enteramente por Rubens, en la que una caprichosa arquitectura se ve coronada por San Ignacio de Loyola, bajo el que se encuentra San Francisco Javier, flanqueado por San Estanislao de Kotska y San Luis Gonzaga. El resto de la composición rinde un homenaje a los mártires de la Compañía: En el centro, aparecen los cinco mártires de Salsete en 1583⁵¹; de Rodolfo Aquaviva⁵², sobrino del Padre General Claudio Aquaviva, Alfonso Pacheco, Pedro Berio, Antonio Francisco y Francisco Araña. De las columnas penden dos pares de medallones alusivos a los mártires de Inglaterra e India respectivamente. El basamento lo ocupan tres escenas que también simbolizan a los tres primeros mártires de la Compañía, cruci-

⁴² Madrid, 1622. Ejemplar en: Madrid, Biblioteca Nacional, 3/21603.

⁴³ (1576-1646): Polémico padre jesuita, que se enfrentó vivamente con el Padre General, a causa de que benefició económicamente a sí mismo y a algunos miembros de su familia. Este litigio le impidió mecer la mitra de Málaga y Charcas, e incluso su nombramiento como cardenal. Aún y todo, su amistad con el Conde Duque evitó que las medidas correctorales llegaran hasta su fin. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3270.

⁴⁴ Colonia, 1640. Ejemplar en: Auxerre, Bibliothèque Municipale, cote et fonds BY 502, p. 2, Registre.

⁴⁵ Sandaeus (1578-1656): Cursadas las humanidades, estudió en el Tricoronatum de Colonia, dirigido por los jesuitas, y obtuvo el título de maestro en artes. Después, combinó estudios y viajes por Italia. Entró en la Compañía en Roma e hizo la teología. A su vuelta a Alemania, se doctoró en Teología en Wurzburg. Después de cinco años de docencia de exégesis en Maguncia, regresó como director del seminario diocesano. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3494.

⁴⁶ Roma, 1615. Ejemplar en: Burgo de Osma, Seminario Diocesano o Conciliar "Santo Domingo de Guzmán", Biblioteca, A - 1263.

⁴⁷ Nicola Orlandino (1553-1606): superior, historiador y maestro de novicios. Ejerció sus cargos en el Colegio Romano, el noviciado de San Andrés del Quirinal. Entre su obra destacan las siguientes monografías: "Vida de Pedro Fabro" (Roma, 1614), "Historia Societatis Iesu. Prima pars" (Roma, 1615) y su "Vida de San Ignacio". *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. III, p. 2924.

⁴⁸ El primer compañero sacerdote. JUÁREZ, G., *Vida Iconológica del Apóstol de las Indias San Francisco Javier* (edición de Gabriela Torres Olleta), Pamplona, Diario de Navarra, p. 25.

⁴⁹ Plancha abierta por Valeriano Regnartio francés, alumno de Ph. Thomassin, completó su formación en Roma, hacia 1630. Entre su obra destaca una serie de grabados de la vida de San Francisco Javier y un catálogo de las estatuas antiguas de la Galería Giustiniani. ITURRIAGA ELORZA, J., "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en grabados del siglo XVII", *Revista Principe de Viana*, 1995, nº 203, p. 468.

⁵⁰ Llevada a cabo por Rubens. PFEIFFER, H., *Op. cit.*, p. 182.

⁵¹ 1622. Ejemplar en: British Library, Humanities, C.127 e.1.

⁵² Rodolfo Aquaviva. PFEIFFER, H., *Op. cit.*, pp. 182-184.

ficados en Japón, a los cuarenta mártires de la misión brasileña, arrojados al mar por el corsario calvinista Jacobo de Sores en 1570, y finalmente, a los mártires de la Evangelización de la Florida en 1566⁵³.

No es preciso olvidar la portada⁵⁴ de la "*Pa-laestra Biblica*"⁵⁵, interpretación de las Sagradas Escrituras llevada a cabo por el P. Diego de Cuadros, filósofo y teólogo por la Universidad de Alcalá de Henares, y experto conocedor del hebreo. Presidida por una exaltación eucarística de influencia tridentina, encontramos un programa iconográfico, cuando menos interesante. En la parte superior, aparece San Francisco Javier, en su iconografía de peregrino y San Francisco Regis. Bajo ellos Moisés y San Juan Evangelista, símbolos del Antiguo y del Nuevo Testamento, verdadero objeto de la obra. A sus pies se sitúan dos de los primeros compañeros, San Estanislao de Kotska y San Luis Gonzaga. Como basamento, sitúa a San Ignacio, como fundador de la Compañía, y a la Inmaculada Concepción, hecho que se explica porque Diego de Cuadros ejerció de teólogo en la Real Junta Inmaculista. En el centro del mismo, se observa una escena en la que aparecen los verdaderos prohombres de la cultura pertenecientes a la Compañía en España, como el Padre Mariana⁵⁶, el Padre Diego de Celada⁵⁷, Gaspar Sánchez⁵⁸, el Padre Alfonso Salmerón⁵⁹ y el Padre Salazar⁶⁰, entre otros.

A pesar de lo que pudiera parecer, no supone una necesidad el que San Francisco Javier aparezca solamente rodeado de integrantes de la Compañía, pudiéndole encontrar con componentes de otras órdenes religiosas como en el caso de la "*Biblioteca SS. Patrum Concionatoria*"⁶¹, del P. Pedro Blanchot, de la orden de los Mínimos, en la que se establecen dos registros: en el superior, se sitúa el Espíritu Santo junto a los Padres de la Iglesia Occidental (San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo respectivamente); en el inferior aparecen fundadores y personajes insignes de diversas órdenes, iluminados por la inspiración del Espíritu Santo (Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Francisco de Asís, San Francisco de Paula, San Ignacio de Loyola, San Estanislao de Kotska y, finalmente, San Francisco Javier.



"*Historia Societatis Iesu*" del P. Nicolás Orlandino, 1625.

⁵³ Para más información de los mártires de la Compañía, consultar la voz "mártires" del *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, vol. III, p. 238.

⁵⁴ Plancha magistralmente grabada por Fray Matías de Irala (1680-Madrid, 1753) Irala, grabador y pintor. Descendiente de una noble familia vascongada, profesó en el convento de los mínimos de la Victoria (Madrid) donde sus superiores favorecieron el ejercicio de su arte. Convirtió su celda en una cámara repleta de mapas, libros, grabados, donde recibía visitas de científicos, eruditos, escritores e impresores. En 1753, pocos meses antes de su muerte, a sus setenta y tres años de edad se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en lo referente al arte del grabado. En cuanto a su obra grabada, su producción es importante en número y calidad, realizando estampas de diferentes devociones, santos, escenas del Evangelio, retratos, frontispicios, anatomía, emblemas, etc. BONET CORREA, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala*, Turner, 1979, pp. 11-20.

⁵⁵ Madrid, 1727. Ejemplar en: Pamplona, Biblioteca General de Navarra, 109-7-2/3.

⁵⁶ Nació en 1536 en Talavera de la Reina, autor de la primera "*Historia General de España*" editada en latín en 1592, y traducida al castellano en 1601. "Manana" en BALMES, J., *Obras completas*, Vol. XII, Barcelona, Editorial Balmes, 1925, pp. 78 y 79.

⁵⁷ 1596-1661. Asceta, autor de comentarios a diferentes pasajes del A.T. como por ejemplo el del libro de Esther o el de Job.

⁵⁸ Vid. Nota 6.

⁵⁹ Alfonso Salmerón (1515-1585): teólogo y filósofo. Conoció a San Francisco Javier en París, y realizó su formación en Italia, donde se doctoró (Bologna). Fue nombrado nuncio papal en Irlanda y tras ello, fundó la primera Universidad de la Compañía en Nápoles (1551) y participó en el Concilio como teólogo de Pablo III y Pablo IV. Tras viajar por Europa recaló en Nápoles donde realizó una copiosa obra literaria, conformando dieciséis volúmenes de comentarios a las Sagradas Escrituras. SOMMERVOGEL, C., *Bibliothèque de la C. de J.*, vol. VII, Lovaina, Edición de la Bibliothèque S.I., 1960, p. 479 y ss.

⁶⁰ 1559-1599. Profesor de latín y Humanidades. Murió heroicamente en León, asistiendo a los afectados por la peste de 1599. Entre su obra destaca un comentario a la primera semana de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, 3469.

⁶¹ París, 1631. Ejemplar en: Castroblanco, Universidad Pontificia de Comillas, Biblioteca, 714.



Izquierda. "Vita Sacti Ignatii Loyolae", del P. Rodolfo Aquaviva, 1635

Derecha. "Catena Proonyma Versionum... in IV libros regum", del P. Juan Rodolfo de Córdoba, 1654.



En otros casos, puede aparecer junto a personajes bíblicos como por ejemplo en la "Catena Proonyma... in Libros Regum"⁶², del notable predicador Juan Rodolfo de Córdoba⁶³, en el que bajo la presencia de Cristo, como Rey de reyes, encontramos en los intercolumnios a Heli, sacerdote que se encargó de educar a Samuel, el propio Samuel, último juez y fundador de la Monarquía, que se ve representada en el margen derecho

por el fracasado rey Saúl, y el vanagloriado rey David, que aparece representado en su vertiente cultural, tocando el arpa, y en su faceta más propiamente guerrera, pisando la cabeza de Goliath. San Francisco Javier y San Ignacio se encuentran flanqueando a Cristo, consolidando una verdadera Compañía⁶⁴. También aparece junto al fundador en la portada⁶⁵ de los "Quatuor tractatus in P^{rimo} S. Thomae distincti disputationibus"⁶⁶, obra del jesuita pamplonés Valentín de Herice⁶⁷. Ocupan el espacio de las columnas del frontispicio, en cuyas esquinas se representa a los autores de los tratados (Padres Vázquez, Suárez, Valencia y Molina). En el basamento se encuentra el retrato del cardenal jesuita Francisco Toledo⁶⁸ y corona la arquitectura el cardenal, también de la Compañía, Roberto Belarmino⁶⁹.

En el capítulo de la heráldica, existen portadas muy interesantes ligadas a la figura del Santo, como la de "Saverio Orientale"⁷⁰, compendio de ilustres misioneros del oriente que abarca hasta 1600, escrito

⁶² Comentario al Libro de los Reyes del Antiguo Testamento. Lyon, 1652. Ejemplar en Madrid, Real Academia de la Historia, 15-2-4/11

⁶³ Juan Rodolfo de Córdoba (1602-1655): teólogo abulense, profesó en la Compañía en 1617. Enseñó Teología moral y ejerció la predicación durante más de dos décadas. Muere en Logroño, en el Colegio de la Compañía de Jesús allí asentado en octubre de 1655. RIBADENEIRA, P., *Op. cit.*, fol. 434

⁶⁴ Plancha abierta por el grabador Louis Spirinx (1596-1669): grabador, continúa la saga de grabadores comenzada por su padre, Jan Spirinx. Trabajó en Lyon desde 1636, hasta 1663. Entre su obra grabada destacan los retratos y las escenas históricas. BENEZIT, E., *Op. cit.*, Vol. VIII, p. 58.

⁶⁵ Plancha grabada por Juan de Courbes. Para un mayor conocimiento de su figura destaca la monografía que recoge 155 de sus grabados, MATILLA, J. M., *La estampa en el libro Barroco*. Juan de Courbes, Vitoria, Ephialte, 1991.

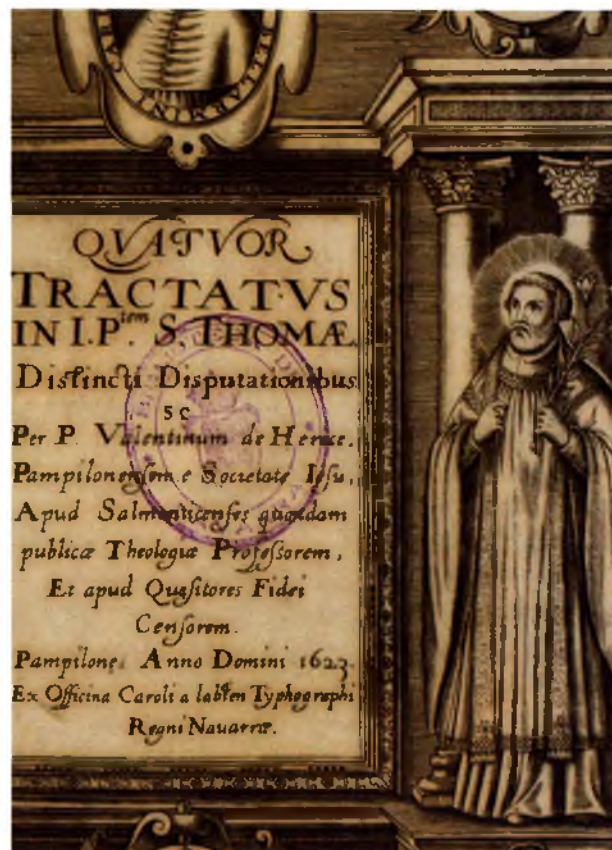
⁶⁶ Pamplona, 1623. Ejemplar en: Pamplona, Biblioteca General de Navarra, 109-4-5/18.

⁶⁷ (1571-1626): Pamplonés, estudia Humanidades, Derecho, Teología y Filosofía, ordenándose sacerdote en 1600. En 1622 es nombrado rector del Colegio de la Anunciada. Sus "Comentarios a Santo Tomás" se extendieron rápidamente por diversas partes del mundo, en sucesivas reimpresiones. De salud delicada, fallece el 20 de junio de 1626 en Pamplona. PÉREZ DE LARRAY, F., *Jesuitas navarros siglo a siglo*, tomo I, p. 19 (inédito).

⁶⁸ Francisco de Toledo (1532-1596): jesuita y filósofo cordobés. Escribe cuatro tratados plenamente aristotélicos "De Lógica", "De Physica", "De Generatione" y "De Anima", además de un comentario al Evangelio de San Juan (Roma, 1583) MÉNDEZ BEJARANO, M., *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Oviedo, Biblioteca de la Filosofía en Español, 2000, p. 166

⁶⁹ (1542-1621): Nace en Montepulciano. Profesó en la Compañía de Jesús a sus diecisiete años y residió en los Países Bajos. De joven se mostró orador fácil y fogoso. Fue llamado a Roma por el Papa Gregorio XIII para fundar la famosa cátedra "de controversias", en la que destacó como teólogo de gran erudición y lucidez. Ocupó los cargos de Director Espiritual y Rector del Colegio Romano. Clemente VIII le nombró Cardenal, gobernando durante unos años el arzobispado de Capua. Pío XI le beatificó en 1923, le canonizó en 1930 y le declaró Doctor de la Iglesia en 1931. Para un mayor conocimiento de su figura consultar: BRODRICK, J., *Robert Bellarmine, saint and scholar*, Maryland, Newman Press, 1961.

⁷⁰ Nápoles, 1641. Ejemplar en: Roma, Biblioteca Nacional Víctor Manuel II, RM0267.



por el teólogo napolitano Bernardino Ginnaro⁷¹. La escena representa el acercamiento de los gentiles a Dios, merced a la intercesión de San Francisco Javier, con un mapa de las tierras orientales de fondo. En la parte inferior, aparecen las armas de Francesco Barberini⁷², consistentes en tres abejas, inconfundible emblema de los Barberini, enmarcadas en el tocado cardenalicio. Interesante resulta la portada de la *"Vida Maravillosa de la Venerable Marina de Escobar"*⁷³ del Venerable Luis de la Puente, en la que se nos presenta una arquitectura, en cuyo basamento se encuentra un retrato del autor. En los intercolumnios aparecen San Ignacio y San Francisco Xavier, sosteniendo el coronamiento, en donde el monograma de la Compañía se ve flanqueado por el escudo de la Monarquía Hispánica de Felipe IV y por las armas de su mujer, Mariana de Austria, a la que se dedica la obra, englobadas en el tradicional águila bicéfala imperial⁷⁴.

Similar en cuanto a contenido resulta la portada⁷⁵ de las *"Scholasticae, et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis"*⁷⁶ del afamado teólogo tomista vizcaíno Pedro Hurtado de Mendoza⁷⁷. El escudo de Felipe IV aparece enmarcado en una gran cartela, coronada por el monograma de la Compañía. Apoyándose en las volutas, aparecen San Ignacio, sosteniendo los rayos solares, San Francisco de Borja, sustentando la calavera y San Francisco Javier, iluminando a los dos mundos con sendas velas y pisando al demonio. Todo ello sobre un lema que reza de este modo: *"Para que brille en el Evangelio de una a otra parte con mejores esperanzas"*⁷⁸. No es de extrañar esta proliferación de

Izquierda: "Saveno Orientale", del P. Bernardino Ginnaro, 1641

Derecha: Detalle de "Quatuor Tractatus in I P. S. Thomae", del P. Valentín de Ence, 1623.

⁷¹ Bernardino Ginnaro (11644 en Nápoles): napolitano, ingresó en la Compañía en 1593. Profesor de Teología moral, ostentó el rectorado de los colegios de bovinense y adriense entre otros. Fue autor de otras muchas obras de las que destacan las siguientes: "Historiam Narrationem Incendi Vesuviani", "Tabula perpetua in exposita charta ad horam hortus... quam iuxta exhoracicum horologium" y "Tabula perpetua Morales... alisque praeceptis Ecclesiasticis Atributae". RIBADENEIRA, P., *Op. cit.*, fol. 115.

⁷² (1597-1679) Sobrino de Urbano VIII. Cardenal a los veintiséis años y Secretario de Estado, fundador de la Biblioteca Barberini.

⁷³ Madrid, 1665. Ejemplar en Pamplona, Biblioteca General de Navarra, D-26-1/88.

⁷⁴ Lámina grabada por Marcos Orozco: grabador madrileño del siglo XVII, conocido por la ejecución de gran número de portadas de obras publicadas entre 1667 y 1697. BENEZIT, E., *Op. cit.*, Vol. VI, p. 443.

⁷⁵ Grabada por Juan de Courbes. Vid. Nota 43.

⁷⁶ Salamanca, 1630. Ejemplar en: San Millán de la Cogolla, Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso, B23/24.

⁷⁷ Pedro Hurtado de Mendoza (1578-1651): Fue uno de los más eminentes tomistas españoles del siglo XVII. Profundo conocedor de la filosofía peripatética, con 17 años ingresa en Salamanca, en la Compañía de Jesús, donde recibió su formación científica y eclesiástica. Profesor de teología y filosofía en Valladolid, fue autor de un curso completo de filosofía. Además, escribió importantes obras como "Disputationes ad Summum ad Metaphysicam", "Disputationes ad universam philosophiam", "Commentarii in universam philosophiam y Scholasticae", et Morales disputationes de tribus virtutibus theologicis. Resulta de gran utilidad la monografía de CARUSO, E., *Pedro Hurtado de Mendoza e la rinascita del nominalismo nella Scolastica del Seicento*, Florencia, Nuova Italia, 1979.

⁷⁸ MATILLA, J.M., *Op. cit.*, p. 109.



"Scholasticae, et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis", del P. Pedro Hurtado de Mendoza, 1630.

Pág. siguiente: "Vida de la venerable Madre Mariana de Escobar", del Venerable Luis de la Puente, 1630

portadas con las armas del monarca español, ya que en su reinado se realizaron los más abundantes y complicados grabados de su figura en España, más concretamente en Madrid⁷⁹.

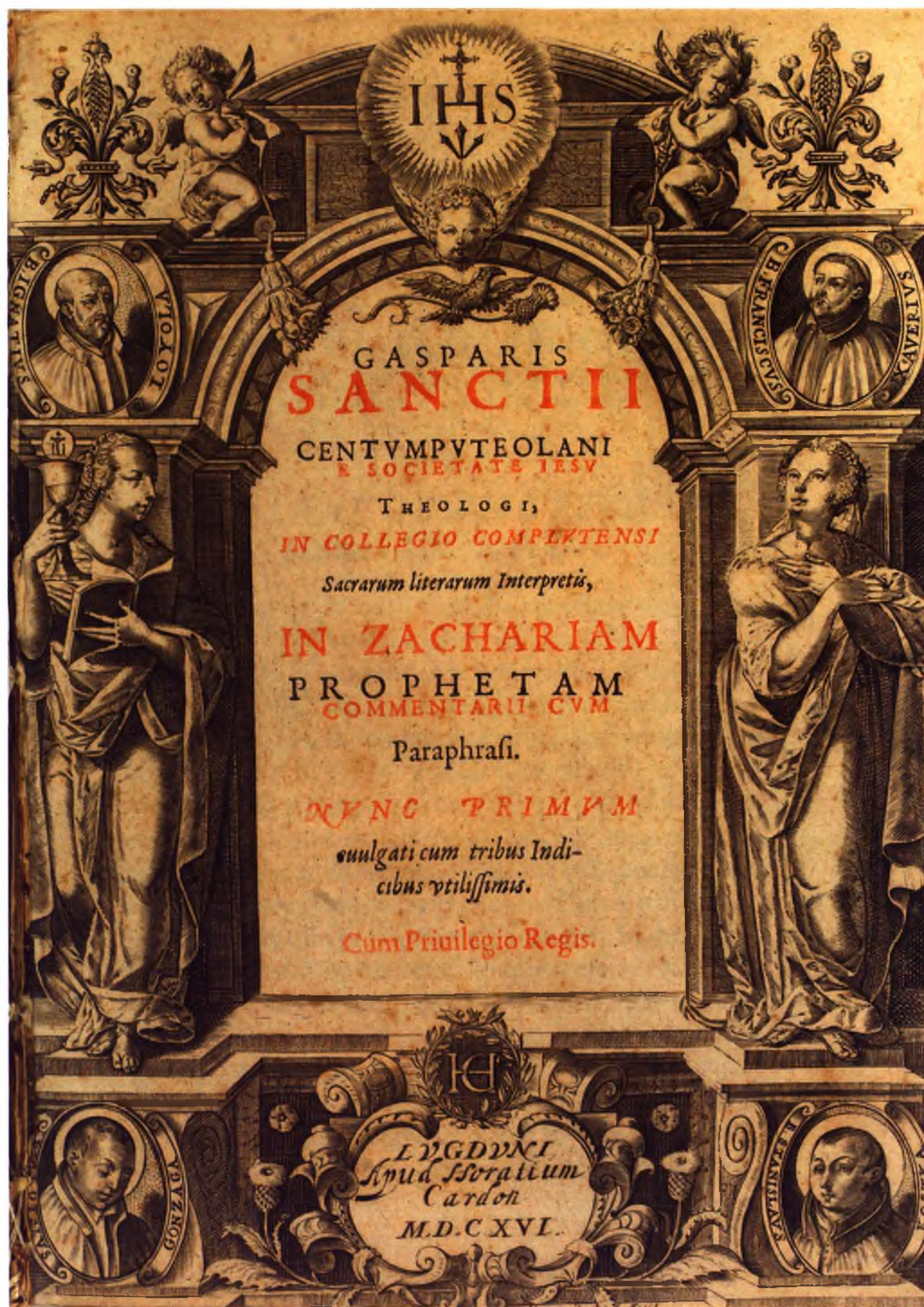
Al respecto, resulta interesante la portada del tomo primero del "Marial"⁸⁰, escrito por el P. Jerónimo de Florencia⁸¹, y grabada por Juan Schorquens, flamenco establecido en Madrid desde la primera mitad del XVII. Dicho volumen contiene los sermones que el citado jesuita pronunció ante Felipe III y Felipe IV, con motivo de la festividad de la Inmaculada. A los pies del templete aparece San Francisco de Borja, renunciando a la corona (era virrey en el momento de su conversión) y a los diferentes obispos y carde-

⁷⁹ CARRETE PARRONDO, J., *Op. cit.*, p. 312.

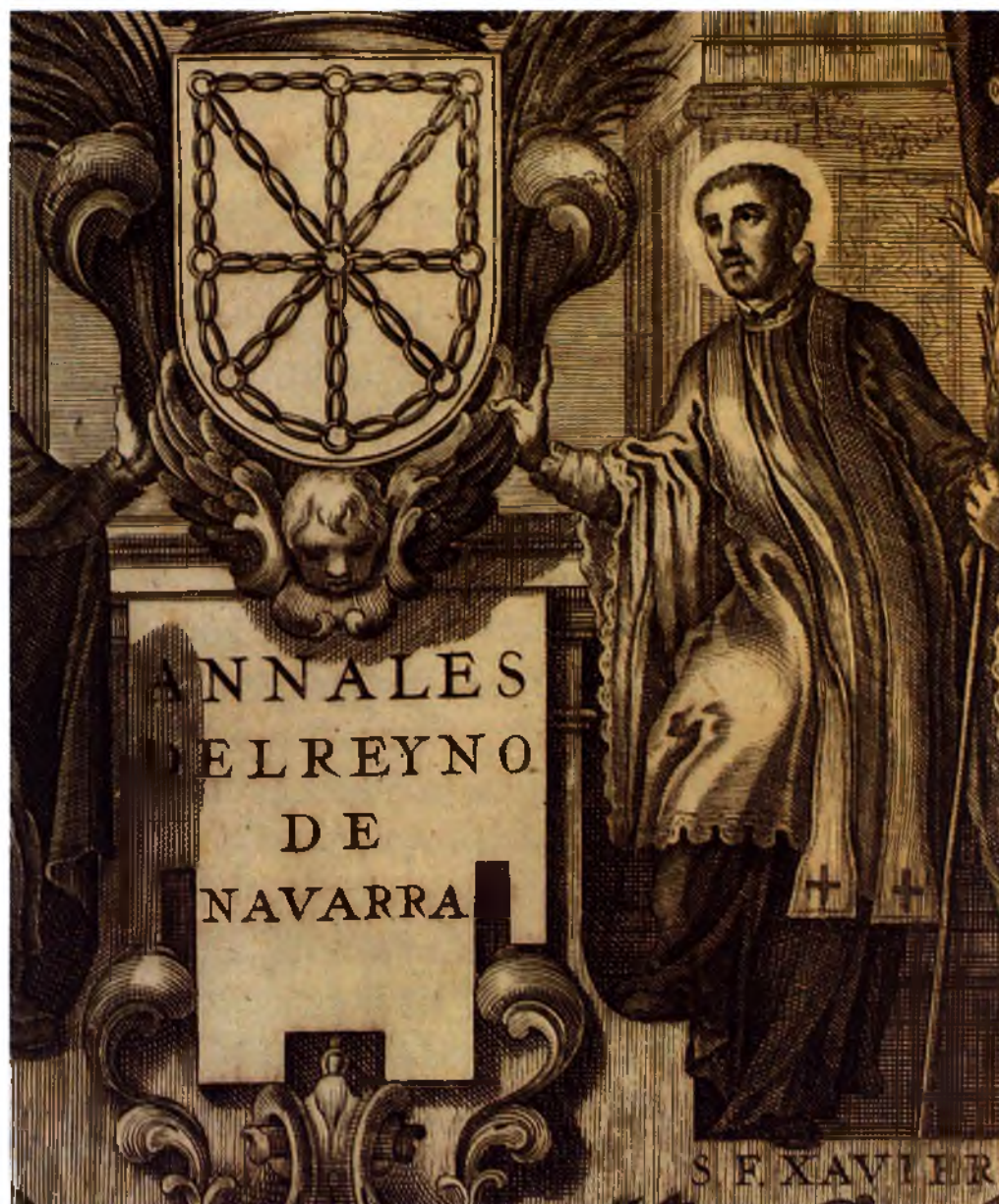
⁸⁰ Madrid, 1625. Ejemplar en. Madrid, Biblioteca Nacional, 3/56407.

⁸¹ (1565-1633). Profesor de Filosofía y Teología moral, aunque destacó más por sus dotes para la predicación. Estuvo muy relacionado con la Casa Real, y fue el quien predicó los sermones fúnebres de Felipe III y de su mujer, Margarita de Austria. Este acercamiento le granjeó diferentes enemistades, e incluso el P. General Vitelleschi tuvo que llamarle la atención sobre ciertos aspectos de su carácter. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. II, p. 1472.









Detalle de "Annales del Reyno de Navarra", del P. José de Moret, 1684.

Página 272. "Comentarii in Zachariam Prophetam", del P. Gaspar Sánchez, 1616

Página 273. "Filosofía", del prelado D. Juan Juaniz de Echaz, 1654

nalatos a los que fue propuesto por el Emperador. En las columnas se representa a los primeros compañeros en oración, incluido San Francisco Javier, que hace ademán de abrirse la sotana. En el centro de la composición, encima del título, se encuentran las armas de los infantes Don Carlos, padrino de Baltasar Carlos, y Don Fernando (que llegaría a mecer la mitra de Toledo entre 1620 y 1641), de los que, merced a la intervención de Felipe IV, Jerónimo de Florencia era confesor. Corona el frontispicio la Trinidad Celestial, bajo la cual se sitúa la Inmaculada Concepción, misterio al que defendía con fervor desde los púlpitos.

También es interesante la portada⁸² de los "Annales del Reyno de Navarra"⁸³, del padre jesuita José de Moret⁸⁴, teólogo e historiador, obra de carácter identitario y singularizador del reino de Navarra, que contó con una importante reimpresión en el siglo XVIII, cuando los fueros e instituciones navarras se estaban cuestionando desde la Corte. La composición la configuran San Francisco Javier y San Fermín sosteniendo la heráldica del Reino, como copatronos del mismo, en una escenografía típicamente barroca⁸⁵. El mismo

⁸² Plancha abierta por Gregorio Fossman y Medina.

⁸³ Pamplona, 1684. Ejemplar en: Archivo General de Navarra, FBA/214.

⁸⁴ José de Moret (1615-1687): nació en Pamplona el 5 de julio de 1615 e ingresó en la Compañía de Jesús el 9 de junio de 1629. Ordenado sacerdote, fue profesor de filosofía y teología en los colegios jesuíticos de Oviedo y Segovia y posteriormente desempeñó el cargo de rector en el de Palencia. Murió en Pamplona en noviembre de 1687, a los 72 años de edad. ANDUEZA UNANUA, P. (Coord.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Caja Navarra, 2005, pp. 260-265.

⁸⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae: imágenes et gesta: dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gob. de Navarra, 2002, p. 36.

esquema se repite en sus "*Investigaciones Históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*"⁸⁶ impreso en Pamplona una veintena de años antes. La portada del "*Sanctorum Ignati et Xaveri Triumphus*"⁸⁷, a los recién canonizados santos, escrita por Maximilian Van Habbeke⁸⁸, importante poeta y predicador, se encuentra coronada por San Miguel lanceando al demonio, emblema del Ayuntamiento de Bruselas, ciudad de la que se narran los festejos. Bajo él, se encuentran San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, a los que se dedica la obra.

Tampoco hay que olvidar la portada de la "*Philosophia*"⁸⁹ de D. Juan Juárez de Echaz⁹⁰, teólogo navarro, que llegó a ostentar la mitra del obispado de Calahorra en 1647. La dedicó a San Francisco Javier, cuya imagen ocupa el centro de la bella portada, porque el santo fue profesor de Filosofía en la Sorbona, y de ella se sirvió no pocas veces para refutar los errores de los bonzos del Japón. Evoca la figura de su primer hermano, Martín de Urtasun y Javier, apóstol en Paraguay, donde murió enfermo en la mayor de las miserias. Era natural de Pamplona, y había renunciado al mayorazgo para hacerse jesuita⁹¹. Sobre la imagen aparecen las armas de los Echaz, coronadas por el capelo episcopal. Además del contenido heráldico, en las cuatro esquinas agrega alegorías de las materias de cada uno de los capítulos: la física, la metafísica, la animástica⁹² (parte de la filosofía que se ocupa del "*anima*"⁹³) y la dialéctica, consolidándose la portada en un espejo del contenido del libro.

La portada del "*Tableux de personages signales de la Compañía de Jesús*"⁹⁴ de Pedro d'Outremann⁹⁵, también se encuentra flanqueada por las dos virtudes más ejercitadas por la Compañía, la Piedad, ataviada con un crucifijo y un incensario, y la pacífica Doctrina, iluminada por el sol y portando un libro. En la parte superior, encontramos a la Santísima Trinidad, iluminando a San Ignacio, el cual hace lo propio con algunos compañeros, entre los que está San Francisco Javier, repitiendo el esquema que el Padre Pozzo ofrece en la cúpula de la iglesia de San Ignacio. En el registro inferior, aparecen tanto mártires, con la palma de martirio e instrumento del mismo, como escritores y personajes ilustres, destacando San Francisco de Borja, sujetando la calavera con la diestra. Todos ellos, en diferentes actitudes, pisotean una serie de insectos y alimañas, que simbolizan el pecado, destacando entre ellos el propio Satanás y la serpiente.

También encontramos imágenes con sentido alegórico en los "*Elogia*" del Padre jesuita Luigi Iuglaris⁹⁶ (1607-1653), uno de los más prolíficos literatos del seiscientos italiano,



"Marial", del P. Jerónimo de Florencia, 1625

⁸⁶ Pamplona, 1655. Ejemplar en: Biblioteca General de Navarra FAG/ 136.

⁸⁷ Bruselas, 1622. Ejemplar en: Biblioteca Real de Bélgica. Salle de Lecture Generale, VH 27.394A.

⁸⁸ Maximilian Van Habbeke (1580-1637): cursó sus estudios de Humanística en Amberes. Tras ello destacó como predicador, labor que ejerció durante más de treinta años en Bruselas, Amsterdam y Amberes. Entre sus obras destacan: "Belgiae Latinae", "Lupus Rethorum Advaticorum adversus Leydensis eruditiones", "Lupus in gentilitas suae Sanctitatis apes". *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3885.

⁸⁹ Lyon, 1654. Ejemplar en Pamplona, Biblioteca General de Navarra, 109.10.5/43.

⁹⁰ Juan Juárez de Echaz GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. VI, Pamplona, EUNSA, 1987, p. 111; SAINZ RIPA, E., *Sedes Episcopales de La Rioja*, Logroño, Diócesis de Calahorra - La Calzada, 1996, pp. 431-437, RODRÍGUEZ DE LAMA, I., "Episcopologio calagurritano" en Berceo, 38, 1956, pp. 55-62.

⁹¹ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, Vol. VI, Pamplona, EUNSA, 1987, p. 113.

⁹² La portada posee una errata, en vez de "Animástica" reza "Anismástica".

⁹³ PIQUER, A., *Lógica*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1781, fol. 4.

⁹⁴ Dova, 1623. Ejemplar en: Auxerre, Bibliothèque Municipale, Cote et Fonds, HR1272A, Religios.

⁹⁵ Pierre d'Outremann (11656) belga, natural de Valencia. Entra en la Compañía en 1611, por lo que es muy probable que naciera en la última década del siglo XVI. Ha pasado a la Historia por su erudición y por su carácter de escritor prolífico. Entre sus obras destacan las siguientes: "Tabulas Virorum Illustrum S. I. expositas duarum Canonizatione Sancti Ignatii & Sancti Francisci Xaverii", "de Exidio Graecorum liber singularis complectens ea quae graecos inter & Turcas gesta sunt, a recepto per pisces Constantinopoli ad hanc per Mahumetum expugnatori fornaci", "Vita P. Iosephi Anchietae", "Fariculum Myhræ, seu consideratione auper vulneribus Christi", RIBADENEIRA, P., *Op. cit.*, fol. 686.

⁹⁶ SENSI, C., "Per una biografia di Luigi Iuglaris", en *Studi Piemontesi*, 1978, 2, pp. 367-376.

autor, de entre otras obras, de un difundido cuaresmal y de "La Scuola della verita, aperta a' prencipi", tratado educacional para Carlos Manuel II, el futuro Duque de Saboya. En dicha portada, aparecen los cuatro compañeros arrodillados ante Dios, siendo observados por kronos, caracterizado como lo hace Cesare Ripa⁹⁷ en su afamada monografía alegórica, que se encuentra tumbado, lo que significa que la Compañía de Jesús elude al paso del tiempo y al olvido.

Diferente se plantea la portada del "*Comentarii in Zachariam Prophetam*"⁹⁸, del Padre Gaspar Sánchez⁹⁹, en el que el frontispicio, estructurado en torno a los retratos de San Ignacio, San Francisco Javier, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska, se ve sustentado por dos alegorías, que sostienen el templo de la Compañía, la fe (con la Eucaristía, la Biblia, los ojos cerrados y vestida de blanco) y la esperanza, representada por una matrona romana con un ancla a sus pies, y coronada por flores, símbolo del nacimiento del fruto futuro¹⁰⁰.

Un esquema similar plantea la portada¹⁰¹ de los "*Comentaria de Trinitate*"¹⁰², obra del prolífico teólogo sevillano Diego Ruiz de Montoya¹⁰³, en la que además de los primeros compañeros, se nos presenta una Santísima Trinidad bajo una cúpula acasetonada de estilo romano. La peculiaridad de ella, es que nos muestra un elemento emblemático, en este caso la empresa del editor, Louis Prost¹⁰⁴. Representa un águila sobre una bola del mundo rodeada de dos serpientes y el lema "*In virtute et fortuna*"¹⁰⁵, derivado del emblema 119 de Alciato¹⁰⁶. Viene a significar que la fortuna viene con el buen ejercicio de la virtud que vence a la envidia.

Muy simbólica resulta la portada de la "*Relación de las fiestas que hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Gerona en la canonización de San Ignacio y San Francisco Xavier*"¹⁰⁷. En la parte superior, aparecen en el centro las armas del personaje organizador del evento, don Martín de Aguillana, Señor de las Baronías de Liguere y Movanas. A su izquierda, la diosa

Minerva, que simboliza las armas, la justa que se va a mantener entre la población; a su derecha, la alegoría de la poesía, portando un violín, que especifica que dicho evento no es un torneo bélico, sino que lo es poético. Bajo dicho tímpano ornamental, se encuentran, a modo de estatuas, San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, en cuyos basamentos se representan dos emblemas. Bajo San Ignacio, aparece una figura que enciende una antorcha con el fuego del sol, cuya inscripción reza "*ignem veni mittere in terram*"¹⁰⁸ (he venido para traer fuego sobre la tierra), sentencia de Cristo, hecha propia por San Ignacio, para dar a entender la función misional de la Compañía. De hecho, esta idea será la que lleve al Padre Pozzo¹⁰⁹ a realizar la bóveda de la basílica de San Ignacio, en la que Dios proyecta su luz en él, para que éste a su vez la proyecte a los cuatro continentes. Bajo San Francisco Javier aparece una trompeta sonando desde los cielos, acompañada del siguiente lema "*Unus non sufficit orbis*" (un orbe no es suficiente), sentencia de la literatura clásica¹¹⁰, incluida en ciertos repertorios de emblemas¹¹¹ y asumida en la heráldica de Felipe II, para significar que el mundo no era suficiente para la ambición conquistadora de la nación española. En este caso hace re-

⁹⁷ RIPA, C. *Iconologia*, Madrid, Akal, 1987.

⁹⁸ Lyon, 1616. Ejemplar en: Pamplona, Archivo General de Navarra, FBA 256.

⁹⁹ Vid. Nota 6.

¹⁰⁰ ATTISTINI, M., *Simbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003, p. 295.

¹⁰¹ Original de los "Comentarii" de Jerónimo Fasolo. Lámina abierta por Crispin de Passe "el joven" (1593-1670); Hijo de Crispin de Passe "el viejo", con el que comienza su formación. Posteriormente asiste a clases en la Academia de Utrecht. El príncipe Mauricio lo inscribe en la Academia de Antonio Plainel. Se trasladó a Amberes en 1643. BENEZIT, *Op. cit.*, Vol. 6, p. 540.

¹⁰² Lyon, 1625. Ejemplar en: San Millán de la Cogolla, Monasterio de Yuso, B 115/ 15.

¹⁰³ Diego Ruiz de Montoya (1562-1632): Estudió artes y teología en el colegio de Córdoba, enseñó un curso de artes en el colegio de Granada, y por veintiún años de teología en Córdoba y en Sevilla. Dejadas las clases, se dedicó a componer sus libros y responder a las consultas. Fue rector del colegio de Córdoba. Compuso un catecismo de la doctrina cristiana, que hizo imprimir el obispo de Córdoba, Francisco Reinos. Su gran obra fueron los comentarios a la primera parte de la Suma de Sto. Tomás. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, vol. IV., p. 3437.

¹⁰⁴ BAUDRIER, H., *Bibliographie Lyonnaise: recherche sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Vol. IX, Génova, Slatkine, 1999, pp 190-206.

¹⁰⁵ ROLLENHAGEN, G., *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim, 1611, 89.

¹⁰⁶ ALCIATO, A., *Emblemate*, Augsburg, 1531, 119.

¹⁰⁷ Barcelona, 1623. Ejemplar en: Valencia, Universidad de Valencia, Biblioteca Histórica, Y-31/106.

¹⁰⁸ Evangelio de San Lucas, XII, 49.

¹⁰⁹ Según una carta remitida al príncipe de Liechtenstein.

¹¹⁰ JUVENAL, D.I., *Sátiras*, Madrid, CSIC, 1991, Sátira X, 169.

¹¹¹ TYPOTIUS, J., *Symbola divina et humana*, Praga, 1601.



"Comentaria in Ecclesiasticum", del P. Octaviano de Tuffo, 1628

ferencia a que para el Santo, no fue solo suficiente con trabajar en Occidente, sino que decidió marchar a otro mundo menos conocido, Oriente. Ello, unido a la inclusión del motivo de la trompeta, significa que la fama de San Francisco Javier trascendió al mundo conocido en su época, llegando a límites hasta entonces desconocidos. En la parte central del basamento se coloca la efigie de San Luis Gonzaga, todavía beato.

Este contenido simbólico también se traslada a la portada de los¹¹² "*Commentaria in Ecclesiasticum*"¹¹³ obra del jesuita napolitano Octaviano de Tuffo¹¹⁴, en la que realiza un comentario al "*Eclesiástico*" del Antiguo Testamento¹¹⁵. En la portada, coronada por San Ignacio,

¹¹² Lámina abierta por Henri Picqot, grabador al agua fuerte de hacia 1640. Alumno de S. Vouet. Se destacó sobre todo por las composiciones religiosas y de género. Hermano de Thomas Picqot, pintor grabador y orfebre de reconocido prestigio. BENEZIT, E., *Op. cit.*, Vol. VI, p. 667.

¹¹³ Lyon, 1628. Ejemplar en, Pamplona, Biblioteca Central de Capuchinos, 229-7-07.

¹¹⁴ Octaviano Tuffo (1578-1639): napolitano, ingresó en la Compañía en 1594, a los dieciséis años. Hombre de ingenio, estudioso, de erudición y elocuencia. Muere en Génova en 1639, a los cincuenta y un años, a causa de un proceso febril. RIBADENEIRA, P., *Op. cit.*, fol. 639.

¹¹⁵ También conocido por el "*Sirácida*" a causa de su posible autoría, atribuida a Jesús ben Sirá.



Izquierda. "China Monumentis", del Padre Atanasio Kircher, 1667.

Derecha. "De Christiana Expeditione", del P. Nicolás Trigault, 1636.



San Francisco Javier, el Espíritu Santo y el monograma de la Compañía, aparecen dos figuraciones alegóricas: la primera, identificada en una inscripción como "avus auctor" entrega unos pergaminos a una matrona romana cuya inscripción reza "delfos interpretes". Todo ello simbolizaría que las escrituras antiguas han llegado al autor, Octaviano Tufo, quien a modo de sacerdote de Delfos¹¹⁶, las interpreta, sacando conclusiones para el lector. En el basamento, aparece un yelmo, sostenido por dos ángeles, símbolo del impresor, acompañado del mote "Galeam Salutis Assumite"¹¹⁷ (Tomad el yelmo de la salud), símbolo de la esperanza, que "es una arma que ampara toda la cabeza y la cubre de manera que no la queda descubierto sino una visera por donde ver. Y eso tiene la esperanza, que todos los sentidos de la cabeza del alma cubre, de manera que no se engolfan en cosa ninguna del mundo, ni les quede por donde les pueda herir alguna saeta del siglo. Sólo le deja una visera para que el ojo pueda mirar hacia arriba, y no más, que es el oficio que de ordinario hace la esperanza en el alma, que es levantar los ojos a mirar a Dios"¹¹⁸.

Lo alegórico y emblemático se funde de buen modo en la portada de "La vie du Bien Heureux Pere François Xavier"¹¹⁹, traducción al francés de la obra del latinista e historiador romano Horacio Turselino. Todos los elementos se encuadran en una arquitectura que recuerda a la de los "cuatro libros de arquitectura" de Palladio. Está coronada por la Eucaristía, sobre un altar con el monograma de la Compañía, flanqueada por dos ángeles que sujetan las armas del monarca francés y las de Navarra, territorio continuamente anhelado por Francia durante la Edad Moderna. El templete se sustenta con dos cariátides, representadas con los atributos de la Fe (crucifijo, ojos vendados) y la Verdad (desnuda y con el sol como atributo)¹²⁰. En el basamento aparecen dos emblemas: a la izquierda un carcaj y dos flechas anudadas por una serpiente¹²¹, lo que supone un alegato a favor de la unidad, y en el

¹¹⁶ El más famoso oráculo de la Antigüedad, ubicado en la polis de Delfos.

¹¹⁷ San Pablo, *Epístola a los Efesios*, 4:17.

¹¹⁸ SAN JUAN DE LA CRUZ. *Noche oscura del alma*, cap. 21, 7.

¹¹⁹ Lyon 1621. Ejemplar en: Bearn, Bibliothèque Municipale, 17ème-18ème siècles, P10257.

¹²⁰ GRAVELOT, H. & COCHIN, C., *Iconología*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 156.

¹²¹ Recogido por Filippo Pincelli con el mote "vis necia vinci" en su *mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus*. Colonia, 1695.

de la derecha aparece una mano celestial que arrebató una pluma a otra mano¹²², lo que significa la importancia de no transgredir ni ir en contra de los designios de Dios. La exaltación de la Eucaristía, unida a la necesidad de no dividirse y de no ir en contra del Padre Eterno, configuran una portada claramente postridentina, a favor de la unidad, y en contra de la herejía, funciones que asumirá claramente la Compañía de Jesús.

Más narrativas¹²³ resultan otras portadas como la de "*China Monumentis*"¹²⁴ del Padre Atanasio Kircher¹²⁵, jesuita de conocimiento enciclopédico y escritor fecundísimo. En ella aparecen dos insigne jesuitas de la evangelización china, el Padre Mateo Ricci, fundador de la misión allí establecida, y el Padre Adam Scholl, que llegó a convertirse en astrólogo de la corte de Pekín, sujetando un mapa de China, referencia al contenido del libro, primera obra conjunta sobre geografía, geología, botánica, religión, usos, costumbres y lenguas chinas. En la parte superior, sobre unas arquitecturas que contribuyen a crear una cierta profundidad, se sitúa un rompimiento de Gloria, en el que San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola se encuentran arrodillados ante el monograma de la Compañía de Jesús. Similar disposición posee la portada¹²⁶ de "*De Cristiana Expeditione*"¹²⁷, traducción al latín¹²⁸ de las memorias del Padre Mateo Ricci¹²⁹, prolífico escritor y científico, fundador de la misión de los jesuitas en China. San Francisco Javier y el propio Mateo Ricci, se sitúan ante un templo coronado por dos angelotes que sostienen el monograma de la Compañía de Jesús. Bajo ellos aparece un mapa en el que se narra la expedición por China, reflejo del contenido del libro.

De mayor interés supone el modo de transmitir el contenido de la portada de la "*Rethorica Cristiana*"¹³⁰, manual de predicación ejecutado por el famoso predicador mallorquín Juan Bautista Escardó¹³¹. En el centro aparece el monograma de la Compañía, flanqueado por San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, y coronado por la visión de la Gloria de Dios, de Ezequiel¹³², adaptada a la finalidad de la obra, la evangelización. Por ello, los serafines se sustituyen el tetramorfos, los símbolos de los cuatro evangelistas, que son los que tiran del carro. Por tanto, asistimos a una visión alegórica de la evangelización, sustentada por la Compañía de Jesús, y sus principales valedores, San Ignacio y San Francisco Javier. Este esquema compositivo también fue llevado a la pintura, como por ejemplo en

Página 280. "*Rethorica Cristiana*", del P. Juan Bautista Escardó, 1647.

Página 281. "*Iudith Illustris Pepetuo Commentario*", del P. Diego de Celada, 1637.

¹²² Recogido por Claude Paladin con el mote "ulterius ne tende odium" en su *The Heroicall emblemas* (Traducción al inglés), Londres, 1591, p. 397.

¹²³ Al respecto de la portada como espejo del contenido, MINGUEZ, V., *Op. cit.*, pp. 56-63.

¹²⁴ Amsterdam, 1667. Ejemplar en: Madrid, Biblioteca del Palacio Real, XVI/19.

¹²⁵ Atanasio Kircher (1601-1680). Experto en lenguas orientales por la Universidad de Wurtzburgo, escribió un manual de copto, y acometió varios intentos para descifrar los jeroglíficos egipcios. También realizó estudios de Historia Natural, Ciencias y Medicina. Además de ello reunió una fabulosa colección etnográfica y de antigüedades. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. III, p. 2196.

¹²⁶ La plancha fue abierta por Wolfgang Kilien, (Augsburgo 1581-1662) pintor y grabador, hermano de Lukas Kilien, grabador e hijo de Bartolomé Kilien, también grabador. Comienza su aprendizaje con Domenico Custos y lo continúa en Venecia. A su vuelta se convierte en importante retratista y grabador.

¹²⁷ Augsburgo, 1615. Ejemplar en: Toledo, Biblioteca de Castilla La Mancha, 19318.

¹²⁸ Ejecutada por Nicolao Trigault (1578-1628), durante los dos años que se prolongó su viaje de regreso desde China a Roma (1613-1615).

¹²⁹ Mateo Ricci (1552-1610). Nació en una de las tres familias más destacadas de Macerata. Acabados sus estudios en el colegio jesuita de la localidad, fue a Roma y, tras estudiar leyes, entró en la Compañía, donde se sintió seducido por las misiones, salió de Roma para Goa, desde donde se le instó para prepararse a trabajar en China, donde estableció la primera misión jesuita, se relacionó con el emperador y publicó numerosas obras de variopintas materias. La tensión y el cansancio a lo largo de los años debilitaron su salud, muriendo a los cincuenta y siete años de edad. Su prestigio le valió ser considerado por los chinos como el "hombre sabio de Occidente". Destaca la monografía de SPENCE, J.D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci: un jesuita en la China del siglo XVI*, Barcelona, Tusquets, 2002.

¹³⁰ Mallorca, 1647. Navarra, Real Colegiata de Roncesvalles, Biblioteca, 16-D-8-2.

¹³¹ GARAU AMENGUAL, J., "Apuntes para la vida y obra de Juan Bautista Escardó", en *Críticon*, 61, 1994, pp. 57-68.

¹³² "Vi una gran nube. En medio de ella un fuego ardiente irradiaba luz, y el centro era como de metal incandescente. En medio del fuego había cuatro seres vivos con forma humana. Sin embargo, cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Sus piernas eran rectas, con pezuñas como las de buey; brillaban como bronce pulido. Bajo sus alas, en los cuatro costados, tenían manos de hombre. Las alas de los cuatro se tocaban unas con otras. Al andar no se volvían a ningún lado: iban derecho siguiendo una de sus caras. Vistos de frente, los cuatro seres tenían aspecto humano, pero la cara derecha de su cuerpo era cara de león, y su cara izquierda, cara de toro. Los cuatro tenían también una cara de águila. Sus alas estaban desplegadas hacia arriba, cada uno tenía dos alas que se juntaban con las de sus compañeros, y dos alas que le cubrían el cuerpo. Cada uno de ellos iba derecho siguiendo una de sus caras, iban hacia donde el espíritu los empujaba y al caminar no se daban vuelta. Entre los seres había como carbones ardientes: se decía que había un baile de antorchas entre esos seres; el fuego iluminaba, y del fuego surgían relámpagos. Esos seres iban y venían como el relámpago. Al mirar bien a esos seres, vi que, en el suelo, había una rueda al lado de cada uno de ellos. Esas ruedas centelleaban como piedras preciosas, y las cuatro tenían la misma forma. Cada rueda era doble: parecía como dos ruedas antecruzadas. De ese modo podían avanzar en las cuatro direcciones, sin tener que dar vuelta. Tenían una llanta muy grande y de aspecto aterrador, porque las cuatro tenían ejes por todo el derredor. Cuando los seres avanzaban, las ruedas avanzaban al lado de ellos; cuando los seres se elevaban desde la tierra, las ruedas también se elevaban. Los seres iban adonde el Espíritu quería, y las ruedas también iban allá porque el espíritu que estaba en los seres estaba también en las ruedas. Cuando ellos avanzaban, estas avanzaban; cuando se detenían, se detenían estas; cuando se elevaban desde la tierra, las ruedas igual se elevaban, porque el espíritu del ser estaba también en cada una de las ruedas. Por encima de los seres se veía una como plataforma de cristal resplandeciente; bajo la plataforma sus alas se erguían paralelas unas a otras. Oí entonces el ruido de sus alas, como el ruido de aguas caudalosas, como la voz del Dios Todopoderoso. Cuando caminaban se sentía un ruido como de tempestad, como el estruendo de una multitud; cuando se detenían replegaban sus alas. Un ruido se oía desde la plataforma que estaba encima de sus cabezas. Sobre ésta se veía como una piedra de zafiro en forma de trono y, en esta forma de trono, a un ser que tenía una apariencia humana en su parte superior. Lo vi como rodeado de metal incandescente, sumergido en el fuego que proyectaba luz. La luz que lo rodeaba tenía el aspecto del arco iris que se ve en las nubes en los días de lluvia". Antiguo Testamento, Libro de Ezequiel, 1,2.





una Inmaculada de González Ruiz ubicada en el Museo de Navarra¹³³, e incluso al teatro, de mano de Pedro Calderón de la Barca¹³⁴.

La portada del *"Judith Illustris Peperuo Commentario"*¹³⁵, del Padre Diego de Celada¹³⁶, ejecutada magistralmente por el grabador Louis Spirinx, refleja también claramente el contenido del libro. En la parte superior, bajo el monograma de la Compañía, se encuentra un retrato de Judith, con la espada apoyada sobre la cabeza de Holofernes. Sosteniendo el frontispicio apreciamos dos columnas, decoradas por San Ignacio, San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja y San Francisco Javier respectivamente. En el centro del basamento se coloca una Inmaculada Concepción. También refleja el contenido de la obra la portada¹³⁷ de la *"Historia de Aethiopia"*¹³⁸, del insigne misionero jesuita Alonso de Sandoval¹³⁹. Sustentan un frontispicio San Francisco Javier, y el Padre Andrés de Oviedo, Patriarca de Etiopía, designado inicialmente como obispo coadjutor por el rey Portugal, y San Ignacio de Loyola. Sobre ellos, dos escenas de su vida, bautizando ambos a la población oriental y etíope respectivamente. Entre ellas, la Epifanía, símbolo por antonomasia de la manifestación del Señor ante los gentiles. Con ello se quiere significar que, al igual que Cristo ante los Magos, San Francisco y Andrés de Oviedo se manifiestan ante los gentiles, para transmitirles la Palabra de Dios.

Sirva esta pequeña selección de portadas para dar cuenta de la rápida difusión de la iconografía del santo navarro por la totalidad del orbe católico, a través de libros de temá-

ticas variopintas, pero con un nexo común, la Compañía de Jesús, que, en concordancia con las disposiciones tridentinas, se sirvió de las imágenes para conseguir un cuádruple objetivo: la difusión a sus santos, la expansión de la Compañía, la evangelización de los nuevos territorios y la preservación de la ortodoxia católica, frente a las reformas heréticas que asolaron Europa durante los siglos de la Modernidad.

¹³³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII. Fuentes gráficas y literarias de los defensores del misterio concepcionista", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, XIII, 2004, p. 51.

¹³⁴ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Llamados y Escogidos*. Edición crítica de Ignacio ARELLANO y Luis GALVÁN, Pamplona, Universidad de Navarra. Edition Reichenberger, Kassel 2002.

¹³⁵ Lyon, 1637. Ejemplar en: Pamplona, Biblioteca Central de Capuchinos, 218-7-03.

¹³⁶ Vid. Nota 30.

¹³⁷ Plancha abierta por Juan de Noort (†1652), de ascendencia holandesa, se establece en Madrid, donde colabora en diferentes ediciones, realizando obras de temática religiosa e histórica, consolidándose en uno de los más notables grabadores de la España del siglo XVII.

¹³⁸ Madrid, 1647. Ejemplar en: Madrid, Real Academia Española, 19/III/20.

¹³⁹ Alonso de Sandoval (1576-1652): Llegó al Perú con sus padres, siendo aún muy niño. Estudió en el colegio San Martín de Lima antes de entrar en la Compañía. Tras estudiar Filosofía, cursó Teología en Cuzco. Se ocupaba de catequizar a los esclavos negros, que llegaban a Cartagena para ser vendidos por toda América, lo que pronto se convirtió en la principal tarea de su vida. Redactó su obra, editada en Sevilla (1627) con el título de "Naturaleza, policía sagrada y profana, costumbres y ritos y catecismo evangélico de todos etíopes". Tradujo la biografía del beato Francisco Javier del P. Lucena. Víctima de una enfermedad infecciosa, contraída seguramente en sus visitas a los barcos negreros, murió en la fiesta de Navidad de 1652. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, Vol. IV, p. 3495.



"Historia de Etiopia", del
 P. Alonso de Sandoval,
 1647.

Cátálogo de obras



San Francisco Javier, misionero

Las primeras imágenes de San Francisco Javier lo presentan, invariablemente, en actitud de abrirse el manto y la sotana, llevando sus manos al pecho, siguiendo modelos proporcionados por los grabadores H. Wierix, J. Messenger, V. Regnartius, T. Galle y J. B. Barbé, desde los últimos años del siglo XVI. La fuente textual del modelo radica en las cartas que Javier dirigía a sus compañeros de Europa, en las que se refería a *las grandes avenidas de consolación con que Dios premiaba sus trabajos*. Junto a la sotana y manto jesuíticos y su rostro arrobado y extático, el atributo que lo identifica, en esos casos, es la rama de azucenas, alusiva a su pureza.

No obstante, su iconografía más frecuente y divulgada es la del misionero, en la que aparece en actitud de predicar, con el Crucifijo en alto, sostenido por una de sus manos, como símbolo por excelencia del catequista. A partir de las décadas centrales del siglo XVII, vestirá sobrepelliz y estola, sobre la librea la Compañía. Dentro de este tipo también se deben incluir las representaciones figurativas en las que aparece andando, de camino, recorriendo leguas y leguas, con las características de un peregrino, vestido y acompañado de sus insignias: esclavina, calabaza, conchas, bordón, cantimplora y morral.

Los esfuerzos del misionero culminarán cuando el Santo procede a bautizar a los gentiles y les administra otros sacramentos. Estos pasajes han tenido gran éxito en las artes figurativas.

San Francisco Javier predicando

Ciro Ferri (atribución), c. 1670-1675

Fundición a la cera perdida. Plata y plata sobredorada, 80 cm
Arzobispado de Zaragoza. Real Seminario de San Carlos

Entre las mejores esculturas conservadas de San Francisco Javier, en el arte europeo, es preciso mencionar la delicada estatua, obra de Ciro Ferri, realizada entre 1687 y 1689, que representa al Santo de pie, abriéndose la sotana a la altura del pecho, custodiada en la sacristía de la iglesia romana del Gesù. Formó parte de un conjunto de siete, entre las que se encontraban los otros cuatro santos canonizados en 1622 con San Francisco Javier, conjunto que fue encargado y costado por el sacerdote oratoriano Cesare Massei para decorar los altares respectivamente de San Ignacio y de nuestro Santo en aquella iglesia.

En relación directa con aquella escultura hay que situar la que presentamos aquí, obra de talleres romanos. Su llegada al Colegio de la Compañía de Jesús de la capital aragonesa hay que situarla en torno a 1676, siendo rector el Padre Martín Alfonso (1676-1679), en que se incorporaron al ajuar del colegio *"dos cuerpos enteros de plata, estatuas de N. P. S. Ignacio y S. Francisco Javier, firmadas sobre pedestales airoso de bronce dorado, obra de mucha perfección y coste, hecha en Roma y traída a Zaragoza, todo a gastos de limosnas que dieron al Hermano Gregorio Navarro, procurador antiguo del Colegio"*. Este último jesuita, el Hermano Gregorio Navarro (1601-1675) fue por tanto el responsable y promotor de la realización de las esculturas de los dos santos jesuitas, por un procedimiento entonces muy usual, el de ir sumando limosnas de devotos y benefactores a tal fin. El cronista del colegio zaragozano, el Padre Juan Arbizu, se refiere a estos bultos con el siguiente párrafo: *"Fabricados en Roma a todo gasto, por un afamado artífice de aquella Corte; y salieron tan perfectas en sus posturas, proporción y propiedad de acciones, y tan al natural los ropajes, que admiran a los más peritos artífices que los contemplan. También vinieron estatuas de barro, imitación perfecta de las de plata, pero estas padecieron la pena de su fragilidad, parando en fragmentos sin uso, aunque de estimación"*.

Las palabras del cronista están tan medidas que nos llevan a comentarlas brevemente. En

primer lugar se destaca la procedencia de las piezas, nada menos que la Roma triunfante del barroco que dirigía bajo la batuta de Bernini a la capital de las artes en Europa, en lo que se ha denominado temporalmente como *"glorioso atardecer"*. Los ideales de la escultura barroca quedan definidos, a continuación, con unas características que afectan tanto a la técnica apurada como a las formas y mensaje. Por último, se afirma que se enviaron también los modelinos o barro, que al igual que los dibujos y borradores para el pintor, constituían en Europa algo muy valioso, por formar parte del proceso creativo de las obras artísticas en su resultado final.

El Santo recoge parte de su roquete en el pecho con su mano izquierda, en un ademán propio de sus representaciones, mientras que con la otra mano sostiene el Crucifijo en alto, al que dirige su mirada, con fuerza, en una postura teatral heredada de las composiciones berninianas, plasmando un momento fugaz, en este caso de contemplación y arrobamiento ante el Redentor. Las calidades de las superficies de las telas de sotana, sobrepelliz y estola muestran distinto tipo de pulido para poner de manifiesto sus diferentes calidades.

El autor de la composición, Ciro Ferri, fue el más destacado discípulo de Pietro da Cortona, nació en Roma en 1634 y falleció en la misma ciudad en 1689 y colaboró con su maestro en Florencia. A partir de 1663 se hizo más autónomo, decorando la cúpula de la iglesia de Santa Inés en Piazza Navona. Entre sus obras más difundidas, gracias a los grabados, figura, precisamente, una pintura del Santo jesuita navarro rogando a Dios el cese de la peste. Además de la pintura, practicó también la escultura. [R.F.G.]

PECCHIAI, P. *Il Gesù di Roma*. Roma 1952, pp. 200 y 342
LOZANO LÓPEZ, J. C., "Noticias artísticas en una fuente poco conocida. La Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza del P. Juan Arbizu (S. I.)". *Artigrama*, 2001, pp. 403-420.



San Francisco Javier predicando

Roque Solano, c. 1686

Madera policromada, 80 cm

Madrid. Real Congregación de San Fermín de los Navarros

La paternidad de esta escultura para el escultor navarro establecido en Madrid, Roque Solano, queda fuera de toda duda, gracias a un acta de la Real Congregación de 26 de abril de 1705. El Padre Pío Sagüés ya afirmó en su día que el citado maestro, además de la escultura del titular San Fermín, realizó otra de San Francisco Javier, cuyo patronato se había unido al de San Fermín.

En acta a que nos referimos leemos: *"Dio cuenta el Señor Norberto de Arizcun el recado que el Señor Bernardo de Mendi le dio para Junta de la instancia de la tía del Señor Roque Solano, que sea en gloria, para que comprase la Congregación una efígie del glorioso apóstol San Francisco Xavier, que su sobrino colocaba en el altar mayor en la celebración de su día. Y respecto que su mujer difunta dejó a la Congregación una manda de cien ducados que está pronto a pagarlos, suplicaba a la Junta que atendiendo al mérito del dicho Solano, a la necesidad en que había dejado a su tía y que la Congregación necesitaba de dicha escultura, se sirviese la Junta mandar se le comprase con el dinero de la manda, en aquello que pareciere razón. Y la Junta, teniendo siempre presente el mucho mérito de dicho Señor Mendi, acordó que el Señor Norberto le respondiese el gusto en que venía la Junta a su instancia, dejando a su arbitrio el ajuste y compra de dicha escultura en la forma que mejor pareciese"*.

Don Norberto de Arizcun, citado en el acta como quien propuso a la Junta el tema de la adquisición de la imagen era tío de don Miguel de Arizcun, primer marqués de Iturbietta, fundador en Madrid de *"casa y compañía"* y, según Caro Baroja, persona no dada a grandes honras y vanidades, tuvo un recuerdo para la capital navarra al enviar una lámina de San Fermín realizada por Bernard Picart, uno de los mejores grabadores de la Europa de su tiempo, que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona.

El escultor Roque Solano era congregante desde 1686, había nacido en Sesma (Navarra) en 1654 y falleció en Madrid a fines de 1704, dejando como heredera a su tía Marta Garraza. De su *iter* profesional, sabemos que antes de aparecer

en la Villa y Corte a perfeccionar su arte, ya había realizado su aprendizaje como escultor en Viana en la órbita del escultor Juan Bautista de Suso. El contrato de aprendizaje lo suscribió en 1669 con el escultor Andrés de Larrea, hijo de su homónimo. Los Larrea trabajaron ininterrumpidamente para el citado Juan Bautista de Suso. De las obras que realizó en Madrid, poco sabemos. Por el contrario se han conservado obras señeras suyas en Navarra, como el busto de la Dolorosa de Sesma, firmado por el escultor en 1703 y la escultura de la Magdalena penitente de la parroquia de Santa María de Viana. En ambas las influencias y ecos de la plástica barroca son innegables. En el caso de la Dolorosa se inspira en los magníficos ejemplares de Pedro de Mena.

La escultura de San Francisco Javier de San Fermín de los Navarros obedece al tipo iconográfico generalizado durante la segunda mitad del siglo XVII en la plástica española, una vez superados los primeros modelos del Santo en que aparecía vestido de jesuita tanto en Castilla como en Andalucía. Viste sotana, roquete y estola y porta el Crucifijo en su mano, como signo del evangelizador. Técnicamente es una obra muy bien resuelta, apurada en sus pliegues, pero no presenta excesos barrocos de movimiento ni en la actitud, ni en los pliegues de las mangas del roquete, algo que ocurrirá en el periodo inmediatamente posterior a la ejecución de esta pieza, que se debe datar a fines del siglo XVII, quizás coincidiendo con la fecha de su ingreso como congregante en San Fermín de los Navarros. [R.F.G.]

SAGÜÉS AZCONA, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid, 1963, pp. 63 y 86-88. CARO BAROJA, J., *La Hora navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1969, p. 266. GARCÍA GAINZA, M.C., "Una Dolorosa firmada por Roque Solano en Sesma (Navarra)", *Archivo Español de Arte* (1971), pp. 428-430. LABEAGA MENDIOLA, J. C., "Juan Bautista de Suso escultor barroco y sus colaboradores", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (2003), pp. 133-134.



San Francisco Javier

Luis Salvador Carmona (ca 1750)
Escultura policromada, 164 cm
La Granja de San Ildefonso (Segovia).
Parroquia de Nuestra Señora del Rosario

Forma parte del numeroso grupo de esculturas que Luis Salvador Carmona hizo para las iglesias del Real Sitio de San Ildefonso y constituye un sector de imágenes de gran importancia devocional y subida calidad. El San Francisco Javier ocupa una hornacina en el lado derecho del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Esta iglesia fue antiguo Hospital del Cristo del Perdón, cuyo titular es escultura famosa del citado escultor según señala Ponz.

El Santo misionero navarro está representado evangelizando con la mirada fija en el Crucifijo que lleva en la mano. Su gesto es declamatorio pero el impetu misionero se expresa en los ropajes. Va vestido con negra sotana de jesuita con alzacuellos, ajustada a los puños, y con pliegues verticales en su parte inferior. Contrasta esto con el vuelo diagonal de la sobrepelliz de mangas perdidas plegado con aristadas y menudas dobleces que se aligera en los bordes con ancho encaje. La lisura de la estola y su caída en vertical expresa la preocupación del escultor por la matización de las distintas texturas de las telas con un derroche de virtuosismo.

La policromía busca el contraste del blanco y el negro brillante con la suave transición al gris del encaje de la sobrepelliz indicando la transparencia de la sotana. Una cenefa dorada adorna la estola y una fina orla de oro bordea los orillos de la sotana. La policromía resulta muy cuidada dentro de su sobriedad y constituye un exponente más de cómo cuidaba Luis Salvador Carmona la pintura de sus imágenes, que se realizaba en el propio taller del artista. Modeladas con delicadeza están las manos, abierta la derecha en ademán evangelizador y cerrada la izquierda para sostener el Crucifijo. Éste, a pesar de ser una figura pequeña, está tallado con primor. La cabeza representa al misionero joven y con belleza varonil de acuerdo con las descripciones del Santo. Está en el mismo acto de predicar.

Su autor Luis Salvador Carmona (Nava del Rey, 1708-Madrid, 1767), fue Teniente Director de Escultura de la Academia a cuya Junta Preparatoria asistió desde las primeras sesiones bajo la dirección de Olivieri. Trabajó para el Palacio Real

Nuevo en la serie de Reyes de España y otros adornos. Tuvo en Madrid el mejor obrador de escultura a donde acudían una extensa clientela de todos los puntos de la península. Escultor de oficio prodigioso, su éxito se debió sin duda a la síntesis que supo hacer entre la tradición de la imaginaria española con las nuevas corrientes del arte internacional. Supo dotar a sus esculturas de devoción de indudable acierto.

En la iconografía de San Francisco Javier se debe a Salvador Carmona una de las interpretaciones más hermosas del Santo navarro. Nos referimos al ejemplar que hizo en 1746 para la Real Congregación, tristemente desaparecido, del que este San Francisco Javier de la parroquia de la Granja puede considerarse una réplica unos años posterior, ya que debe de fecharse hacia 1750. No obstante, puede señalarse alguna variante. La principal estriba en la cabeza, que aparece levantada mirando de frente al Crucifijo con expresión de gran misticismo en vez de la mirada baja del ejemplar de la Real Congregación. También el rostro parece de más edad al marcarse el hundimiento de las mejillas con la barba más larga y poblada. El San Francisco Javier de la Granja es claro exponente de la calidad alcanzada por Salvador Carmona en su etapa central (1740-1760) y muestra su maestría en la expresión del movimiento y en la valoración del volumen y de los perfiles de la figura. Con ser una representación cabal del Santo misionero, esta se distingue frente a otras versiones de distintos maestros por su elegancia y refinamiento.

Las otras dos figuras del santo navarro atribuidas al propio escultor no llegan a la calidad del ejemplar de La Granja y pueden considerarse obra de taller. Nos referimos a las imágenes de Azpilcuetta (Navarra) (hacia 1752) y de Morales del Vino (Zamora) que representa a San Francisco Javier bautizando, obra de los últimos años del escultor. [M.C.G.G.]

LORD, E. A., "Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)", *Archivo Español de Arte*, 1953, pp. 11-29. GARCÍA GAINZA, M. C., "El escultor Luis Salvador Carmona", Pamplona, 1990, p. 76. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, p. 91. GARCÍA GAINZA, M. C., *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Pamplona, 1990, pp. 29-33.



San Francisco Javier

Gregorio Fernández, 1622

Madera policromada, 166 cm

Valladolid. Real Iglesia de San Miguel y San Julián

La imagen de San Francisco Javier con la de San Ignacio de Loyola con la que hace *pendant* surge como consecuencia de la oleada de devoción que provoca la canonización de ambos santos en 1622. Fueron hechas para la iglesia de San Ignacio de Valladolid, actualmente de San Miguel, donde ocupan sendos nichos en los relicarios del lado del evangelio y de la epístola respectivamente.

Ambas esculturas son de atribución antigua a Gregorio Fernández, desde Ponz, Ceán Bermúdez, Hornedo, etc., confirmada por Martín González quien cree que fueron labradas en 1622 a raíz de la canonización. Resulta muy interesante la interpretación que hace Fernández del misionero navarro, ya que tiene fama de creador de tipos iconográficos que alcanzarían una gran difusión en Castilla y zonas de su influencia. Fue también campeón del naturalismo y el que mejor logró expresar la religiosidad del barroco en Castilla. Se representa al Santo con el bordón en la mano diestra y en la otra mano llevaría la rama de azucenas, con la mirada levantada hacia lo alto "*de gesto majestuoso y profético*", según Lafuente Ferrari.

Su cabeza llama la atención por su fuerte carácter y naturalismo, no en vano Gregorio Fernández será el introductor del naturalismo en la escultura castellana terminando así con la idealización del manierismo. Flequillo y melena rectos enmarcan un rostro de facciones grandes modelado con algunas arrugas en la frente y ojos. La carnación mate está de acuerdo con el naturalismo, aunque el barniz le proporciona brillo. No tiene barba, una sombra oscura modela la barba rasurada y el bigote. Los ojos son de cristal. Todo lo cual construye un rostro de carácter enérgico y severo, pero no hermoso como suele tener San Francisco Javier en interpretaciones de otros maestros, si bien Martín González opina que esta imagen, como la de San Ignacio, se hicieron guardando fidelidad a los detalles históricos de sus efigies. Cabeza y manos fueron labradas por separado y encajadas después en el bloque.

Novedades presenta también la interpretación de cuerpo abierto en diagonales que marcan

los trazos y los plásticos pliegues del manto terciado según acostumbra Fernández. Las profundas quebraduras de las telas prestan volumen y claroscuro al bloque escultórico y se corresponden con la técnica que ejecutaba Gregorio Fernández hacia 1622. Los paños se adelgazan en los bordes del manto y en el alzacuellos de este y de la sotana. La policromía cuida la amplia orla del manto. Está documentada como obra de Marcelo Martínez que contrató toda la policromía del relicario el 27 de octubre de 1623. Una de las cláusulas del contrato dice expresamente que se había de "*encarnar mejor que lo está el rostro de San Francisco Javier y de renovar y mejorarle la orla*", extremo que hace concluir a Martín González que la imagen fue entregada ya policromada, de modo independiente respecto al relicario donde después se colocó.

Dada su fecha de ejecución en 1622 en plena difusión de la devoción de los santos jesuitas, estas esculturas tuvieron una gran repercusión en las imágenes de la Compañía y de la escultura castellana. Un ejemplo es el San Francisco Javier que está en la iglesia de Santa Marina de León, antigua iglesia de la Compañía. [M.C.G.G.]

LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de San Francisco Javier*, Madrid, Obras Misionales Pontificias, 1954, p. 13. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 74, 257-258.



San Francisco Javier en éxtasis

Gaspar Ramos, c. 1630

Talla policromada, 175 cm

Sangüesa (Navarra). Parroquia de Santa María la Real

Fue encargada hacia 1630 por don Juan Paris, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, presumiblemente a Gaspar Ramos, escultor tardorrománico de origen aragonés, con taller establecido en Sangüesa. Precisamente en la Casa de los Goñi-Paris se habría alojado de joven Francisco cuando estudiaba en la Escuela de Gramática de la villa navarra. Desde entonces Sangüesa ha tenido un gran protagonismo en el culto a Javier, pues en ella se organizaron sonados festejos religiosos y cívicos con motivo de su beatificación y canonización, se fundó una cofradía dedicada a él en la parroquia de Santa María y se sacó a este Santo de necesidad en procesión en varias ocasiones en petición de la lluvia o para implorar su protección contra las plagas de la langosta. Es la de santo "de necesidad" una faceta poco conocida de San Francisco Javier, que fue considerado protector en los partos, abogado contra la peste y auxiliador en las sangrías.

Se trata, pues, junto las tallas de la catedral de Pamplona (1620), realizadas en un taller vallisoletano para el colegio de los jesuitas, y la del castillo de Javier (1626), de la tercera imagen escultórica del santo navarro en su tierra natal. La iconografía de todas ellas se relaciona en última instancia con el grabado elaborado por Paolo Guidotti para su canonización por Gregorio XV el 12 de marzo de 1622, en el que el Santo aparecía vestido de jesuita, arrebatado y portando las azucenas. Más en concreto en su caracterización física e indumentaria, sigue el modelo impuesto por Gregorio Fernández en 1622 en la talla del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Valladolid.

Como lo describen en sus cartas sus compañeros jesuitas, es representado joven, de buena estatura con "rostro blanco y colorado", los ojos entre castaños y negros, el cabello y la barba negros y cortos y un característico flequillo. Viste la sotana negra con alzacuellos de los jesuitas, ceñida a la cintura con un fajín (una librea), y el manto, asimismo con alzacuellos. Estos dos últimos complementos desaparecerán más adelante en su caracterización. Con su mano izquierda sostenía originalmente el ramo de azucenas, que fue sustituido por el ac-

tual crucifijo como signo de predicación y símbolo del misionero, en tanto que se lleva la otra mano al pecho, a la vez que entorna los ojos al cielo en actitud de éxtasis. Los profundos pliegues paralelos de la sotana talar contrastan con los plásticos plegados acuchillados de las mangas, característicos del primer naturalismo del siglo XVII. En su rostro pervive aún algo de la expresión decidida del romanismo. Muy realista resulta la forma en la que los dedos de su mano se hunden sobre la sotana en su costado derecho, ignorando la dureza del material. Conserva su policromía de época con los hábitos negros y una encarnación mate, según se aplicaba en Valladolid.

La realización de esta destacada imagen ha de entenderse en el contexto de una localidad como Sangüesa que se distinguió por su especial devoción a San Francisco Javier, nacido a escasa distancia. En 1620, con motivo de la beatificación, hubo repique de campanas y procesión general de sus tres parroquias, con acompañamiento de música y danzas. A mediados del siglo XVII, cuando tiene lugar la pugna entre javieristas y ferministas, la ciudad recordaba en su carta al Reino su adhesión a la causa del Santo jesuita con estas palabras: "Y porque yo particularmente me hallo con muchas razones... y mis procuradores juraron acerca de su patronato único en las Cortes que Vuestra Señoría Ilustrísima celebró en el año de 24, tengo poco que añadir". En 1688 se atribuyó a San Francisco Javier el cese de una plaga de langosta, suceso que quedó plasmado en un exvoto dieciochesco que se custodia en la misma parroquia. Las memorias y fundaciones en honor de Javier no han faltado en la ciudad hasta el presente, destacando la fundación en 1742 de su cofradía, instituida en honor del Santo "para que por este medio le merezca la continuación de su amparo y patrocinio, bajo cuya tutela se alistan todos los cofrades y cofradesas". [P.E.G.]

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., El escultor Gregorio Fernández. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 258. LABEAGA MENDIOLA, J. C., Sangüesa en el Camino de Santiago. Pamplona, Ayuntamiento de Sangüesa, 1993, p. 225. LABEAGA MENDIOLA, J. C., "Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el romanismo y el barroco. Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales. 11 (1993), pp. 93-160. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Iconografía de San Francisco Javier", El Arte en Navarra 2. Renacimiento, barroco y del neoclasicismo al arte actual, nº 32. Pamplona, 1994, p. 504. FERNÁNDEZ GRACIA, R., San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 105-106, 111, 193-195 y 197.



Traza del retablo de San Francisco Javier para la parroquia de Santa María de Viana

Juan Bautista de Suso, 1688

Tinta sobre papel, 74 x 20 cm

Pamplona. Archivo Real y General de Navarra. Sec. Cartografía, nº 232

Entre los retablistas del taller de Estella que desplegaron su actividad en la fase de apogeo del barroco, el vianés Juan Bautista de Suso se erige en nombre destacado en el área de confluencia de Navarra y La Rioja en las últimas décadas del siglo XVII y primer tercio del XVIII. Formado entre 1670 y 1674 en el seno del taller que trabajaba en la escultura del retablo mayor de Santa María de Viana a las órdenes del escultor riojano Bernardo de Elcaraeta, el número de obras en las que intervino como autor o tasador resulta abundante y variado al realizar no sólo retablos, sino todo tipo de labores de talla en madera.

Las primeras obras conocidas de Juan Bautista de Suso estuvieron destinadas al convento de San Francisco de su localidad natal, para el que ejecutó en 1680 el tornavoz del púlpito de su iglesia y al año siguiente su sillería coral y el facistol. En 1687 contrataba su primer gran retablo para la capilla mayor de la parroquia de San Pedro a cuya disposición ochavada debía adaptarse. El mérito en la ejecución del retablo, del que únicamente se ha conservado la escultura del titular en su cátedra, proporcionó a Suso otros encargos no sólo en Viana sino en localidades como Lodosa, para cuya iglesia parroquial se le encomendó en 1699 el retablo mayor, Iturmendi, cuyo retablo mayor contrataba en 1710, o la villa guipuzcoana de Oñate, en la que en 1713 se hizo cargo de los motivos decorativos de la portada de la iglesia de San Miguel, y dos años más tarde de su retablo mayor. Su labor se documenta igualmente en otras poblaciones como Falces, Tafalla, Mendigorria, Pamplona o la riojana Alcanadre.

En el marco de esta actividad, el 7 de noviembre de 1688 Suso concertaba el retablo de Santa Lucía y Santa Águeda de la parroquia de Santa María de Viana siguiendo su propia traza, que tiene el valor de ser una de las pocas conservadas junto al contrato notarial y se convierte en fiel testimonio de cómo se respetó en la mayoría de los detalles a la hora de ejecutarlo. Venía a sustituir el nuevo retablo a uno anterior del si-



LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1984, pp. 307-310. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 320-321. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diáno de Navarra, 2004, pp. 240-241.



glo XVI del que se aprovecharían las imágenes de las santas titulares aunque relegadas al ático, por cuanto la hornacina del cuerpo principal se reservaba al patrón del reino San Francisco Javier. El plazo de ejecución y el precio de la obra quedaron fijados en cuatro años y mil ducados respectivamente. Finalizado el retablo, en 1692 Francisco de Gauna ajustó su dorado.

Conforme al diseño original en el que Juan Bautista de Suso da muestras de su capacidad como dibujante, el retablo se compone de banco, un solo cuerpo y ático; el retranqueamiento de los soportes dispuestos en diferentes planos de profundidad confiere al conjunto cierto dinamismo, al que contribuye igualmente la profusa y menuda decoración vegetal. En el banco se suceden niños atlantes entre hojarascas sosteniendo fragmentos de entablamento, unos tableros con colgantes y unas ménsulas que alojan relieves de niños tenantes. Sobre el basamento monta el cuerpo principal, cuya hornacina queda flanqueada por ángeles músicos, columnas salomónicas con decoración vegetal y ángeles desnudos en los extremos; se da la circunstancia de que en este retablo

el maestro vianés emplea por primera vez la columna salomónica en su producción, poco después de que Martín de Oronoz la introdujese en el retablo colateral de San José de la parroquia de Santa María. Finalmente el ático se forma por sendos machones y una caja rectangular con pendientes de frutas a los lados, culminada por frontón curvo partido. Pese a la evidente similitud entre traza y retablo, podemos señalar algunas modificaciones en el resultado final, como la ausencia de los angelitos dispuestos en el coronamiento de la hornacina principal o de los flameros del ático.

En cuanto a la iconografía del retablo, esta respeta totalmente lo que se ordenaba en el contrato, con el relieve de la historia de Santa Lucía ante el juez en las puertas del banco, la talla de San Francisco Javier en madera de nogal para el cuerpo principal, y los bultos de Santa Lucía y Santa Águeda para el ático. El Santo misionero, que viste la sotana jesuítica y el manteo cuyos pliegues se curvan a la altura del brazo derecho para ceñirse a la cintura, aparece en actitud de predicar, con la mirada dirigida al Crucifijo que sostiene en alto en su mano derecha. [J.J.A.L.]

San Francisco Javier

José Dordal, 1806

Óleo sobre lienzo, 380 x 280 cm

Villafranca (Navarra). Parroquia de Santa Eufemia

En reunión celebrada en 1795, el cabildo de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca acordaba construir una capilla dedicada a San Francisco Javier. Ejecutada por el maestro Manuel Antonio Guillorme, conforme al proyecto de Fernando Martínez Corcín, el 22 de octubre de 1806 se procedió a su solemne bendición.

Preside este ámbito un retablo de traza académica con un gran lienzo de San Francisco Javier en actitud de predicar, obra del pintor y grabador José Dordal. Nacido en Valencia en 1780, fue alumno de la Academia de San Carlos y más tarde de la de San Luis de Zaragoza, de la que en 1805 llegaría a ser Académico de Mérito y Teniente-Director de Pintura. Perteneció a una familia de artistas que contó con la protección del navarro natural de Bacáicoa, Juan Martín de Goicoechea, prototipo del ilustrado de mentalidad burguesa y amigo de los grandes artistas aragoneses de la época.

Se perfeccionó José Dordal en el grabado en dulce, realizando numerosos grabados, de magnífica factura, sobre obras hidráulicas para el libro que sobre los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste escribió y publicó en 1796 el conde de Sástago. Abrió también una lámina en cobre con el retrato de don Ramón de Pignatelli con la que obtuvo el premio de Tercera Clase, sección de Grabado, en el concurso de la Academia de 1801 que impuso como ejercicio para los participantes el dibujo y grabado del retrato del canónigo aragonés realizado por Goya. Y la colección de la Academia cuenta con un conjunto de aguafuertes regalados por el propio artista. En materia de pintura, realizó Dordal un retrato del general Palafox, lamentablemente desaparecido y al que se alude en una carta conservada en el Archivo Municipal de Zaragoza; y ejecutó diversas labores de ornato en la Casa consistorial de la capital aragonesa antes de su fallecimiento en plena juventud a finales de 1808, a causa de las heridas sufridas durante el Primer Sitio de Zaragoza.

Tal y como recoge una de las partidas del *Libro 6º de la Primicia* de la parroquia de Santa Eufemia, el encargo del lienzo de San Francisco Javier recayó en "José Dordal, Director de la Real Academia de Zaragoza", a quien se abonaron 72 pesos

duros "por el cuadro que pintó de cuatro varas de alto y dos y media de ancho, que se colocó en la nueva capilla". La conducción del cuadro desde Zaragoza fue realizada por el arriero Ignacio Echandía. La escena representa la acción evangelizadora de San Francisco Javier rodeado de numerosas gentes de toda raza, edad y condición, logrando por medio del milagro del don de lenguas concedido por el Espíritu Santo la conversión de muchos infieles. Se trata de uno de sus prodigios más conocidos y como tal sumamente reiterado en hagiografías y sermones, así como en la iconografía javeriana; y tampoco falta en la bula de canonización que plasma el acontecimiento milagroso de forma concisa. Ciertamente, los textos insisten en su interés por aprender distintos idiomas con un fin evangelizador, para que cuantos asistían a sus predicaciones le entendieran cualquiera que fuese su lengua nativa.

La composición pictórica, que recuerda modelos clasicistas del barroco italiano y francés, participa asimismo de los rasgos que caracterizan la escena en sus fuentes iconográficas, caso del grabado de Valérien Regnard con ocasión de la canonización de San Francisco en 1622, el de Greet Edelinck para la *Vie de Saint François Xavier* publicada en París en 1682, o las *Vitae* del santo que vieron la luz en Viena e Innsbruck en 1690 y 1691 respectivamente. Vestido con la sotana jesuita de color negro sobre la que destaca el blanco sobrepelliz de amplias mangas, y sosteniendo en su mano izquierda el crucifijo hacia el que señala con la derecha, la figura del Santo misionero ocupa la parte central, elevado sobre un montículo desde el que domina toda la composición y al que los azulados montes del fondo enmarcan y contribuyen a dotar de mayor monumentalidad. Con arrobo y veneración lo contempla un grupo de personas de diverso origen y procedencia que se dispone a su alrededor y se extiende hasta la zona arbolada que compensa en el extremo izquierdo el volumen del Santo. Destacan por su piel oscura cuatro africanos dispuestos en círculo en los que Dordal introduce algún detalle exótico como los vistosos tocados de plumas o el carcaj y las flechas en el caso del más cercano de espaldas al espectador. Digno de mención resulta igualmente por su clasicismo el grupo compuesto por el hombre arrodillado de perfil y la madre con su hijo del primer plano. Se trata en definitiva de una obra que marca la primicia del dibujo al que José Dordal aplicó una refinada gama cromática en la que la gradación tonal resuelve la profundidad de planos. [J.J.A.L.]

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Fondos artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo-Inventario*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1992, pp. 77-78. ANSÓN NAVARRO, A., *Academismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, p. 209. AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*, Pamplona, Eurograf, 1999, pp. 61-62. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diano de Navarra, 2004, pp. 236-238. TORRES OLLETA, M. G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*, Pamplona, Fundación Diano de Navarra, 2005, pp. 45-47.



San Francisco Javier evangelizando

Francisco Jiménez Bazcardo, 1704

Madera dorada y policromada, 135 cm

Los Arcos (Navarra). Parroquia de Santa María

La extensión de la devoción a San Francisco Javier por su tierra natal, provocó una amplia y rápida difusión de los modelos pictóricos y escultóricos de su persona, como observamos en esta talla conservada en la parroquia de Los Arcos.

Por lo que respecta a la autoría de la misma, en la escritura consta que fue contratada por "*Francisco Jiménez, vecino de Cabredo*", en 1704. Fue el último miembro de la dinastía de los Jiménez del taller de Viana-Cabredo. Dicho taller se inició en el siglo XVI bajo la dirección de Andrés de Araoz y contó, entre otros, con Pedro González de San Pedro, discípulo directo de Juan de Ancheta, que contribuyó a difundir el romanismo por aquellas tierras. A su muerte, a comienzos del siglo XVII, el taller pasó a manos de su yerno, de la familia de los Bazcardo, que lo mantuvo hasta 1653, cuando se hizo cargo de él Diego Jiménez II, de la dinastía de los Jiménez de Viana, y padre del autor de la escultura objeto de estudio, Francisco Jiménez Bazcardo, que murió en 1713, si bien el taller se mantuvo hasta mediados de siglo. En cuanto a su estilo, es heredero de la técnica de su padre, aunque adolece de más realismo, y de menor calidad. Desarrolló una intensa actividad en Álava, dejando de lado al territorio foral, en el que se documentan pocas intervenciones de relevancia, destacando su colaboración con Martín de Oronoz y Bernardo de Elcaraeta en el retablo mayor de Santa María de Viana, cuando contaba catorce años. De todos modos, el gran logro del citado taller fue perpetuarse en el tiempo durante aproximadamente dos siglos, si bien, el buen hacer de los primeros años de existencia, no pudo perdurar del mismo modo.

La talla, bastante contenida en cuanto a expresión, representa al apóstol de Oriente ataviado con los ropajes definidores de la Compañía, su particular sotana y el manteo. San Francisco Javier se muestra extasiado ante el crucifijo que sostiene con la diestra, hecho que se realza con la posición de la mano izquierda. La escultura, correcta en lo general, deja entrever la habilidad del autor, sobre todo en los pliegues verticales que se recogen en la parte inferior de la sotana, y contribuyen a dotar a la figura de un

cierto dinamismo, aunque, como se ha comentado, diluido en lo estático de la imagen. La mayoría de la superficie de la sotana se encuentra dorada con motivos vegetales, hecho que embellece el aspecto final de la obra, y que deja entrever que en su policromía intervino un dorador, cuando menos, de la misma calidad que Francisco Jiménez. Iconográficamente, muestra al Santo patrón como uno de los primeros compañeros, como coadjutor de San Ignacio, iconografía arcaizante, heredada del siglo XVII, y que, con la llegada del setecientos, fue relevada por la de apóstol de las Indias, ataviado con el sobrepelliz y la estola, más apropiados para la evangelización y administración de los sacramentos en tierras gentiles. La explicación al arcaísmo anteriormente descrito hay que buscarla en el autor de la talla, ya que, para dicha escultura, se inspiraría posiblemente en otras dos que ejecutó en años anteriores, de similar iconografía, como son el altorrelieve que realizó para el colateral de San Jerónimo de la catedral de Pamplona y el bulto que esculpió para el retablo mayor de Lerga, que datan de 1682 y 1683 respectivamente.

La imagen se integró en un pequeño altar que se erigió en el claustro de la parroquia, mientras terminaba su fase de barroquización (1699-1705), construido por Pascual de Oraá, conocido arquitecto, vecindado en Marañón. Por lo que respecta al mecenas, el encargado de sufragar la pequeña fábrica fue don Luis Quijada y Vallés, noble de Los Arcos, "*para aumento del culto divino*", pagando sesenta reales de plata en dicho menester. Este pequeño retablo sería sustituido décadas después por el trazado por Juan Ángel Nagusia, quien vino a suplir la ausencia de los grandes maestros que habían trabajado en tierras navarras, Francisco Gurrea y José de San Juan. Fue policromado por José Bravo en 1742 y sufragado enteramente por el alcalde y regidores del municipio como "*patronos únicos de la yglesia parroquial*". Esta sustitución, que conllevó el desmantelamiento del primigenio retablo, certifica que la devoción al santo navarro estaba ya claramente asentada en la localidad, lo que se ve refrendado por el hecho de que se conservase al primitivo titular sobre una ménsula en la entrada de la capilla donde quedó establecida la nueva fábrica de estilo churrigueresco. [E.M.S.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Iconografía de San Francisco Javier" en *El arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diano de Navarra, 1994, p. 504. PASTOR ABÁIGAR, V., "Patrimonio artístico de varias esculturas de Santa María de Los Arcos", en *Príncipe de Viana*, nº 222, 2001, vol. 62, pp. 31-32.



San Francisco Javier predicando

Talleres tudelanos, c. 1711

Madera dorada y policromada, 130 cm

Cintruénigo (Navarra). Parroquia de San Juan Bautista

La villa de Cintruénigo optó a mediados del siglo XVII, cuando las disputas entre ferministas y javieristas estaban en lo más elevado de su discusión, por San Francisco Javier. Una carta de su Regimiento a la Diputación del Reino así lo hacía constar, advirtiendo de que había entregado copia de su poder al rector de la Compañía de Tudela, dato que habla por sí solo de cómo se esforzaron los jesuitas de la capital de la Ribera, para lograr gran parte de los apoyos que abogaban por el único patronato de Javier.

La devoción al Santo se debió incrementar, hasta el punto de que en 1711, el patronato de la parroquia decidió encargar un retablo del que San Francisco Javier sería el titular. En las cuentas de la villa, correspondientes a 1711, encontramos la siguiente partida que data la obra: *"Más da en data cuarenta y dos reales y tres tarjas por la tercera parte de ciento y veintiocho que pagó a Gabriel Soriano para el retablo en que se colocó a San Francisco Javier y fiesta que se hizo, como consta del auto del ayuntamiento, libranza y carta de pago que ha presentado"*. El retablo se ha conservado y debió ser realizado por algún maestro establecido en Tudela, posiblemente Juan de Peralta o algún miembro de la familia de los Labastida. Consta de un banco con ménsulas de follaje y tablero ricamente decorado, cuerpo único con hornacina entre salomónicas totalmente vestidas y ático entre los mismos soportes, que contiene una imagen de San José. La asociación de ambos santos no sorprende, ya que ambos como abogados de la buena muerte, suelen compartir escenografías en importantes lienzos, así como hornacinas en los mismos retablos, como ocurre en Huarte Araquil o Mendigorria.

La imagen de San Francisco Javier se adapta a las características propias del momento, en las primeras décadas del siglo XVIII. Destaca por su finura y dinamismo, y presenta al Santo misionero con sobrepelliz, tal y como se generalizó su imagen desde la segunda mitad del siglo XVII, en que la sotana jesuitica se enriqueció con el roquete de amplias mangas. Con una de sus manos sujeta el Crucifijo, el atributo principal y por antonomasia del misionero, en actitud de predicar. Su esquema es muy parecido al que

presentan las esculturas coetáneas de Lumbier, obras de Juan Francisco Bosqued (1716), o la del retabito de Galipienzo, obra atribuible a Pedro de Arriaga o la escultura de Lucas de Mena para el colateral de la basílica de Mendigaña, obra realizada hacia 1719-1720.

El retablo de la parroquia de Cintruénigo se ha de valorar en un contexto en el que se erigen numerosas obras de ese tipo en honra del Santo jesuita navarro. Durante los siglos XVII y XVIII, encontramos un buen número de retablos dedicados al copatrono navarro, erigidos, por lo general a costa de sus devotos que, en muchos casos lo eran los propios representantes civiles o religiosos de los patronatos locales de parroquias o santuarios. La mayor parte de ellos pertenecen al siglo XVIII y muestran al Santo, en actitud de predicador en sus hornacinas principales. Entre los retablos barrocos de los que es titular, han de destacarse los que se encargaron en diferentes localidades como Corella (1673), Viana (1688), Roncal (1693), Garde (1696), Olite (1699), Puente la Reina (a.1702), Huarte-Pamplona (1711), Artajona (1729), Azagra (c.1730), Errazu (1732), Tafalla (1734), Barbarin (1733-1738), Mendigorria (1756), Villava (1766) o Comendadoras de Puente la Reina (1768), entre otros. [M.J.T.C.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta. Religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Biblioteca Javeñana, núm. 4. Pamplona, Fundación Diáno de Navarra, 2004, pp. 239-250.



San Francisco Javier

Elías Salaverría, 1922

Óleo sobre lienzo, 230 x 195 cm

Pamplona. Palacio de Navarra. Gobierno de Navarra

En 1922, Navarra conmemoró solemnemente el III Centenario de la canonización de San Francisco Javier, cuyas grandes fiestas tuvieron lugar a partir del 20 de septiembre con la celebración de diversos actos oficiales. Destacaron entre ellos la peregrinación a Javier del día 23 y la multitudinaria procesión que recorrió las calles de Pamplona al día siguiente.

La peregrinación a Javier contó con la asistencia del rey Alfonso XIII quien, llegado en automóvil desde San Sebastián por la carretera de Aoiz, ocupó su sitio bajo solio durante la misa pontifical oficiada por el Arzobispo de Sevilla, Cardenal Soldevila, y cantada por el Orfeón Pamplonés dirigido por don Remigio Múgica. La ceremonia tuvo lugar en el patio interior del Colegio Apostólico, engalanado para la ocasión con los damascos del convento de Santa Clara de Estella, los tapices de la Diputación Foral y los reposteros que la Duquesa de Villahermosa regaló a la basílica de Javier. Presidia el altar mayor un lienzo de San Francisco Javier que, por encargo de la Diputación, había realizado Elías Salaverría; finalizado a mediados del mes de agosto, una comisión de la Junta organizadora del III Centenario se desplazó hasta Lezo, localidad natal del pintor guipuzcoano, para hacerse cargo de la obra.

Nacido en 1883 y formado en San Sebastián, Madrid y París, fue Elías Salaverría pintor de brillante trayectoria jalonada de premios y distinciones que culminará con su nombramiento en 1934 de profesor de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, y su ingreso como miembro de la Academia de San Fernando en 1944, ocho años antes de su fallecimiento mientras restauraba la capilla de la Concepción de San Francisco el Grande, de Madrid. No falta en su variada producción el retrato, el cuadro de historia o la temática costumbrista, así como tampoco la pintura religiosa en la que muestra especial predilección por los grandes santos de la Compañía de Jesús, su fundador San Ignacio de Loyola y el gran Apóstol de las Indias San Francisco Javier, al que representó al menos en cuatro ocasiones con una iconografía muy similar; una de las versiones, posterior a la que nos ocupa, se encuentra en el castillo de Javier.

En el lienzo de Diputación, Salaverría recoge un momento concreto de la vida del Santo cuando en pie, sobre una roca, espera con impaciencia al borde la costa la llegada del navío que le ha de trasladar de Malaca a Sancian. Sobre un cielo limpio y desvaído se recorta la vigorosa figura del Santo envuelta en un sencillo hábito cuyo vuelo recoge con la mano derecha, en tanto que con la izquierda, de apurado estudio anatómico, aprieta el Crucifijo medio oculto en su pecho. Sus pies descalzos parecen querer despegarse de la tierra en contenido ímpetu, y su rostro inundado de luz refleja espiritualidad y arrebató místico, con la mirada penetrante y escrutadora y la boca entreabierta por la ansiedad. Al fondo, en el horizonte, se alza una pagoda india cuya mole arquitectónica parece empequeñecer ante la sencillez y rusticidad del pequeño templo de paja con su cruz en el vértice, símbolo inequívoco de la labor evangelizadora del Apóstol de las Indias. Expresión de religiosidad emotiva y sincera, busca Salaverría su inspiración en la honda espiritualidad y reciedumbre de la pintura española, por cuanto reúne *"el inquietante afán de Ribera, el iluminado anhelo del más allá de Zurbarán y el vigoroso trazo de Morales el Divino"*, observa José Fernández Grados, quien concluye que *"el autor de la Procesión del Corpus es quien más abre el alma a la inteligencia de los santos"*.

Conocida es la descripción que del lienzo hizo Lafuente Ferrari, contemplando al Santo en su divina impaciencia evangelizadora, con el rostro consumido por el cansancio y la oración pero a la vez crepitante de vida interior y ardor misionero. No menos acertado resulta el juicio del obispo de Pamplona don Marcelino Olaechea, verdadero impulsor del culto y devoción javerianos desde su llegada a la diócesis en 1935, quien en su alocución pastoral del mes de noviembre de 1940 significaba a propósito de la figura del santo: *"Bella-mente nos lo pinta Salaverría, en el cuadro que preside la capilla de nuestra Excm. Diputación Foral y Provincial: cara enjuta y encendida de fiebre, ardientes los ojos y de llorar tiernos, pies desnudos que vuelan acariciando la tierra, vieja sotana abierta sobre el volcán de un corazón que estalla, idolos y pagodas que se hunden al chocar con el huracán de su Evangelio, y el Cristo crispadamente apretado sobre el pecho, como el tesoro salvado de una hoguera"*. Presidió en efecto el lienzo la capilla del Palacio de Navarra, en la que hasta 1952 estuvo colocado a modo de retablo encima del altar. Posteriormente pasó a la sala de sesiones del Consejo Foral y por último a la galería sur o galería de Secretaría del piso principal. [J.J.A.L.]

PANTORBA, B. de, El pintor Salaverría, Madrid, Espasa-Calpe, 1948. LAFUENTE FERRARI, E., Retratos de San Francisco Javier, Madrid, Editorial OMP, 1954, p. 12. Elías Salaverría Inchaurrendieta. Catálogo de la Exposición Conmemorativa del centenario de su nacimiento, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa y Museo de San Telmo, 1983. Elías Salaverría, Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana, vol. XXV, n.º 268, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1983, pp. 1-24. MARTINENA RUIZ, J.J., Guía del Palacio de Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 56 y 96.



Éxtasis de San Francisco Javier al administrar la comunión

Francisco de Herrera "el Viejo", c. 1625

Óleo sobre lienzo 340 x 219 cm

Sevilla. Universidad

En la memoria con las obras más selectas del arte sevillano que don Francisco de Bruna remitió al Conde del Águila para que la entregase a don Antonio Ponz, quien preparaba la redacción del tomo correspondiente a Sevilla de su *Viaje de España*, el propio Conde al referirse a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús incorporó la siguiente frase: "*El altar antiguo de San Xavier, que oi esta en la sala alta común se duda de que autor sea*". Tradicionalmente se ha considerado que a dicho altar, que en origen debió estar situado en la iglesia de la Casa Profesa, perteneció esta pintura, tenida por obra indudable de Francisco de Herrera el Viejo. Su fecha de realización se ha fijado por Valdivieso en torno a 1625, mientras Martínez Ripoll la ha adelantado, vinculándola con la canonización del Santo, acaecida en el año 1622.

La pintura representa el interior de una iglesia en el momento en el que San Francisco Javier, quien parece dispuesto a distribuir la comunión, entra en éxtasis y levita, ante la asombrada mirada de los presentes. Habida cuenta de su temática, en el cuadro se perciben con claridad los planos terreno y celestial, pero Herrera ha resuelto de manera muy acertada y novedosa la composición rompiendo la característica axialidad de este tipo de representaciones. Así, a la verticalidad que determinan la estática figura del Santo y el tabernáculo manifestador rematado por la Inmaculada y a la horizontalidad del comulgatorio y de la masa de fieles dispuesta tras el mismo, agrega las líneas oblicuas correspondientes al grupo de ángeles del rompimiento de gloria, la que en sentido contrario forman los personajes –algunos en forzados escorzos– del primer plano y la que casi en paralelo a esta origina la mesa de altar. Con ello consigue dotar de movimiento y de sentido de profundidad a la composición, una sensación que se favorece por la iluminación que desde el lateral izquierdo llega a la escena.

Otro de los logros del cuadro es el contraste entre la expresión de sorpresa y reverencia que reflejan los individualizados rostros de los fieles y del acólito arrodillado en el centro del cua-

dro, el carácter risueño de las infantiles figuras angélicas y la gravedad y ensimismamiento que presenta San Francisco Javier, quien aparece absorto contemplando la Sagrada Forma. A ella también dirigen sus miradas los dos ángeles mancebos que, portando un incensario y una naveta, presiden el movido grupo de ángeles que entre nubes y resplandores dorados integran el rompimiento de gloria. Esos vivos matices áureos contrastan con los tonos oscuros de la mesa del altar y de la sotana del Santo, sobre la que resplandece la blancura de la sobrepelliz. Una rica y variada gama cromática aportan el manto de la Inmaculada, las túnicas de los ángeles y las indumentarias de los fieles. A ello hay que sumar los reflejos dorados del altar y del ajuar litúrgico, más la variedad colorista de la alfombra. En todos los casos se advierte la característica pincelada vigorosa y abocetada, bien aplicada y contundente de las obras de Herrera el Viejo.

Francisco de Herrera el Viejo nació en Sevilla hacia 1590 y es considerado, junto con Juan de Roelas, un pintor de transición desde el manierismo al barroco. Su estilo naturalista es deudor de Roelas y Pacheco, aunque su temperamento duro y agresivo se tradujo en algunas de sus obras. Fue padre de Francisco Herrera el Mozo. Sabemos de las loas hacia su persona de Lope de Vega, así como de los elogios de sus contemporáneos para con sus bodegones y retratos. Fue uno de los pintores que conocieron y trabajaron la especialidad del grabado. Los últimos años de su vida, desde 1650, transcurrieron en la Corte madrileña. [A.J.M.]

CARRIAZO, J. de M., "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, pp. 158, 159 y 176. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La Universidad hispalense y sus obras de arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1942, p. 40. MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978, p. 145. VALDIVIESO, E., "La colección pictórica", en FALCÓN MARQUEZ, T. y otros, *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes ornamentales*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, pp. 136-137. VALDIVIESO, E., "Éxtasis de San Francisco Javier", en Catálogo de la Exposición *V Centenario. Universidad de Sevilla 1505-2005*, Sevilla, 2004, n.º 71, pp. 170-171. MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad", en Catálogo de la Exposición *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Madrid, 2005, p. 92.

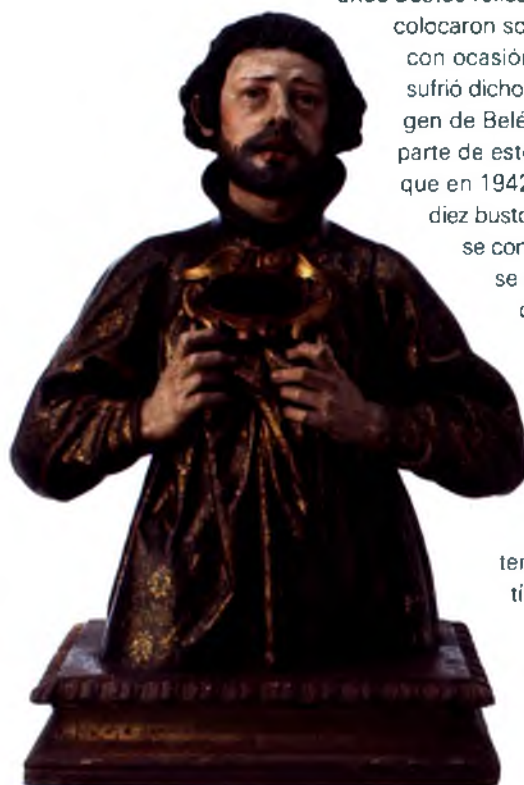


Busto relicario de San Francisco Javier

Juan de Mesa, atribuido, c. 1625

Madera tallada, dorada y policromada, 79 x 58 x 37 cm

Sevilla. Universidad



La actual sacristía de la iglesia de la Anunciación fue con anterioridad la capilla de las reliquias de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. Para este recinto se construyó en los años finales del siglo XVI un retablo destinado a alojar, en una serie de urnas y recipientes metálicos, las reliquias de variada cronología y de diferentes santos allí existentes. A este conjunto se agregaron con posterioridad unos bustos relicarios de los que algunos se colocaron sobre peanas. En el siglo XIX

con ocasión de la transformación que sufrió dicho retablo al dedicarse a la Virgen de Belén desaparecieron la mayor parte de estos relicarios, de tal manera que en 1942 solo existían en el recinto diez bustos relicarios. En la actualidad se conservan nueve, entre los que

se encuentra este correspondiente a San Francisco Javier. Se trata de una obra sin documentar que, basándose en razones estilísticas, fue atribuido por Hernández Díaz a Juan de Mesa, una atribución que se ha mantenido por la historiografía artística posterior. Con relación a su cronología el mismo autor apuntaba una fecha próxima a 1625, lo que supone datarlo en los últimos años de vida del escultor cordobés.

pecho, como si fueran a sostener el receptáculo ovalado y de movido marco en el que se alojaron las reliquias del Santo. Lo más logrado de la escultura es la cabeza, destacando el rostro, de evidente fidelidad fisonómica, que parece sumido en un dulce arrobamiento, como si el Santo estuviera en éxtasis. A ello contribuye poderosamente el tratamiento de los ojos y la expresividad de su mirada. Tales detalles se resaltan por el tratamiento de la barba y del cabello, con plásticos mechones de efectos claroscuros.

Juan de Mesa y Velasco nació en Córdoba en el año 1583, en el seno de una familia con antepasados pintores. Tras una primera formación en su ciudad natal, ingresó en 1606 en el taller sevillano de Juan Martínez Montañés, el más prestigioso escultor de la capital andaluza. Falleció en 1627, a la temprana edad de cuarenta y cuatro años y fue enterrado en la iglesia de San Martín de Sevilla. Un gran capítulo de su producción se encuadra en las imágenes que procesionan en Semana Santa, de modo especial en los Crucificados que tallaba, por lo general, a tamaño mayor que el natural. El realismo de su obra responde a un proceso científico, por el que incluso hizo muchos estudios y observaciones de figuras humanas reales vivas y muertas, que le permitieron aprender a plasmar estas anatomías en sus obras. En esta última apreciación habrá que buscar el éxito de sus imágenes. Estilísticamente evolucionó desde posiciones montañesinas a formas personales más elaboradas y dramáticas. Entre sus obras hay que destacar las imágenes de Jesús del Gran Poder (1620), para su Hermandad, el Cristo de la Agonía de la parroquia de San Pedro, en Vergara en Guipúzcoa (1622), y Nuestra Señora de las Angustias (1627), en la iglesia de San Pablo de su Córdoba natal. Entre las imágenes de la rica serie hagiográfica de sus años finales destacan las de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier del Puerco de Santa María. [A.J.M.]

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La Universidad Hispalense y sus obras de arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla 1942, p. 35. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginaria (1583-1627)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1972, p. 78. BERNALES BALLESTEROS, J., "Retablos y esculturas", en FALCÓN MÁRQUEZ, T. y otros, *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes ornamentales*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, p. 101

El Santo aparece representado de medio cuerpo y con la mirada dirigida hacia el cielo, en una postura habitual en su iconografía. Concebido para ser visto frontalmente, el escultor procuró dotarlo de cierto movimiento, marcando el volumen de su pierna derecha al adelantarla, mientras hace caer la sotana en gruesos pliegues sobre la pierna contraria, que queda retrasada. No obstante, el torso acusa una excesiva simetría, acentuada por la disposición de las manos, trabajadas con gran perfección y realismo, que han sido dispuestas sobre el



San Francisco Javier administrando la Comunión

Taller de Calatayud, último tercio siglo XVII

Madera estofada y policromada, 244 x 180 cm

Calatayud (Zaragoza). Parroquia de San Juan el Real

El Concilio de Trento, en el decreto acerca de la Invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, recuerda el fruto que se saca de las sagradas imágenes *"no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos así como para que se exciten a dorar y amar a Dios y practicar la piedad"*.

El retablo hagiográfico es uno de los espacios en los que la Iglesia expone a los ojos de los fieles las imágenes de los santos. Espacio, además, privilegiado en este sentido, ya que por su estructura permite la integración de figuras, ya sea escultura, pintura o la combinación de ambas. La lectura de todos estos elementos lleva a la comprensión del mensaje iconográfico. Habrá que tener en cuenta también el lugar que ocupa el retablo dentro de la propia iglesia y su relación coherente con otros elementos para entender la iconografía total del templo. En muchos casos esto no es posible, bien porque no existió nunca ese mensaje global, bien porque con el paso del tiempo ha sido modificado. La Compañía de Jesús puso especial cuidado en los programas iconográficos de sus iglesias, casi obligada era la presencia de los santos fundadores San Ignacio y San Francisco Javier.

Este bellissimo relieve que podemos contemplar en la exposición pertenece al retablo dedicado a Javier en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús en Calatayud, hoy parroquia de San Juan el Real.

La escena se desarrolla en el interior de una iglesia, como lo demuestra el altar, con los corporales y candelabros, presidido por una Virgen del Rosario. Esta del rosario fue una de las grandes devociones del Santo el cual solía llevarlo atado a la cintura o colgado del cuello y a veces, como escribe el P. García: *"Ya era cosa común en cayendo algún gentil enfermo en-*

viar a llamar al santo padre para que le trajese la salud y el bautismo, mas siendo muchos los que le llamaban y no pudiendo acudir a todos, delegaba su virtud en los niños recién bautizados enviándolos a los enfermos, a uno con su rosario, a otro con el crucifijo que traía al cuello, a otro con su relicario".

San Francisco Javier ocupa el centro del relieve, revestido con sobrepelliz y estola. Se dispone a administrar la comunión a un grupo heterogéneo de nuevos cristianos entre los que podemos distinguir, en primer plano, a dos japoneses vestidos con ropajes orientales. El padre Guzmán comentaba de estos vestidos, que el traje de los nobles *"es de seda de diversos colores sembrado de muchas pinturas que le hacen más gracioso"*. Lucen la cabeza afeitada excepto un pequeño moño. En segundo plano aparece la figura de un negro, y detrás varias figuras entre las que se distinguen un indio adornado de plumas multicolores portando un arco, otro personaje con un gorro en punta al estilo exótico, etc. El escultor, en definitiva, ha resumido en unas pocas figuras todos aquellos pueblos de parabas, malaos, laos, azenos, mindanaos, molucenses, japoneses... a los que el Apóstol de las nuevas gentes llevó el Evangelio. En el otro lado de la composición un jesuita arrodillado asiste con devoción a la Eucaristía y sirve de contrapunto formal.

San Francisco Javier ha sido representado numerosas veces en el acto de oficiar misa: *"Algunas veces había sido visto de toda la multitud de los presentes levantar de la tierra más de un codo, asombrándose de la grandeza del milagro y reverenciando con grande admiración la santidad de el siervo de Dios"* (Bula de canonización), pero no es tan común su representación en el momento de dar la comunión. [M.G.T.O.]

Bula de Canonización en PERALTA, M., *El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes san Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665, p. 7. GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685, p. 54. GUZMÁN, L., *Historia de las misiones*, 1601, Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, 1891, p. 218



Apoteosis de San Francisco Javier bautizando

Claudio Coello, hacia 1680-1683

Óleo sobre lienzo, 246 x 164 cm

Valdemoro (Madrid). Parroquia Asunción de Nuestra Señora

Forma pareja con un San Ignacio de Loyola que se halla en el mismo lugar. Sin duda la atribución a Claudio Coello viene dada no solo por los elementos formales y estilísticos comunes con la obra del gran maestro madrileño, sino por la vinculación documental existente entre el pintor y los jesuitas, para quienes pinta –junto con el pintor José Donoso– unos frescos en el colegio Imperial de Madrid hacia 1670, desgraciadamente destruidos en 1936. Palomino ve los cuadros de Valdemoro colocados “a los lados de la puerta de la Sacristía”, y Rodríguez Marín más de un siglo después “a cada lado del presbiterio”. En la actualidad se hallan en la sacristía.

San Francisco Javier se halla en el cuadro de Claudio Coello inmerso en un movimiento en espiral ascendente de su cuerpo hacia el cielo, este movimiento se subraya por el haz luminoso que, en diagonal, ilumina al Santo desde el ángulo superior izquierdo. Todo el quehacer misionero del Santo se evidencia en esta *Apoteosis*, a través del crucifijo que alza con su mano izquierda como testimonio propagador de la fe, y a través de la concha que porta en la mano derecha y con la que bautiza a un grupo de hombres colocados en el ángulo inferior derecho y entre los que sobresale el del primer plano, de espaldas, y a contraluz, representando a un indio por su tocado de plumas y el carcaj con flechas sobre la espalda. La labor del Santo se ve premiada por una corona de flores, una corona victoriosa que coloca un angelito sobre su cabeza, mientras que otro, por la derecha, le acerca un ramo de azucenas o lirios, sin duda como atributo de su pureza. San Francisco Javier va vestido con el hábito negro de los jesuitas y, como nota de luminosidad la sobrepelliz y alrededor del cuello la estola.

En conjunto la escena nos evoca la *Apoteosis de San Agustín*, del museo del Prado, obra juvenil de Claudio Coello, fechada en 1664, en la que ya se observa el colorido y dinamismo barroco de la escuela madrileña de este último período influido no sólo por Velázquez sino por Rubens. Pero también hallamos en el San Francisco Javier de Claudio Coello una fuerte vin-

culación con la *Apoteosis de San Hermenegildo*, del Prado, obra de Herrera el Joven en la que, además del dinamismo en espiral de la figura protagonista, el pintor gusta de colocar en primer plano y en la parte baja, unas figuras a contraluz como en Coello.

San Francisco Javier fue canonizado en 1622, por lo que no nos debe chocar el auge que su iconografía tuvo a partir de este momento. Considerado patrón de los jesuitas misioneros de la Propaganda de la Fe, él y San Ignacio fueron protagonistas de magníficos ciclos iconográficos, el ya citado del Colegio Imperial de Madrid y el de Rubens para los jesuitas de Amberes.

El autor de este lienzo, Claudio Coello (1642-1693), es uno de los principales representantes de la escuela barroca madrileña, autor de destacados frescos y de numerosos retratos y obras religiosas, siendo un extraordinario compositor de cuadros de altar. Nació en Madrid en 1642, en el seno de una familia de origen portugués y se formó con Francisco Rizzi, del que aprendió el lenguaje del barroco decorativo, basado en una concepción dinámica y escenográfica, con gran riqueza de color y una ejecución suelta y vibrante. Recibió asimismo la influencia de Rubens y de la escuela veneciana, así como la de Velázquez, a quien debe su especial habilidad para captar la atmósfera y la perspectiva espacial. Su estilo solemne se caracteriza por una marcada preferencia por las composiciones con gran número de personajes. Entre sus obras más importantes figuran la Adoración de la Sagrada Forma, que pintó para la sacristía del Monasterio de El Escorial en 1685, la Comunión de Santa Teresa (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), el Triunfo de San Agustín (1664, Museo del Prado, Madrid) y la Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán (Academia de Bellas Artes, Madrid). A pesar de ser el pintor español más importante del último tercio del siglo XVII, no llegó a ser pintor de cámara hasta 1685. [I.M.G.]

PALOMINO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1724). Madrid, Aguilar, 1947, p. 1062. CEÁN BERMUDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (1880). Madrid, Real Academia de San Fernando, 1965, vol. I, p. 346. GAYA NÚÑO, J.A., *Claudio Coello*. Madrid, CSIC, 1957, p. 12. SULLIVAN, E.J., “Two Paintings by Claudio Coello in Valdemoro and his Work for the Jesuits in Madrid”, en *Studia Gratulatoria en honor de Humberto Pinera*. Madrid, 1979, pp. 261-265. SULLIVAN, E.J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Nerea, 1989, p. 198.



San Francisco Javier bautizando a varios monarcas

Anónimo, c. 1677

Óleo sobre lienzo, 245 x 180 cm

S. FRANCISCO XAVIER DE LA COMPAÑÍA DE JSH APÓSTOL DE LAS / INDIAS Y PATRÓN DEL REYNO DE NAVARRA

Pamplona, Agustinas Recoletas

El monasterio de las Agustinas Recoletas de Pamplona conserva en uno de los muros del crucero de su iglesia un lienzo con el tema de Javier bautizando a tres reyes, similar en su factura, composición y estilo a otro de parecidas proporciones que se ubica en un retablo de la iglesia de Santa Catalina de Cirauqui. El motivo del parecido de ambas pinturas no habrá que buscarlo en el artista que las realizó, sino más bien en una fuente grabada común que hemos podido identificar en una estampa datada en 1656, cuando aún no se había rubricado el copatronato sobre Navarra de San Francisco Javier junto a San Fermín. La estampa se fecha en Madrid y se incluyó en la documentación del pleito que el Reino sostuvo contra la ciudad de Pamplona, que se conserva en el Archivo General de la Postulación General de la Compañía en Roma. Está firmado, en la capital de España, por Matías Cristóbal, un grabador escasamente conocido que firma otra estampa de Santa Catalina en Sevilla. La composición debe mucho a la estampa de Bolswert que reproduce una obra de Rubens. El Santo de cuerpo entero con roquete, cruz orlada de palma y azucenas contempla, estático, un rompimiento de gloria en el que dibuja el monograma de la Compañía, mientras se apoya y sostiene a la vez un elegante escudo de Navarra, enmarcado por rica cartela y timbrado por la corona real. La iconografía del Santo como único patrón resulta muy rara y tan sólo años más tarde en el relicario de Tudela aparecerá del mismo modo, aunque en una pequeña miniatura sobre cobre y en un retrato de busto alargado.

La estampa grabada a buril lleva en la zona superior la siguiente inscripción en letras capitales: "S. FRANCISCVS XAVERIVS SOCIET. IESV, APOSTOLVS INDIARVM, / NUNTIVS APOSTOLICVS, ET REGNI NAVARRAE PATRONVS". En la zona inferior, bajo el pedestal pétreo que sirve de base al Santo, leemos junto a la firma del grabador: "Una favet Fidei Patris manus altera Regno / Aeque fere est Patriae cura, Designa mea". La influencia de la estampa en la pintura es palpable en ejemplos como los grandes lienzos del

Santo bautizando de las Agustinas Recoletas de Pamplona y de la parroquial de Santa Catalina de Cirauqui, en donde la figura del Santo está literalmente copiada del modelo de la estampa grabada en Madrid en 1656.

El lienzo de Pamplona se ha de fechar, en torno a 1677, como legado de don Jerónimo de Elordi y Ecház, caballero de Santiago, miembro del Consejo de Su Majestad y su oidor en la Cámara de Comptos, el mismo que regaló al convento dos escritorios de carey y una imagen de alabastro de la Virgen de Trápani, esta última por legado testamentario de 1689, a la vez que fundaba una capellanía en Recoletas. El lienzo presenta las figuras de los tres reyes, en distintas posiciones y acompañados de sus cetros y coronas, como protagonistas principales junto al Santo de pie junto a ellos. El hecho puntual del bautismo de los tres monarcas se recoge ya en su primera vida ilustrada de 1622, obra del grabador francés V. Regnartius. Sin precisar mucho aquel hecho, se recoge en la bula de canonización y en otras fuentes como los procesos de beatificación. El Padre Schurhammer incluye este pasaje entre las leyendas que se crearon y divulgaron en torno a Javier. Sin embargo, en las fuentes literarias coetáneas de estas pinturas, la hagiografía del Santo jesuita daba detalles de todo tipo sobre aquellos bautizos y conversiones. El Padre García que finalizó su biografía en 1672 y se editó en numerosas ocasiones, afirma: "Ponía el Santo Apóstol especialísimo cuidado en sujetar a Cristo a los reyes y príncipes, así porque es grande gloria de Dios ver coronas a sus pies, como las ofrecen los ancianos en el Apocalipsis, como también porque cada rey trae consigo un reino, según es poderoso su ejemplo. Y aunque no pudo convertir a todos los que pretendía, porque es más dificultoso que reciban el yugo de Cristo las cabezas coronadas. Con todo eso, bautizó muchos, a los reyes de Nuliagra y Ulate con sus pueblos, al rey de la isla de Rosalao que se llamó Francisco y quedó tan firme en la Fe que solía decir, que si se volvieran contra él no sólo los reyes moros circunvecinos, más todo el mundo, antes le sacarían el corazón del pecho que le sacasen del corazón la Fe que le había enseñado el Padre Francisco. Bautizó también al rey de Maldivar a quien llamó Manuel, al rey de Macazar y a otros reyes de quien se ha perdido memoria más particular, pero consta que fueron muchos. No he querido poner aquí los bautismos de reinas, hermanos y sobrinos de reyes, grandes señores y otras personas de mucha autoridad por su nobleza y letras, de que se pudiera contar un número excesivo". [R.F.G.]

GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*. Madrid, Juan García Intanzón, 1685, p. 345. SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 104, 105 y 198.



S. FRANCISCO XAVIER DE LA COMPAÑIA DE JESUS APOSTOL DEL
INDIAS Y PATRON DEL REYNO DE NAVARRA.

San Francisco Javier bautizando

Vicente Berdusán, c. 1691

Óleo sobre lienzo, 200 x 154 cm

Caparroso (Navarra). Parroquia de Santa Fe

El lienzo de San Francisco Javier bautizando preside un retablo situado en el muro frontal del crucero. La fecha de su ejecución debe de coincidir con la erección de la cofradía de San Francisco Javier de Caparroso, que con título de congregación logró la aprobación diocesana en 1692. Sus estatutos articulados en veintidós capítulos muestran un sello jesuítico, lo que hizo pensar a Fernández Gracia en que su mentor fuese un miembro de la Compañía de Jesús o copiaran unas ordenanzas facilitadas por esta. La de Caparroso constituye una de las cofradías del Santo más importantes de Navarra. El retablo de San Francisco Javier, obra probable del maestro tudelano Francisco Gurrea, estaba ya finalizado y sólo a falta de dorado cuando se erige la congregación, y pudo hacerse al mismo tiempo que el retablo mayor del que Gurrea se había hecho cargo en 1691. Alberga dos lienzos, el de San Francisco Javier en el cuerpo principal, y la Asunción en el ático; ambos han sido reconocidos como obras de Vicente Berdusán

San Francisco Javier bautizando no es lienzo firmado por el pintor, pero viene a ser una versión abreviada del cuadro de San Jorge de Tudela, además de ofrecer su estilo característico. Al limitarse el espacio disponible, los indígenas se agolpan en torno al Santo que, situado en el centro, administra el bautismo. Van medio desnudos, dejando a la vista sus anatomías algo descuidadas en el dibujo y se tocan con plumas. Entre ellos se distingue una mujer con un niño en sus brazos. Todos estos personajes cierran la composición en círculo alrededor del misionero que se completa en el cielo con dos cabezas de serafines a cada lado. San Francisco Javier es una figura viril y hermosa, vestido con sobrepelliz y estola, pintado con una gran libertad de ejecución. Lo rodea una orla dorada simbolizando su glorificación.

La técnica pictórica empleada a base de manchas de color, rápida y abocetada con contrastados efectos lumínicos, es la que habitualmente utiliza Vicente Berdusán (1632-1697) tomada de la pintura madrileña de la época a través de sus contactos con Carreño de Miranda y de sus posibles viajes a Madrid. La fecha avanza-

da adjudicada a este cuadro, poco antes de originarse la cofradía o congregación dedicada al Santo (1691), sitúa este lienzo en la fase más avanzada de la vida del pintor afincado en Tudela, cuando contaba ya con la ayuda de su hijo Carlos Berdusán, también pintor y continuador de su taller tudelano.

También en la parroquia de Mélida hubo una cofradía dedicada en este caso a la Asunción y a San Francisco Javier (1705) cuyo retablo está presidido por un lienzo de la Apoteosis de San Francisco Javier firmado por Vicente Berdusán en 1682. La parte inferior es de composición semejante al de Caparroso, con el Santo misionero bautizando a los indígenas sobre el que se abre una gran gloria barroca presidida por la Santísima Trinidad como en el cuadro de la Compañía de Tudela.

El pintor Vicente Berdusán hizo numerosas representaciones barrocas del Santo misionero navarro, versiones de composiciones sencillas prácticamente reducidas a San Francisco Javier como las que se conservan en Navarra y Aragón en las localidades de Roncal, Garde, Olite, Tarazona, Huesca y Magallón entre otras. [M.C.G.G.]

GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985, pp. 68-69.
LÓPEZ MURIAS, J., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, 1990, pp. 142-144.
FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Biblioteca Javeriana, núm. 4, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 254-256.



San Francisco Javier peregrino

Pintura cortesana, fines del siglo XVII-comienzos del XVIII
Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm
Olite (Navarra). Clarisas

La identificación de San Francisco Javier como peregrino cristiano se repite constantemente en las hagiografías del Santo, que son las fuentes que han inspirado las obras de arte en siglos pasados, donde se insiste en su espíritu conquistador y misionero por el ideal de extender y llevar a Cristo hasta los pueblos más remotos que aún no lo conocían. El motivo del peregrino contaba ya con una larga tradición en la cristiandad, que entiende la vida humana como una ardua y fatigosa peregrinación hacia el cielo, tal y como se recoge en las Sagradas Escrituras. La difusión de este tipo iconográfico en concreto se ha de poner en relación con el famoso milagro de la curación del Padre Mastrilli, ocurrido en Nápoles en 1633, a quien, agonizante tras haber recibido el golpe de un martillo en la cabeza, se le apareció el santo vestido de peregrino. Después de este acontecimiento, Mastrilli iniciaría la popular Novena de la Gracia en su honor.

La iconografía como peregrino es una derivación de la más frecuente del Santo predicando, sustituyéndose el crucifijo por un bordón y añadiéndose a la sotana negra la típica esclavina de los peregrinos, tal y como sucede en la pintura de las clarisas de Olite. El Santo, representado de medio cuerpo, aparece en actitud extática, con la boca entreabierta y mirando al cielo, alusión a las grandes avenidas de consolaciones con que Dios premiaba sus trabajos, que relataba en las cartas que enviaba a Europa. Como suele ser frecuente, esta actitud está asociada al gesto de señalar con la mano al corazón, en este caso la derecha. Con el brazo izquierdo sostiene la azucena, símbolo de la conservación de su virginidad, consignada por el Padre Francisco Vázquez en una carta de 1596, y el bordón, que junto al sombrero y a la esclavina con veneras, son los atributos del peregrino.

En Navarra, además de una réplica del cuadro de las clarisas existente en el castillo de Javier, responden al mismo tipo iconográfico sendos lienzos de las parroquias de Santa María Jus del Castillo de Estella, de Riezu, y de San Pedro de Puente La Reina, esculturas en Yesa, el castillo de Javier, y el retablo de la capilla del

Palacio Episcopal, realizada por José Pérez de Eulate a mediados del siglo XVIII, o el busto relicario de plata de la catedral de Pamplona, ejecutado por José de Yabar en 1759 por encargo del prior don Fermín de Lubián.

Se desconoce quién fue el autor de esta pintura, sin duda de excelente calidad. El fino modelado del rostro y las atmósferas densas de suaves tonos dorados pueden relacionarse con la pintura cortesana de finales del siglo XVII o principios del XVIII, cronología que coincidiría con la del marco, aunque muy repintado. Las clarisas de Olite conservan una Inmaculada de una fecha cercana, 1710, firmada por Ezquerria, posiblemente Domingo, un discípulo de Carreño. Este San Francisco Javier está muy en la línea de las representaciones del Santo peregrino de Murillo, aunque también se la puede relacionar con otras como la atribuida a Zurbarán o el grabado de Arnaldo van Westerhout, activo en Roma a comienzos del siglo XVIII.

El cuadro procede del convento de Santa Encarnación de Pamplona, derribado en 1795 durante la guerra de la Convención, de donde vino la comunidad de Clarisas que se instaló en Olite en 1804. En aquel convento ingresaron numerosas mujeres de importantes familias, algunas emparentadas con el linaje del Santo, lo que pudiera explicar la donación de esta pintura. De todas formas, las pérdidas en el archivo del convento durante las exclaustraciones hacen que se sigan planteando numerosos interrogantes sobre ella. [P.G.S.]

LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de San Francisco Javier*, Madrid, Obras Misionales Pontificias, 1954, p. 10. GARCÍA GAÍNZA, M^a C., HEREDIA MORENO, M^a C., RIVAS CARMONA, J., y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 299-306. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diana de Navarra, 2004, pp. 191 y ss.





Copatrono del Reino de Navarra

En pleno periodo de Reforma católica, cuando corrían renovados ideales de santidad, la Diputación del Reino de Navarra, en 1621, recibió como patrón a Javier, proponiendo que las Cortes, como institución que encarnaba al propio Reino, ratificara el patronato, algo que sucedió en 1624.

Los pleitos por los patronatos fueron frecuentes en la España del Seiscientos, destacando lo acaecido con Santiago y Santa Teresa. En Navarra, los javieristas, muy influidos por los jesuitas, estuvieron sustentados por las instituciones del Reino—Cortes y Diputación—, entre cuyos miembros había ex-alumnos de la Compañía, en tanto que los ferministas fueron apoyados por la ciudad de Pamplona y el cabildo de su catedral, junto a un clero bastante receloso con el poder que los hijos de San Ignacio estaban asumiendo. Las diferencias entre ambos bandos se agudizaron a partir de 1643, cuando la Diputación hizo publicar un bando declarando que el único patrón del Reino era San Francisco Javier. El pleito llegó a la Curia Romana y finalizó con un Breve Papal de 1657, por el que se declaraba a San Fermín y San Francisco Javier *aeque patroni principales* del Reino.

En los mismísimos *Annales* del Padre Moret, la historia del Reino (1684), figuran ambos santos, en un grabado que dio lugar a versiones pictóricas en España e Indias. Sin embargo, la consecuencia iconográfica más importante del Breve de Alejandro VII sería la presencia de ambos santos, haciendo *pendant*, en una gran parte de los retablos mayores navarros, contruidos a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Contestaciones de diferentes pueblos de Navarra, a requerimiento de la Diputación del Reino, sobre el patronato exclusivo de San Francisco Javier

Pamplona. Archivo Real y General de Navarra. Reino. Negocios eclesiásticos Patronato y culto de San Fermín y San Francisco Javier. Leg. 1º, núm. 21

Conserva el Archivo General de Navarra un importante conjunto de cartas de otras tantas localidades de Navarra, así como de otros particulares e instituciones, en las que se muestran adhesiones a la causa javierista. La mayor parte de ellas se datan en el año 1650, en un momento en el que el enfrentamiento de la Diputación y sus partidarios contra el Ayuntamiento de Pamplona y los ferministas se encontraba ya en un camino sin retorno, con pleito en la curia romana.

El jesuita encargado por el Reino de llevar sus argumentos adelante, como abogado de su causa, fue el Padre Gaspar López, el mismo que se desplazaría a la corte papal para seguir el pleito en nombre del Reino. Con los escritos del citado jesuita, el licenciado Azpilicueta escribió un memorial al obispo, don Francisco de Alarcón y Covarrubias, solicitando la declaración de patrón único del Reino y la fiesta de precepto, dejando en envío de las cartas al resto de los preladados con jurisdicción en Navarra, para cuando el obispo pamplonés se posicionase. Este accedió y ordenó emitir el edicto oportuno el 25 de noviembre de 1648, aunque más tarde repitió, en varias ocasiones, que le habían engañado los jesuitas. Sea como fuere, el edicto levantó un enfrentamiento en Navarra que se prolongó durante casi ocho años, en esta ocasión con la entrada en contienda del ayuntamiento de Pamplona en la primera fila de la batalla, frente a la Diputación del Reino. Mientras la Diputación daba las gracias al obispo y enviaba las cartas previstas a los obispos de Tarazona, Calahorra, arzobispo de Zaragoza y abad de Fitero, el ayuntamiento mostraba su pesar y oposición, pedía la revocación del decreto y, en caso de no ser oída, invocaba el auxilio del brazo real de la fuerza. La Diputación otorgó poder para seguir el pleito en el tribunal eclesiástico.

En el verano de 1649, pareció alcanzarse una solución de compromiso, pero el ayuntamiento obró con deslealtad, con lo que ambas partes argumentaron y obraron en defensa de sus postulados. Aparecieron escritos impresos a favor

de San Fermín en 1650, año en el que la Diputación solicitó los poderes oportunos de pueblos y ciudades para proseguir el pleito en aras a la declaración como patrón a Javier, en lo que se puede denominar como auténtica campaña de adhesiones. El Padre Gaspar López y su correligionario y navarro Padre Esparza, desde Roma trabajaban para el Reino, en tanto que por parte del ayuntamiento pamplonés lo hicieron, sucesivamente, el Padre José de la Madre de Dios, carmelita descalzo, don Pedro de Saravia y Mendoza, arcedianos de la Cámara de la catedral de Pamplona y el licenciado San Martín.

Se han conservado numerosas cartas de apoyo de localidades navarras a las tesis de la Diputación. La ciudad y cabildo de Tafalla hablan en su adhesión de la *"entrañable devoción a nuestro santo patrón... y alabando a Vuestra Señoría Ilustrísima el empeño con que ha tomado su defensa"*. Desde Zúñiga se señala parecer *"muy conveniente... en tan santo intento y que se ejecute hasta su debido efecto"*. Los síndicos y procuradores de Cáseda afirman *"han asistido y jurado por patrón de este Reino al gran apóstol de las Indias San Francisco Xavier, su hijo, en Cortes Generales"*, por lo que deseaban estar en la avanzadilla del intento de declararlo patrón. Desde Aguilar de Codés, afirmaban que por orden del obispo Juan Juaniz de Echazal guardaban la fiesta de Javier *"y la guardarán mis vecinos mientras durase el mundo o se dispusiese otra cosa por su Santidad o Vuestra Ilustrísima..., porque se tiene gran devoción a este santo y si lo pudiera hacer patrón o titular lo hiciera"*. El asentimiento de Sangüesa quedó bien patente en la respuesta remitida a la Diputación. Las contestaciones de Estella y Villava son claramente evasivas, la primera agradeciendo la información a la vez que anotaba que era cuestión grave por ir contra la capital navarra y advirtiendo la segunda localidad que, cuando hubiese Cortes, sus diputados obrarían *"lo que más convenga al servicio de Dios nuestro Señor, aumento y gloria de los santos"*; en cambio Corella se da por enterada y muestra su alegría por seguir en el pleito para convertir al Santo misionero en único patrón de Navarra. En la contestación de la ciudad de Cascante leemos: *"Cuando no fuera tan justo el festejar la fiesta del gran apóstol de la India, San Francisco Xavier y haberlo votado en las Cortes Generales, bastaba mandarlo Vuestra Señoría Ilustrísima para que lo obedeciera"*. Desde Olite se mostró el apoyo a la Diputación, sin disimular su gozo por haber tomado el empeño *"por el gran afecto que tengo al glorioso apóstol San Francisco Xavier"*.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta. Religiosidad e iconografía en los siglos XVII- XVIII*. Biblioteca Javeriana, núm. 4. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 40-45.



El consentimiento de Tudela va más allá, al dejar por escrito que no se podía consentir que la pretensión de Pamplona triunfase. Desde Viana se informaba del culto dado al misionero navarro y que en vista del juramento de las Cortes "se ha determinado para la justa veneración y culto de nuestro patrón y apóstol San Francisco Xavier... que toda mi jurisdicción en su santo día y glorioso tránsito se guarde día de precepto con misa y sermón y procesión solemne, con un bien formado retrato, asistiendo yo con la pompa decente y acostumbrada en todos los dichos actos en cuerpo de ciudad".

Desde Puente la Reina, con algunas divisiones en su regimiento, como veremos más adelante, se mandó el poder solicitado por Diputación. La villa de Cintruénigo hizo lo mismo, advirtiendo que había entregado copia de su poder al rector

de la Compañía de Tudela, dato que habla por sí solo de cómo se esforzaron los jesuitas por lograr gran parte de todos aquellos apoyos. Otros consentimientos llegaron desde Rocaforte, Valtierra y Arguedas, en este último caso "por ser tan notorios los méritos no solo en este Reino, ni en los de España, sino aún en los extraños".

Algunas localidades, como Espronceda, Marcilla o Peralta, dan cuenta de haber dado el poder a favor de Pamplona, en el último caso haciendo notar que se había aclamado por patrón a San Fermín. En otros pueblos como Villafranca o Cortes, se informa que, pese a la petición de la capital navarra, se alineaban con las posiciones de la Diputación. Los regidores de Fitero advierten de su poder dado a Pamplona, con una afirmación no exenta de amargura, ya que era el abad del monasterio quien participaba en las Cortes y no la villa, como hubiese querido. [R.F.G.]

Repuestas de distintas comunidades religiosas, cabildos y personas particulares, a requerimiento de la Diputación del Reino, sobre el patronato único de San Francisco Javier

Pamplona. Archivo Real y General de Navarra. Reino. Negocios eclesiásticos. Patronato y culto de San Fermín y San Francisco Javier. Leg. 1º, núms. 22 y 23

Un segundo grupo de apoyos, llegados desde cabildos y comunidades religiosas, también se han conservado. En este caso la división y punto de vista del clero resulta bastante clara. Así el cabildo de Tafalla opta por adherirse al Reino, porque con la decisión de proclamar patrono a San Francisco Javier no se eliminaba a San Fermín como patrón del obispado. El cabildo de Estella contestó que se uniría, en su caso, a la decisión del obispo, capítulo y clero del Reino, en prueba de obediencia, a una con la catedral. En similar convencimiento se expresó el de Puente la Reina. El cabildo de Lumbier informó de no haber tomado decisión alguna. El monasterio de Iruzu y los cabildos de Urroz y Olite, manifestaron estar por San Fermín, en el último caso por razón de *"deberle la fe que profesaban"*. Desde el monasterio benedictino de Irache la adhesión al Reino fue

total, asegurando que se le tenía gran veneración en la casa y, tras consultar el abad con los monjes, proseguían todos ellos como sus predecesores, que lo habían jurado por patrono, años atrás. Los cabildos de Cáseda y Corella se alinearon con los partidarios de San Francisco Javier y en especial todas las parroquias de Tudela, con cartas repletas de argumentos retóricos.

También se han conservado las respuestas de 1650, por parte de destacados miembros de la nobleza navarra y hombres de gobierno, a los que la Diputación se había dirigido para que influyesen en sus respectivos pueblos a favor de sus tesis.

El deán de Tudela afirma, en su contestación a la Diputación, que se había reunido con su cabildo y que todos estuvieron a favor de otorgar el poder

al Reino. Desde la misma capital de la Ribera contestaron los siguientes señores, dando cuenta de sus gestiones, en muchos casos señalando que no había hecho falta influir en nada, porque todos estaban convencidos de la causa javeriana: don Lope de Beaumont, don Juan Francisco de Veráz, don García de Mirafuentes, don Alonso de Beaumont, el señor de Barillas, don Antonio Murgutio, doña Dionisia de Eguaras, don Pedro Berrozpe y don Miguel de Aráiz. Este último señalaba: *"Todos los caballeros del brazo militar han mostrado su afecto con toda fineza, obedeciendo a Vuestra Señoría Ilustrísima, sin perder tiempo y la galantería con que han mostrado el suyo la ciudad y cabildo no es ponderable"*. Desde la ciudad de Tafalla, don Melchor de Torreblanca informaba que haría todo lo posible para influir en pro del patronato de San Francisco Javier y aseguraba que conseguiría el poder. De Viana llegaron las respuestas de don Francisco Barragán, don Martín de Torres y don Juan de Dicastillo, asegurando que la ciudad y el cabildo se habían reunido con la mayor brevedad y en gran conformidad, por la gran veneración que tenían al Santo, decidieron otorgar el poder a favor de los postulados de la Diputación. El conde de Javier escribió desde Sangüesa, informando de sus gestiones favorables en aquella localidad, en donde promovió que los cuatro cabildos y el regimiento se inclinasen por San Francisco Javier y añadiendo que hubiese ido a Lumbier, Cáseda y Aibar, pero por la caída de un hijo no lo pudo hacer.

Las cosas no estuvieron tan fáciles en otras localidades como Puente la Reina, Goizueta o Mendigorria. En esta última don Juan Martínez de Arizala, avisaba que lo intentaría con todas sus fuerzas *"pesándome no sean muchas"*. Desde la misma localidad don Antonio Barragán daba cuenta de sus gestiones y de la delicadeza con la que había que obrar por ser muy altas las influencias de los de Pamplona a favor de San Fermín. Don Martín de Alduncín informaba, desde Goizueta, que sentía en el alma no poder hacer nada, pero que ya se había dado el poder a la ciudad de Pamplona.

Por último, la Diputación también se dirigió a diferentes cabildos de las principales catedrales españolas, solicitando su apoyo. En este caso las contestaciones cantan al unísono, excusando dar su apoyo al Reino, por tener hermandad con la catedral y cabildo de Pamplona, alineados en aquellos momentos a favor de San Fermín y las tesis del Ayuntamiento de la capital navarra. Otras cartas de los cabildos hispanos se excusan en tomar parte en semejante negocio y apuestan por una solución negociada, de forma amistosa. [R.F.G.]



FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta. Religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Biblioteca Javeriana, núm. 4. Pamplona, Fundación Diano de Navarra, 2004, pp. 45-47

II. Mo. S. M.

La execucion de lo q^{ue} V. S. M. me pide
por su carta de 13. del corriente conacora mi desseo en darle
gusto pues otorgue el poder gustoso de tan buena ocasion en que
Aya podido mostrar mi afecto en acudir a esforçar los empeños
de V. S. M. pues determinados por vn Reyno que con tanta ma-
durez obra es fuerza que todos nos empeñemos en su mayor defensa
Mas en la materia presente de nuestro Santo Patron San
Francisco Xavier que quando no tuviere de por medio su
autoridad de V. S. M. en prodigiosa santidad es digna de
defensa maiormente quando al glorioso San fernin no selora
a quitar nada del patrimonio vnico del Obispado aqui me tiene V. S.
M. con desseo de servirle assi en esta materia como en to-
das las demas en que me hallare de prouecho a que ayudare
con el esfuerzo de mi mayor grandexa, en ella prospere y
guarde Dios a V. S. M. Los Años de mi desseo deste Cabildo
Tassalla Noviembre 17. de 1650

En fien mi Carta
Don Pedro de Torres
Muni. de la
Mauricio de la Cabaña de la Cabaña
San Diego

Investigaciones Históricas de las Antigüedades del Reyno de Navarra

José Moret

Pamplona, Gaspar Martínez, 1665

Pamplona. Biblioteca General de Navarra

Junto a la gran obra de los *Annales del Reyno de Navarra*, otro de los importantes trabajos del Padre Moret fueron sus *Investigaciones* editadas en 1665 que también se reimprimieron en el siglo XVIII junto a los *Anales*. La *editio princeps* se enriqueció con una única ilustración de evidente contenido sagrado —con los patronos del Reino—, aunque se añadió una composición emblemática en la parte inferior, consistente en unos buscadores de perlas en el amanecer bajo el lema *Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit* (El trabajo indaga lo profundo, la luz descubre tesoros encerrados). La significación emblemática de la escena se relaciona con el estudio y el esfuerzo, según puede verse también en otros ejemplos coetáneos, como una de las empresas de Francisco Núñez de Cepeda y otra composición emblemática de Josep Romaguera. Las figuras del obispo San Fermín y de Javier sujetan el escudo de Navarra, enmarcado en cartela de cueros retorcidos y con plásticas guirnalda de frutos. Francisco de Javier viste sotana, larga sobrepelliz y estola y porta en su mano izquierda la cruz junto a la vara de azucenas, atributos del misionero y de su pureza.

El grabado se ilustra también con sendas inscripciones latinas que vuelven a aparecer en la edición de los *Anales* de 1766; la primera con el texto *Dii Patrii Servate Domum, Servate Ne-potes* (Dioses lares: guardad la casa y a los moradores) y la segunda que reza: *Ex Hostibus Et in Hostes* (De los enemigos y contra los enemigos). El grabador de la composición fue un maestro vallisoletano, de apellido Cañizares.

Mayor importancia reviste para el arte navarro la figura del autor de la composición, el maestro Pedro Obrel, pintor flamenco avicinado en San Sebastián entre 1669 y 1671, año este último en que falleció en Pamplona, tras haber dejado obras señeras en Oñate y Salvatierra. Obrel tuvo amistad con Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico del obispado de Pamplona, y al redactar su testamento en la capital navarra en 1671, le legó todos sus dibujos

y grabados por el interés que debía poseer el burócrata en las artes. De hecho, Dionisio de Ollo realizó un grabado a buril de Santa María del Sagrario de la catedral de Pamplona en torno a 1688 y otro del alzamiento sobre el pavimento del rey Carlos II, en presencia de las Cortes de Navarra reunidas solemnemente en un bello marco con ricos fondos de cortinajes y salomónicas, realizado en torno a 1686 y que ilustró el libro de *Los Fueros de Navarra* de Chavier.

En 1662, el Padre Moret dedicó las *Investigaciones históricas del Reyno de Navarra*, que tardaron tres años en salir a la luz. El porqué de la edición de este volumen antes que los *Anales* lo explica el autor como parte de su investigación, pues así presentaba un trabajo de cimentación de lo que venía después. A lo largo de las páginas de las *Investigaciones*, Moret fue crítico con teorías asentadas y repetidas, por lo que las reacciones en contra no tardaron en llegar, destacando entre otros el Padre Domingo Larripa, que salió en defensa de la antigüedad del reino de Sobrarbe, superior a la concedida por el analista navarro en su *Defensa histórica por la antigüedad del reino de Sobrarbe* (Zaragoza, 1675). Ante todo ello, José de Moret contestó a las objeciones de todos ellos con las *Congresiones apologéticas sobre la verdad de las Investigaciones históricas de las Antigüedades del reino de Navarra*, publicadas en Pamplona en 1677, rebatiendo en quince capítulos, orlados con sus correspondientes cabezales de contenido emblemático, lo expuesto por Larripa y Briz Martínez. [C.J.S.]

ECHEVERRÍA GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. y VÉLEZ CHAURRI, J., "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1988, p. 317. BERNAT VISTARINI, A. y CULL, T. C., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, pp. 143, 680-681, núms. 253 y 1401. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del Barroco navarro", *Príncipe de Viana* (2001), pp. 18-19. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*. Pamplona, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 2002, pp. 155 y ss.



Consistencia. En Pamplona, por Gaspar Martinez Impressor del Reyno de
Pier. f. Ofel. nixit. Año de Navarra 1665. *Collectanea Vallisles*

Annales del Reyno de Navarra

José Moret

Pamplona, Imprenta de Miguel Gregorio Zabala, 1684

Pamplona. Archivo Real y General de Navarra

La propia Historia y su conocimiento, supuso uno de los signos de identidad del reino de Navarra en el Antiguo Régimen, junto a unas instituciones, una moneda y unas leyes propias. Los navarros defendieron su Derecho y reelaboraron su Historia por medio de los *Annales del Reyno de Navarra* (1684-1715), obra de los jesuitas José Moret y Francisco Alesón.

Las Cortes de Navarra acordaron en mayo de 1654 el nombramiento de un cronista del Reino, cargo que recayó en el jesuita pamplonés José Moret (1615-1687) que tras grandes esfuerzos sacó a la luz el primer volumen de sus *Annales* en 1684. El encargo de esta obra a mediados del siglo XVII ha de contextualizarse en las difíciles circunstancias por las que había atravesado Navarra en las últimas décadas, cuando tuvo que hacer frente a diversos ataques a sus fueros. En esta coyuntura, lógicamente no sobraban los argumentos históricos, teniendo además en cuenta que los reyes de Francia se seguían titulando monarcas de Francia y Navarra y otros reinos peninsulares ya contaban con sus propias historias editadas en fechas más o menos recientes.

En este sentido, la primera edición de los *Annales* obedeció, por tanto, a contrarrestar los intentos centralizadores de la monarquía de Felipe IV, al rescate de un pasado glorioso como cimiento de un renovado "foralismo", y a una evidente apuesta por la reivindicación de la memoria histórica propia gravemente alterada por autores foráneos, en unos momentos en que los fueros parecían correr cierto peligro y en última instancia, la propia entidad del Reino. Reeditada la obra de nuevo en el siglo XVIII cuando los "fueros" constituían un rasgo identificador de los navarros, como señal de identidad colectiva, en unos momentos en que el *status* privativo de Navarra constituía un incómodo arcaísmo en ciertos estamentos, especialmente en el reinado de Carlos III, cuando los ataques contra los "fueros" se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes discutía el fundamento del régimen foral y no entraba en asuntos económicos o militares. La reedición pam-

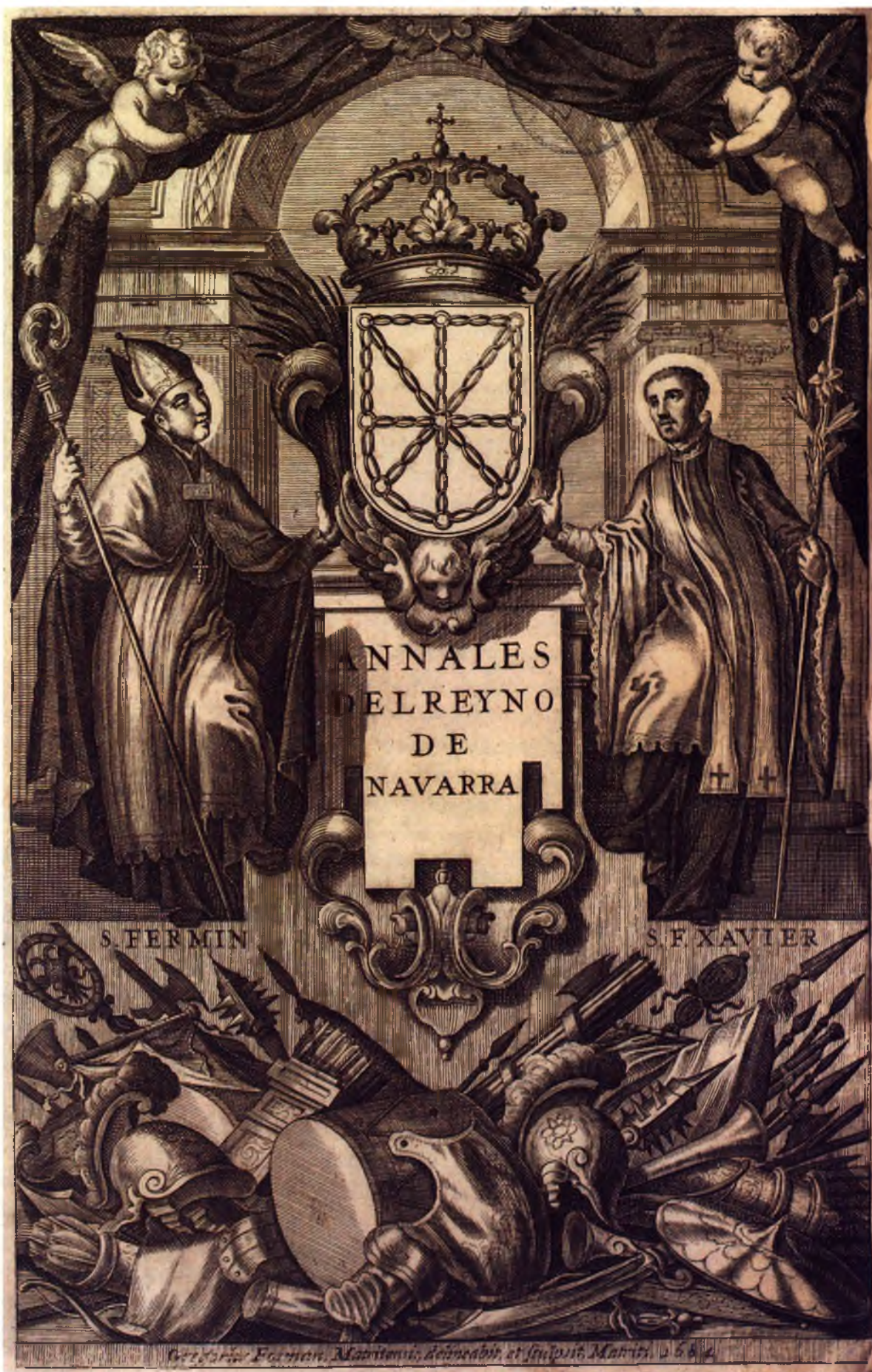
plonesa, ilustrada como otras importantes empresas europeas, se acompañó con numerosos pasajes ilustrados de la historia del Reino, pero desapareció la imagen de San Francisco Javier, que figuraba en la primera edición, quizá por todo lo relacionado con la expulsión de la Compañía de Jesús.

La portada que ilustra los *Anales* de 1684 se encargó en Madrid, de la misma manera que se hacía con otros libros de significación en el siglo XVII, en que los grabadores de provincias solamente se hacían cargo de obras que no requirieran gran calidad como las estampas devocionales.

La portada de esta obra fundamental para la historiografía navarra, se ilustró debidamente, dada la importancia que los frontispicios adquirieron en el libro español del siglo XVII. Se trataba, como en otros ejemplos estudiados por Matilla, de colocar como portada del libro una imagen repleta de símbolos, con el fin de obligar al espectador-lector a agudizar su ingenio y esfuerzo interpretativo, con el objeto de fijar la atención en el hecho de captar el mensaje didáctico que presentaba el contenido del libro. La estampa serviría de modelo para obras pictóricas que se encuentran, en ocasiones, lejos de la península hispánica, como ocurrió con el lienzo firmado por el pintor novohispano Juan Correa, conservado en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid.

El grabador que realizó la portada de los *Anales* fue Gregorio Fosman y Medina, maestro flamenco establecido en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, donde contrajo matrimonio y tuvo al menos un hijo también grabador. Fosman realizó las planchas de la *Vida, virtudes y milagros de San Julián*, obra de B. Alcázar, editada en 1692 siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino, asimismo en el monasterio de las Descalzas Reales se conservan algunas obras suyas, destacando entre su producción encargos de diversos conventos madrileños y el auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid en 1680. [C.J.S.]

MATILLA RODRÍGUEZ, J.M., "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n.º 8, vol. IV, p. 28. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Annales de Navarra en el Siglo de las Luces*. Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 2002. USUNÁRIZ GARAYOA, J.M., "José Moret y Alesón: *Annales del Reino de Navarra*", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*. Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 260.



San Fermín y San Francisco Javier, Patronos del Reino de Navarra

Juan Andrés de Armendáriz, 1657

Óleo sobre lienzo; 220 x 160 cm

Pamplona. Ayuntamiento. Casa Consistorial

El 14 de abril de 1657 el papa Alejandro VII firmó el breve que declaraba a San Fermín y a San Francisco Javier Copatronos *—aeque patroni principales—* de Navarra. El documento pontificio ponía salomónico fin a las disensiones que durante décadas habían enfrentado a los partidarios del patrocinio exclusivo de uno u otro. Y, aunque omitía su mención, sancionaba de hecho la concordia que en este sentido se había alcanzado en Pamplona el año anterior.

Conocida la noticia al mediar mayo, se siguieron fiestas y demostraciones de júbilo costeadas por la Diputación del Reino y por la ciudad de Pamplona, que se desarrollaron de conformidad con la escenografía barroca al uso. Especial significación tuvieron las celebraciones emprendidas entre los días 14 y 22 del inmediato julio, entre las que destacaron sendas procesiones, respectiva y separadamente promovidas por el Reino y el Regimiento de su capital.

El lienzo objeto de este comentario, modelo y motivo de inspiración para otros que se pintaron con ocasión del doble patronato, se conserva en el Ayuntamiento pamplonés; y cabe decir que en buen estado de conservación y documentado de forma suficiente. Por una libranza, ordenada el 26 de agosto de 1657, conocemos el nombre de su autor: el Consistorio ordena el pago de 400 reales a Juan Andrés de Armendáriz, por *“el trabajo y recados que ha puesto en el retablo que con orden de la dicha Ciudad ha hecho de los Gloriosos Santos Fermín y Francisco Xavier, patronos del Reino”*.

Juan Andrés de Armendáriz fue hijo de Miguel de Armendáriz, maestro pintor bastante conocido, que en 1652 había obtenido el título veedor de pintura, dorado y estofado del Obispado. Juan Andrés figura en los testimonios escritos también como pintor y vecino de Pamplona. De la lectura de contratos y pleitos se desprende su especialización profesional en la tradición familiar de pintura, dorado y estofado de retablos e imágenes de bulto, pronto orientada al empleo de rameados y otros motivos ornamentales de estirpe contrarreformista. Aunque, como en el caso presente, también cuenta con creaciones pictóricas figurativas.

La trayectoria profesional de Juan Andrés de Armendáriz se documenta inicialmente en el retablo de la parroquia de Urniza, cuyas tablas pintadas con los extremos dorados había finalizado para 1653, fecha en que reclama cantidades pendientes. Entonces ya estaba casado, pues su contrato matrimonial es de 1650. En 1657 contrata la pintura y dorado del retablo principal de la parroquia de Echarren de Guirguillano. En 1662 reclama las cantidades que la parroquia de Tirapegui le debe por la obra de pintura de su retablo mayor. Dos años más tarde puja con el también pintor Pedro de Berasáin por el dorado del retablo y el crucifijo del ático de la iglesia de San Pedro, de Burgui. Por ahora, y en todo caso antes de 1666, ostenta la condición de mayordomo de la cofradía de San Lucas, radicada en el convento de San Francisco, de Pamplona. Sigue luego la pintura y dorado del retablo dedicado a San Miguel, en la iglesia de Urzainqui, cuya obligación suscribe en 1669. De este mismo año data la tasación, en 61.500 reales, de las labores de pintura, dorado y estofado, aplicados por Juan Andrés de Armendáriz al retablo mayor de la parroquia de Santa Engracia, en Uztároz. Es posible que se deba a sus pinceles la pintura del retablo principal de la iglesia de Villanueva de Aézcoa, pues en 1670 compite por ella con el citado Pedro de Berasáin, aunque de momento no llega a saberse el resultado del litigio. En 1672 intenta cobrar la pintura, dorado y estofado del retablo principal de Artica, ya realizado. Algo después pinta el monumento eucarístico de Isaba, porque en 1677 reclama lo que se le debe de los cien ducados en que se había concertado el encargo. En 1682 emprende acciones contra los primicieros de Gazólaz, que le adeudan el pago de su trabajo en el retablo mayor de aquella iglesia.

El cuadro pintado en 1657 por Juan Andrés de Armendáriz para el Ayuntamiento de Pamplona presenta las figuras de los Copatronos contrapuestas, unidas más que separadas por las armas heráldicas de Navarra y Pamplona, que aparecen situadas en medio: San Fermín, revestido de ornamentos episcopales y en actitud de bendecir, hace *pendant* con San Francisco Javier, que porta cruz y ramo de azucenas. Bajo los escudos del Reino y de su capital, una inscripción cobijada en cartela de retorcidos cueros da a la perpetua memoria el nombre de quienes eran regidores en 1657, momento del breve papal, y del de quienes lo fueron el año precedente, cuando se alcanzó la concordia entre la Diputación del Reino y su Cabeza, que es como se denominaba protocolariamente a Pamplona. (J.L.M.M.)

GARCÍA GAÍNZA, M. C. y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1990-1997 (9 vols.); II*, p. 542; IV*, pp. 159 y 303; IV**, pp. 589, 598-599 y 623-624. SALES TIRAPU, J. L. y URSUA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988-2004 (23 vols.); 10, p. 199; 12, p. 371; 13, pp. 260 y 372; 14, pp. 18, 22, 43, 123 y 275; 15, p. 37; 16, p. 205; 18, pp. 385 y 388; 19, pp. 68 y 127. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diana de Navarra, 2004, pp. 48-55, 211-214.



EN Q^UANTO AL AÑO 1697 SIENDO ALCALDE DE LA CIUDAD D^{ON} MIGUEL DE CUBAS S^U
 YDOETA DEL P^{RO}VINCIALES REGIDORES D^{ON} VAND BEAUMONT ARIZCUNVIZ D^{ON} ARREB^{ER}
 BARON DE ORLEANS GENTIL HOMBRE DEL AVOGADO S^U MAG^{ISTRADO} S^U DEL P^{RO}VINCIALES
 RES^{IDENTES} GARCENIA Y CARDEA IN CAUD^{AS} BACOS S^U CERNI D^{ON} ANTONIO GARRON XAVIER M^{ARTIN}
 ZC D^{ON} COLINA S^U D^{ON} ABRIU Y AGUIZ CAUD^{AS} LA POB^{LE}ACION D^{ON} DIEGO PEREYRA VITAS S^U DEL
 P^{RO}VINCIALES CAUD^{AS} LA NAVARRERIA D^{ON} FAN D^{ON} PERALTAY BEAUMONT KANERNANBZ D^{ON}
 NENDIMIL PRO^{CURADOR} DE LAS AGENCIAS R^{EGISTRADOR} LICARCA S^U DESE REYNOY EL CONSEJO
 REDEL BART^{OLOMEU} XIMENEZ PRO^{CURADOR} DEL MISMO CONSEJO MARTIN AGUIRRE MARTIN D^{ON} ENERIZ
 Y AGUSTIN CASEDA Y SECRE^{TARIO} DE LA DICHA CIUDAD DIEGO CAJARE LLEGOLA FELICISS^{IMO}
 NVEA D^{ON} AER N^{ON}OM^{EN} Y SANTO PADRE ALEXANDRO SEPTIMO DECLARADO POR PATRO
 NOS DESTE ILL^{USTRACION} REINO A LOS GLORIOSISIMOS S^{AN} FERMIN PRIMER OBISPO DE PANIOLNA
 APOSTOL^{ICO} DE AMIENS Y MARTIRIA S^{AN} FRAN^{COIS} XAVIER APOSTOL^{ICO} DEL ORIENTE DE LA CO
 PANIA DE IESUS Y MANDA SE LES COARDE FIESTA DE PRECEPTO EL REYNOY CON LAS OMAS
 PRERROGATIVAS QUE SE DEVENATALES PATRONOS Y CONTENIDAS EN EL BREVE QUE SU SA
 TIDAD DE MOTU PROPIO MANDO DESPACHAR QUE ORIGINAL QUEDA EN EL ARCHIVO DE LA
 DICHA CIUDAD EN CONFORMIDAD DEL APARTAMIENTO DEL PLEYTO QUE SOBRE EL LA
 TRONATO LLEBARIAN EL REYNOY LA CIUDAD CUYA DIFERENCIA SE AVUSTO DEL AÑO V
 TIMO PASADO SIENDO ALCALDE D^{ON} ANTONIO MARCILLA DE CAPARROSO S^U DEL P^{RO}
 DE VSTARROZ Y REGIDORES D^{ON} JOSEPH DE LICARCA S^U DEL P^{RO} DE LA VILLA DE LAVR
 RIETA CAUD^{AS} DE S^U CERNI D^{ON} DIEGO XIMENEZ S^U DE CORAIZY DEL P^{RO} DE OROZ RETE
 LA CAUD^{AS} S^U NICOLAS D^{ON} VAND ORISDAINY TORRES S^U DE LABOACAUD^{AS} LA NAVARR
 RIA EL L^{ITRADO} D^{ON} MIGUEL MARTINEZ D^{ON} ARICA LA ABOGADO DE LAS AVO^{CADES} R^{EGISTRADOR} VAND ECVARAS
 ES DE LA CORTEN MAYOR JOSEPH MARTINEZ SE^{CRETARIO} DEL CONSEJO R^{EGISTRADOR} HERMANO CLAVER DECO
 FELIPE PEREZ D^{ON} ASIA IN PRO^{CURADOR} DE LOS TRIBUNALES R^{EGISTRADOR} Y PEDRO DE BEIRIA Y DESPACHA EL
 REYNOY LA CIUDAD CUYA FIESTA Y ENIOTIACIONES INILICASTANCHANDI CHAIA
 DOA N^{ON}OM^{EN} S^U LAS CRACIAS MANDO EL REYNIEN^{TO} ACHER ESTO COADRO PRA QUE SIRVA DE ANOTI
 CIAD DEL TIEMPO EN QUE SE CONSIGVIO TAN VNIVERSAL FELICIDAD

San Fermín y San Francisco Javier, Patronos de Navarra

Anónimo, segundo tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 123 x 102 cm

PATRONES DE NAVARRA / 1629 / S. FERMIN – A DEVOCIO(N) DE(L) (...)

(...) SVESCVN – S. FRANCISCO JAVIER

Pamplona. Ayuntamiento. Archivo Municipal

Se conserva este lienzo en el Archivo Municipal de Pamplona, a donde debió llegar en fecha imprecisa, más como resultado de compra o donación que como encargo municipal de época a un autor, que, por el momento, permanece desconocido.

Presenta las figuras contrapuestas de los santos Patronos de Navarra. Para San Fermín se ha optado por el traje de etiqueta, consistente en sotana, roquete y manteleta con muceta, en lugar de los ornamentos episcopales más habituales, que serían alba, estola y capa pluvial; en todo caso porta báculo, cruz pectoral y anillo, signos de su función pastoral. San Francisco Javier, por su parte, viste austera sotana y sostiene la vara de azucenas, símbolo de castidad que ya aparece en sus representaciones más antiguas y es atributo más tarde exclusivo de San Luis Gonzaga. Tras Fermín y Javier discurre un elemento arquitectónico a modo de antepecho, que se prolonga de forma más perceptible tras el santo obispo: sirve de soporte a una mitra y un bonete, elementos de evidente y respectiva significación iconográfica. En medio destaca el escudo heráldico de Navarra –cadenas de eslabones dorados sobre campo azul verdoso, surmontadas por corona real–, en clara referencia al Reino objeto del Patronato compartido, ratificada por la leyenda “*PATRONES DE NAVARRA*”, que discurre debajo. La mirada de los santos se dirige a lo alto, en expresión arrobada, hacia un rompimiento de cielo de dorados resplandores. Esta claridad contrasta el paisaje de fondo, de resabios tenebristas y línea de horizonte elevada, en el que se adivinan algunas arquitecturas.

De ser cierta la data que aparece en la pintura nos encontraríamos ante la primera representación iconográfica de este asunto. Pero la fecha que figura en la pintura –1629– plantea serios problemas de autenticidad, si se tiene en cuenta que el breve pontificado del Papa Alejandro VII, mediante el que se declara a San Fermín y San Francisco Javier Copatronos de Navarra, se sancionó casi tres décadas más tarde, en 1657. Ciertamente es que la Diputación se había dirigido a Roma en 1629, con

la solicitud de que se confirmase el patronato de Javier sobre este Reino. Tratando de desentrañar la inscripción cabría pensar en la temprana devoción personal de un comitente, que desde luego no fue el Ayuntamiento de Pamplona –no figura el escudo de la ciudad–, y sí una persona de apellido Suescun, cuyo nombre de pila pudiera ser Miguel y del que resulta ilegible la profesión u oficio. Y es que la dedicatoria en algún momento ha resultado afectada por una voluntariosa restauración, que no dudó en alterar la palabra de Xavier, sustituyendo la letra X por la J, en grafía insólita en el siglo XVII para escribir el nombre del Padre Francisco. Y si se sustituyeron letras, quizá también se alteraron números, el 5 por el 2, y el probable año 1659 quedó convertido en 1629. Además, el propio estilo del lienzo y algunos detalles barrocos, como el remate del báculo de San Fermín o la misma decoración floral que se adivina en los bordados de la mitra de tela a la que antes se aludió, avalan una datación más conforme con las postrimerías del segundo tercio del siglo. (J.L.M.M.)

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 211-213.



San Francisco Javier con San Fermín y San Blas

Pedro Francisco de Landa, 1692

Óleo sobre lienzo, 181 x 150 cm

S. BLAS S. FRANCISCO HABIEL S. FERMIN

Riezu (Navarra). Parroquia de la Asunción

Se conservan escasos datos acerca de la autoría de este lienzo procedente de la iglesia parroquial de Riezu. Únicamente una fecha "1692", en la parte posterior del lienzo nos aporta alguna información sobre el mismo. En el Archivo Diocesano de Pamplona se conserva un proceso de 1705 de Pedro Francisco de Landa, dorador y uno de los escasos pintores de pincel de entonces, vecino de Riezu, contra D. Jerónimo de Echauri, abad del mismo lugar. Este último adeudaba al demandante 780 reales por obras de pintura realizadas en la iglesia: *"mas un pedestal de altar de S. Francisco dorado estofado y pintado. En tres nichos S. Ignacio, S. Juan y S. Paulo y la cruz de la mesa del altar por dorar."*

El abad alegaba no recordar haber realizado ningún encargo acerca de la pintura del pedestal del retablo de San Francisco Javier, y este fue financiado por medio de limosnas. Asimismo, sobre el marco se indica que fue dorado y estofado gracias a las limosnas que ofrecieron los vecinos, de uno o dos años del trigo y el lino.

Este artista también realizó otras labores como pintar el púlpito con los cuatro Evangelistas, cuatro nichos con sus marcos y hojas de talle y diferentes jaspes además del cielo cercado con un florero y en medio el Espíritu Santo.

El lienzo al que nos referimos destaca especialmente por su iconografía: la asociación de los copatronos del Reino de Navarra desde 1657, San Francisco Javier y San Fermín, con la devoción local de San Blas que gozaba de gran predicamento en la localidad donde además existía una ermita bajo su advocación. Los tres santos están representados de cuerpo entero, de pie, erguidos sobre un fondo oscuro e iluminados por el rompimiento de gloria de la parte superior de cuadro.

San Blas y San Fermín, situados a ambos lados de San Francisco Javier, aparecen revestidos como obispos, con alba, capa pluvial con bordados en oro y portan los atributos episcopa-

les: mitra, báculo, pectoral, anillo y quirotecas, mientras que San Fermín dirige su mirada hacia la derecha del cuadro. En el centro, en posición de tres cuartos, se alza San Francisco Javier vestido con sotana y esclavina, acompañado de los atributos propios del peregrino: bordón, calabaza, sombrero caído sobre los hombros y pequeño morral. Asimismo sostiene una cruz con la mano derecha sobre el pecho, símbolo esencial del misionero. Otro rasgo que identifica a este Santo es el rostro encuadrado por el cabello dispuesto de modo simétrico y el flequillo sobre la frente.

Desde el cielo, y sobre una nube, desciende un ángel que porta una rama de azucenas, atributo que alude a la pureza del jesuita navarro. Como en los otros dos santos aparece el nombre de San Francisco Javier bajo la figura pero escrito erróneamente.

El marco conserva el bello dorado y estofado de la época, decorado en su intradós con llamativos motivos a punta de pincel que siguen motivos geométricos, imitando cuentas de perlas y piedras preciosas. [N.A.I.]

Archivo Diocesano de Pamplona. C/1378 nº 10. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004.



S. BLAS.

S. FRANCHABIEL.

S. FERMÍN.

Muerte de San Francisco Javier y aparición de San Fermín

Talleres navarros, finales del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 123 x 146,5 cm

Estella (Navarra). Clarisas

El interés de esta obra radica más en su valor iconográfico que en la pericia artística de su autor. Las figuras están ejecutadas con la rudeza e ingenuidad del denominado estilo popular.

En la representación de la muerte del Santo se ha seguido la forma difundida en numerosos grabados, inspirados a su vez en alguna de las numerosas descripciones escritas que se hicieron. Su fuente más directa es el grabado del mismo tema de Benoit Farjat. Pero si en esta parte de su obra el modesto artista no fue original sí que lo es en la modificación que introduce al pintar a San Fermín, que desde la gloria contempla al moribundo con un gesto de acogida. Utiliza un recurso formal común en el barroco al tratar las apariciones colocadas en altura entre celajes y ángeles. No conocemos la fuente en la que se inspiró el autor o la persona que realizó el encargo; pudo ser un sermón, un milagro, una devoción local que transmitida oralmente hoy ya no recordamos o, seguramente, el deseo de ver unidos a los dos santos.

Ya para esta fechas habían sido superados los pleitos que enfrentaron a los partidarios de cada uno de ellos en el patronato del Reino y que recogen varios documentos de la época, como la relación de Enríquez de Ablitas: *"Que por sus autos y provisiones han mandado que se guarde dicho día festivo, pena de pecado mortal, como patrón único del dicho Reyno, [Javier] en continuación de la posesión en que ha estado y está desde el año de veinte y uno como parece de los papeles y autos presentados en el pleito"*; aun cuando la defensa de la titularidad única de San Francisco Javier se hizo mediante *"demostración matemática"* el litigio terminó en 1657 con la confirmación pontificia del papa Alejandro VII de los dos como copatronos, ambos principales: *"Nos, el licenciado Don Jacinto de Navaz [...] hacemos saber que la Sagrada Congregación de Ritos en Roma a los 17 de Noviembre del año pasado de 1657 expidió un decreto por el cual aprueba concede y da facultad para que en esta dicha ciudad y en todo el dicho Reyno se rece y haga conmemoración de*

los gloriosísimos santos, San Fermín mártir y primer obispo de este obispado y de San Francisco Javier, apóstol de la India de la Compañía de Jesús, como de naturales y patronos igualmente principales de dicho reino".

Esta equiparación dio origen a una iconografía propia del ámbito regional navarro e inexistente fuera de él.

Juntos y con el escudo de Navarra aparecen en un cuadro conservado en el Archivo Municipal de Navarra fechado en 1629, aunque el profesor Fernández Gracia muestra *"ciertas sospechas sobre su autenticidad"*. Más importante es la obra de Juan Andrés Armendáriz de 1657 realizada en Pamplona precisamente con motivo del decreto papal. La confirmación iconográfica vendría de dos portadas de libros: en 1665 las *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*, y en 1684 los *Anales del Reyno de Navarra*, ambas obras del padre Moret. A finales del siglo XVII numerosas iglesias navarras irán uniendo a los dos patronos en cuadros, piezas de orfebrería, retablos, etc., algunos creados ex profeso, otros adaptados.

La presencia de este lienzo en el convento de Clarisas de Estella quizá pueda explicarse con la entrada en la clausura de María Antonia Garro, hija natural de Francisco Antonio Aznárez de Garro, conde de Javier, nacida en 1689 y que profesó en este cenobio en las primeras décadas del siglo XVIII. María Antonia pudo desear tener cerca de sí al personaje más insigne de su linaje o simplemente haya de atribuirse a la intención del modesto pintor que pretendiera unir en la tela las dos devociones ya unidas en el corazón de los navarros. [M.G.T.O.]

Archivo General de Navarra. Procesos, 108994 y 78717. ENRIQUEZ DE ABLITAS, F., *Por el Reyno de Navarra y su Diputación con la Ciudad de Pamplona. La reformation del auto en que se remitió a su Santidad la elección de si el Gran Apóstol de la India Tau-maturgo y obrador de milagros, San Francisco Javier ha de ser venerado por Patrón del Reyno en su día festivo, remisión al ordinario o avocando la causa, ampararle en la posesión en que se halla*. Pamplona, [¿1645?]. PERALTA CALDERÓN, M., *El Apóstol de las Indias y Nuevas Gentes san Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*. Pamplona, Gaspar Martínez, 1665, p. 151. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, Biblioteca Javeriana 2004, pp. 211-219.



Plancha para estampar grabados de la Virgen de Ujué con San Fermín y San Francisco Javier

Miguel Gamborino por dibujo de G. Rodríguez, c. 1800

Cobre, talla dulce, 37,5 x 25,9 cm

Ujué (Navarra). Parroquia de Santa María la Real

Virgen de Ujué con San Fermín y San Francisco Javier

Miguel Gamborino por dibujo de G. Rodríguez, c. 1800

Estampación en papel agarbanzado, buril, talla dulce. Mancha, 37,5 x 25,9 cm

Estampa: 44,5 x 32,5 cm

VERD° RET° DE NRA SEÑORA DE UXUE / Hay concedidas ciento diez mil días de Indulgencia por cada parte de Rosario que se reze devotamente delante / de esta Santa Imagen: 2200 por una Ave María y 100 por una Salve / A devoción del Sr. D. Joaquín Baztán Martínez / Geron. Rodríguez lo dibujó Mig. Gamborino lo g°

Cintruénigo (Navarra). Casa de Navascués

En numerosos retablos de Navarra encontraremos a San Francisco Javier, en su versión de santo predicador y evangelizador, haciendo *pendant* con San Fermín, con lo que su presencia en esos casos adquiere la dimensión alusiva al patronato del Reino de Navarra. Si en los ambientes de la Compañía, particularmente en sus colegios, el Santo navarro iba parejo con San Ignacio de Loyola, en Navarra, irá acompañado de San Fermín, por ser ambos *aeque patroni principales*, por decisión pontificia de 1657.

Particular importancia en la difusión de esta iconografía javeriana tuvieron algunos grabados que aparecieron en algunos libros del Padre Moret, muy divulgados en el Reino y fuera de él, en el siglo XVII, en los que aparecía la figura de San Francisco Javier. A ellos nos referiremos más adelante.

Santuarios de especial significación, como la catedral de Pamplona, la colegiata de Roncesvalles, contaron con imágenes de los copatronos, bien de forma estable en sus retablos mayores, o en figuras de bustos-relicario para colocar en las gradas de sus altares en los días de especial significación. La plancha y el grabado que presentamos nos recrea el desaparecido retablo del histórico santuario de Ujué.

Se trata de una estampa cuya finalidad era la de estimular la devoción, aunque se utilizaron para ilustrar tesis de grados universitarios y, sobre todo, como auténticos talismanes y como objetos de postulación para iglesias, cofradías y santuarios. Todas esas imágenes iban destinadas a las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares. De ese modo, el interés de cofrades y devotos por poseer los “*verdaderos retratos*” y las “*milagrosas imágenes*” tal y como se veneraban en las iglesias, quedaba plenamente compensado al adquirir en las sacristías, libreros, estamperos o buhoneros, las estampas de su devoción.

Bien ilustrativo a este respecto es el caso de los grabados de la Virgen de Ujué, quizás la advocación mariana en Navarra con más número de ellos, que agregan a sus valores estéticos y antropológicos, los propiamente iconográficos, pues podemos contemplar cómo se veneraba la imagen a lo largo de las diferentes épocas. Al respecto, hemos de recordar que las imágenes religiosas parecen objetos estáticos, inamovibles en el tiempo, con sus atributos y siempre iguales. Sin embargo, esto no es cierto, dado que los gustos, estilos y mentalidades han cambiado sus formas y usos, llegando a vestir y transformar su apariencia,

sobre todo durante los siglos del barroco. Fue entonces, como podemos ver en la mayoría de los casos, cuando las viejas tallas policromadas se revistieron de majestad dentro de sus ropajes campaniformes, joyas y bordados, con largas melenas y enormes coronas y rostrillos, siguiendo las modas imperantes. En muchas ocasiones, pequeños datos o detalles, en apariencia insignificantes, nos permiten reconocer imágenes de especial devoción en pequeñas estampas y medallas, así como la época en que fueron realizados. Entre las mejores estampas de la Virgen de Ujué figuran la que grabó Juan José de La Cruz en 1726 u otras láminas abiertas a devoción de un singular devoto de la imagen, don Jerónimo Iñiguez. Este curioso personaje patrocinó, durante el siglo XVIII, diversas láminas de la Virgen de Ujué



FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La estampa devocional en Navarra”. *Signos de identidad histórica para Navarra*. Vol. II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 189 y ss., FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El culto a la Virgen mediante grabados” *Diario de Navarra*, 7 de septiembre de 2002, pp. 40-41.



con las que se estamparon numerosos grabados que el propio santuario adquiría con cierta periodicidad, para hacer frente a la demanda de reproducciones de la Virgen. Cuando Íñiguez decidía encargar nueva lámina, como ocurrió en 1765, al pedir una al grabador zaragozano José Lamarca, enviaba cartas a los obispos, arzobispos y cardenales de las diferentes diócesis españolas, pidiendo indulgencias para la nueva estampa que había encargado, a la vez que les enviaba unos ejemplares estampados con las viejas planchas.

El autor del grabado, Miguel Gamborino (Valencia, 1760 - Madrid, 1828), fue pintor, dibujante, grabador y litógrafo, nacido en Valencia en 1760 y fallecido en Madrid en 1828. Alumno de la Academia de San Carlos de Valencia, en donde alcanzó una notable distinción en 1780. Al año siguiente solicitó de la Junta de Comercio de Barcelona su ingreso en la Escuela Gratuita de Dibujo para per-

feccionarse en la técnica del grabado con Pere Moles, director de la misma. En 1785 se matriculó en la Real Academia de San Fernando, obteniendo a los dos años el premio de grabado de la citada institución. Realizó numerosos retratos y estampas devocionales. Entre los grabadores de su época, Gamborino fue de los pocos que comenzó a practicar la nueva técnica de la litografía, en colaboración con Vicente Peleguer, momentos en los que no faltaban dificultades legales para la práctica de la citada técnica en Madrid, por el privilegio que poseía en tal sentido José de Madrazo. Realizó algunas obras de costumbrismo prerromántico, destacando la serie de *Gritos de Madrid*, dedicada a los vendedores ambulantes. La estampa que presentamos debe corresponder a una de las primeras tiradas y en ella figuran los nombres de sus autores, algo que no ocurre con otros ejemplares ejecutados a partir de 1850, año en que se retocó la lámina, conservada en el santuario de Ujué. [R.F.G.]

San Francisco Javier y San Fermín, patronos del Reino de Navarra

Anónimo, c. 1713

Óleo sobre lienzo, 221 x 166 cm

Salvum fac Populum Tuum Domine: Et Benedic Hereditati tuae/ Et Rege eos et extollae illos usque in Aeternum

León. Agustinas Recoletas

Resulta evidente que el breve pontificio sobre el copatronato de 1657, firmado por Alejandro VII, además de terminar con las disputas entre ferministas y javieristas, tuvo repercusiones iconográficas, no sólo en Navarra (destacando, entre otros muchos, los lienzos del Ayuntamiento de Pamplona, y los de las parroquiales de Riezu y Elgorriaga), sino también en zonas bastante alejadas de su jurisdicción, merced, claro está, a la intervención de personalidades originarias del Viejo Reino. Este último es el caso del lienzo que se presenta, probablemente procedente de la profesión de María Francisca Javiera de las Llagas, hija de los Condes de Grajal (que llegaron a ostentar el Virreinato de Navarra entre 1698 y 1699), que entró en clausura en 1713, siguiendo los pasos de dos de sus hermanas, María Manuela (en 1689) y Ana María de la Presentación (en 1699).

Por lo que respecta a la composición, se presenta a San Francisco Javier y a San Fermín sustentando conjuntamente el escudo de Navarra. El primero viste de pontifical y con insignias episcopales (mitra, báculo y anillo). Por otra parte, el Apóstol de las Indias lo hace con ornamentos adecuados para la administración de los sacramentos, la sobrepelliz y la estola, acompañadas de la cruz misional. También porta una vara de azucenas, que según algunos de los testimonios recogidos en sus primeras biografías, como el del P. Vázquez, aluden a la virginidad del Santo patrón. Toda la composición se enmarca en una arquitectura conmemorativa clásica, que hace referencia, evidentemente, al triunfo de ambos patronos y a su protección sobre Navarra. Unos retóricos cortinajes, sostenidos por angelotes en inverosímil posición, presentan el conjunto, en un ademán típicamente barroco. Aparecen retratados de acuerdo con el breve pontificio de 1657, donde se establece que San Fermín, como mártir, se represente en el lado del Evangelio. De sus bocas surgen dos filacterias que aluden a sendos versos del Te Deum: "*Salvum fac populum tuum*—San Fermín—, *Domine, et benedic heredi-*

tati tuae. Et rege eos et extollae illos usque in aeternum"—San Francisco Javier. (Salva a tu pueblo, Señor, y bendice tu heredad. Sé su pastor y ensálzalo eternamente). Con ello se presentan como intercesores especiales del reino de Navarra ante el Padre Eterno.

El origen compositivo del lienzo hay que buscarlo en una de las obras del P. José de Moret, en que presenta a los dos santos como patronos *aeque principales* del territorio foral, concretamente en el frontispicio de los *Annales del Reyno de Navarra*, de 1684. Esta obra que viene a completar el estudio iniciado por dicho jesuita con sus *Investigaciones Históricas de las Antigüedades del Reyno de Navarra* fue reeditada en 1766, en unos momentos en que la singularidad de Navarra estaba siendo cuestionada. La portada de la misma fue grabada por Gregorio Fossman y Medina, afamado burlista flamenco fallecido en Madrid en 1713, destacando entre sus obras las planchas de la *Vida, virtudes y milagros de San Julián* (1692), siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino y la portada de los *Exercicios de perfección y virtudes cristianas* (1657), en la que también aparece representado San Francisco Javier, junto a los primeros compañeros. De todos modos, dicho frontispicio bebe directamente de otros grabados ejecutados en Madrid medio siglo antes por Juan de Courbes, que sirvieron de portal de acceso a importantes publicaciones.

En líneas generales, el autor sigue los criterios establecidos por Fosman y Medina, aunque suprime la parte inferior de la composición, conformada por armas y trofeos, que simbolizan el sustrato guerrero y triunfante del Reino. En el caso que se presenta, son sustituidas por un suelo ajedrezado en perspectiva. Esta práctica se consolidó en un sistema más que habitual durante en Antiguo Régimen, una época en que, a causa de la carencia de inventiva, los grabados alcanzaron gran valor entre los pintores. Sin ir más lejos, un lienzo de iconografía similar, conservado en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid, ejecutado por el insigne pintor novohispano Juan Correa, también presenta una ligera modificación, ya que, el escudo del reino de Navarra, se sustituyó por un ostensorio eucarístico, a causa de un repinte posterior en pleno siglo XVIII. [E.M.S.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Diano de Navarra, 2004, pp. 211-219. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "San Fermín y San Francisco Javier con la Eucaristía", en *Juan de Goyeneche y el mundo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 400.





VIDA MRAVI
*Dela Venerable Virge
Marina de Escoba
Valladolid, sacado
ella misma escriuio
de sus Padres Espi*
Escrita
POR EL VENERABLE
PVENTE DLA COM
SV CONFES
DEDICALA ALA
CATOLICA DLA
D. MARIA ANA A
QRESA DE AR

Los primeros compañeros

La Compañía de Jesús fue fundada en 1534 por San Ignacio de Loyola y aprobada por el Papa Paulo III por medio de la bula *Regimini Militantis Ecclesiae*. Bajo su lema "*Ad maiorem Dei Gloriam*", su expansión por todo el orbe cristiano fue sumamente rápida, convirtiéndose en vanguardia y portaestandarte de la Reforma católica.

Los jesuitas, siguiendo el espíritu ignaciano "en todo amar y servir" buscaban un ideal cristiano de perfección a través de una vida apostólica centrada básicamente en las misiones del Nuevo Mundo y en la educación de los jóvenes, pilares sobre los que cimentó su gran influencia social.

En un breve espacio de tiempo este Instituto dio importantes frutos de santidad, de modo que varios de sus miembros fueron elevados a los altares. La beatificación de San Ignacio en 1609 y la de San Francisco Javier en 1619, y su canonización conjunta en marzo de 1622 fueron aprovechadas por la poderosa maquinaria propagandística de la Compañía de Jesús para ponerlos como ejemplos cristianos a seguir, tanto a través de la nutrida hagiografía, como de grabados y demás representaciones figurativas. Fue muy habitual presentar al fundador y al misionero navarro haciendo *pendant*, pero a ellos se unieron también en no pocas ocasiones otros jesuitas como San Luis Gonzaga, San Estanislao de Kostka, San Francisco de Borja, o los mártires de Japón y la Florida.

Glorificación de San Ignacio y San Francisco Javier adorando el Nombre de Jesús

Ibáñez, 1688

Óleo sobre lienzo, 195 x 123 cm

Ibáñez fac. anno 1688

Torrallba de Ribota (Zaragoza). Parroquia de San Félix Mártir

El desconocido pintor apellidado Ibáñez, que firma este lienzo en 1683, debe de ser miembro de una dinastía artística, formada por carpinteros y escultores residentes en Calatayud, entre los que destaca Bernardo Ibáñez, escultor activo en esta comarca en el segundo tercio del siglo XVII. La pintura del barroco pleno en Aragón muestra una total dependencia de la escuela madrileña, sobre todo tras la estancia en Zaragoza de Claudio Coello y Sebastián Muñoz a partir de ese mismo año, decorando las bóvedas de la Mantería. Sobre los demás maestros del pincel destaca en la comarca de Calatayud Pedro Aybar Jiménez, pintor rubeniano establecido en esta localidad en 1682. El cuadro está enmarcado en un vistoso retablo lateral churrigueresco, cuya densa talla botánica coloreada facilita la distensión barroca.

Unas columnas gigantes de enmarque y un cortinaje barroco nos descubren esta visión, en la que aparece un rompimiento de gloria con el Nombre de Jesús, circundado por angelitos y cabezas de querubines alados entre nubes. El monograma IHS fue adoptado como blasón de la Compañía de Jesús por San Ignacio de Loyola de su homónimo San Ignacio de Antioquía, quien en su martirio invocó este nombre y, tras su muerte, apareció inscrito en letras de oro en su corazón. La cruz que aparece sobre la H es una transformación de la misma, en tanto que el sol que circunda el monograma, en forma de resplandor o disco flamígero fue adoptado por el fundador de la orden jesuita del atributo creado por San Bernardino de Siena. En otras representaciones, la parte inferior se completa por un corazón atravesado por los tres clavos de la Crucifixión, que deben de aludir a los Dolores de María y a los tres votos de pobreza, castidad y obediencia.

San Ignacio de Loyola muestra su tipo físico canónico, es decir, maduro de estatura mediana e inconfundible rostro derivado de su máscara funeraria, con pronunciada calvicie, nariz aguilena y barba negra y corta. Viste de oficiante con alba y vistosa casulla bordada, como resulta habi-

tual en las obras inspiradas en Rubens y sus grabadores. Un ángel porta a sus pies el libro abierto de la Regla con el lema *AD MAIOREM DEI GLORIAM* en una plana y *REGVLAE SOCIETATIS IESV*, en la otra. El fundador de la Compañía de Jesús dirige su mano derecha hacia los citados textos, en tanto que con la izquierda señala hacia lo alto a la vez que orienta su mirada hacia el resplandor celestial. San Francisco Javier viste el habitual sobrepelliz o roquete sobre la sotana y cuelga sobre su cuello la estola para bautizar. Entorna sus ojos extáticos hacia la visión del nombre de Jesús y porta en su mano izquierda el ramo de azucenas, símbolo de su pureza. Debido a su devoción a la Virgen fue su atributo preferido, si bien en el siglo XVIII tiende a desaparecer en su representación, al pasar a caracterizar a San Luis Gonzaga, canonizado en 1726. A la derecha en el ángulo inferior se muestra una esfera del mundo, en tanto que un angelito, tras-pasado a la zona terrenal, sirve de elemento de enlace entre ambos santos jesuitas.

Se trata de una pintura rubeniana del barroco pleno del último tercio del siglo XVII, caracterizada por su factura suelta y vaporosa, una paleta colorista y el dinamismo de los personajes. Es un buen ejemplo de la influencia cortesana, que en Zaragoza se intensifica a raíz de la estancia durante un año de Claudio Coello en la decoración de la Mantería. Frente al estatismo que se advierte en los dos santos jesuitas del tema homónimo grabado por S. à Bolswert, en el lienzo de Torralba de Ribota se contraponen la actitud declamatoria de San Ignacio con el impulso de San Francisco Javier, que avanza con el ardor del misionero, a la par que muestra su permanente arrebatado. Otros grabadores de la obra de Rubens como N. Regnesson trataron esta misma iconografía (1645), aunque en este caso ambos santos aparecen arrodillados y acompañados en su adoración del nombre de Jesús.

La devoción al Santo en Torralba de Ribota queda atestiguada desde antiguo. Sirvan de ejemplo unos gozos particulares que se cantaban en su parroquia y que difieren de los de la popular novena del Padre Francisco García, aunque el contenido resulta muy similar. Su estribillo reza: "Pues a Jesús vuestro celo / le rindió tantas naciones / dad a nuestros corazones / Francisco Javier consuelo". De las seis coplas la primera canta: "Javier de noble hidalguía / Navarra patria os ha dado, / Ignacio os hizo soldado, / Jesús os dio Compañía. / Los empleos os dio el cielo / la tierra nuevas regiones". [P.E.G.]

RUBIO SEMPER, A., "Voz 'Ibáñez, Bernardo'", *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. VII, Zaragoza, UNALI, 1981, p. 1763. MORALES Y MARÍN, J. L., *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara editorial, 1980. KÖNIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Religion-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisierung Kampagne um 1600*, Berlin, Mann Verlag, 1982. PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), Madrid, Catedra, 1990 (ed. de Bassegoda i Hugas, B.), p. 708. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Manuales de Arte Catedra, 1992, pp. 397-400. MORALES Y MARÍN, J. L., "La pintura barroca del siglo XVII en Aragón", *Los siglos del Barroco. Historia del Arte Español*, Madrid, Akal, 1997, p. 303.



San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier con la Santísima Trinidad y la Sagrada Familia

Bernardin Baudoin, 1663

Óleo sobre lienzo, 265 x 197 cm

BENARDINVS BALDVINVS / FECIT ROMÆ 1663

Tarazona (Zaragoza). Iglesia del Hogar Doz. Colección Diputación de Zaragoza

El planteamiento temático del cuadro funde distintos recursos iconográficos en una sola escena unitaria de gran aparato. En primer lugar preside el conjunto el grupo de la Santísima Trinidad, con las tres personas superpuestas dispuestas sobre un eje vertical central: Dios Padre, que flota en la gloria acompañado de ángeles, la paloma del Espíritu Santo y Jesús, aún niño o adolescente. Este ocupa el centro geométrico de la composición, a partir del cual, y formando otro eje que es ahora horizontal, se dispone la llamada trinidad de la tierra, trasunto alegórico de aquella otra Trinidad, formada por el propio Jesús, su madre María y su padre nutricio San José, a quienes acompañan San Joaquín y Santa Ana, abuelos maternos del Niño. Se sitúa este segundo grupo en un estrato ya terrestre, aunque magnificado por la sede en que se sienta Jesús y por el paisaje de fondo. En el tercio inferior de la obra aparecen en disposición simétrica los santos jesuitas Ignacio y Francisco, arrodillados con gesto reverente ante los personajes sagrados colocados sobre sus cabezas. Cuadro, por lo tanto, de refinado esquema compositivo que organiza a todas las figuras con arreglo a unas líneas rectoras que otorgan la máxima preeminencia a Jesús. No en vano, es un cuadro de devoción jesuita. San Ignacio queda perfectamente caracterizado por su fisonomía, calvo y con barba rasurada, acorde a su *vera effigies*. Es habitual que vaya revestido con alba y rica casulla bordada. A sus pies está el libro de la regla de la orden por él fundada en 1540, intitulado en una página: *REGVLAE / SOCIET / ATIS / IESV* (Regla de la Compañía de Jesús). En la otra página el lema de la Compañía: *AD MA / IOREM / DEI / GLOR / AM* (A la mayor gloria de Dios). Por su parte, San Francisco Javier también es representado con arreglo a su aspecto habitual: moreno, de barba recortada, vestido con sobrepelliz y estola, con la negra sotana jesuita debajo. El ramo de azucenas a los pies es símbolo de su pureza.

Conocemos felizmente la autoría del cuadro gracias a su firma, aunque el pintor es prácticamente desconocido en España. Bernardin Baudoin,

o Bernardinus Balduinus según la forma latina, era hijo de un pintor de Niza llamado Jean Gaspard Baudoin que trabajó al servicio del duque de Saboya, a cuyos estados pertenecía la ciudad. El duque Mauricio contribuyó con 400 libras a costear la formación del joven Bernardin en Roma, en 1646-47, y al menos en dos ocasiones más (documentadas entre 1669-1670 y 1683-1689) volvió a la Ciudad Eterna. Murió en Niza en 1711. El cuadro de Tarazona, junto con otro de idéntica iconografía e igualmente firmado que se encuentra en la iglesia de San Juan el Real de Calatayud (Zaragoza), viene a ampliar el exiguo catálogo de Bernardin Baudoin que se compone de obras localizadas en la región de los Alpes Marítimos, como son la *Asunción* de la capilla de los Penitentes Blancos de Isola (1657), la *Crucifixión* de la iglesia de Belvédère (1693) y el *Descendimiento de la Cruz* de la capilla de los Penitentes Blancos de Saint-Martin-Vésubie. Tanto la iglesia de Tarazona como la de Calatayud pertenecieron a la Compañía de Jesús, lo que sugiere la idea de que el pintor pudo trabajar en Roma (como acredita la firma) para los jesuitas en encargos hechos más o menos en serie.

El ambiente provincial de Niza, apegado a modelos artísticos retardatarios, fue superado por Bernardin Baudoin gracias al influjo romano. El cuadro jesuita de Tarazona se hace eco de las enriquecedoras combinaciones a que dieron lugar las dos corrientes básicas de la Roma de mediados del siglo XVII, conocidas como barroca y clasicista. Junto a una elegante construcción clasicista de las figuras (en especial Jesús y María) encontramos una cierta intensidad en las sombras y un vivo sentido colorista que es plenamente barroco, sin olvidar el esquema compositivo que es bien equilibrado pero complejo.

El Hogar Doz de Tarazona es un establecimiento asistencial que en origen fue colegio de la Compañía de Jesús, fundado en 1591. La iglesia del colegio, dedicada a San Vicente Mártir, se levantó en el siglo XVII, siendo dotada con diversos retablos barrocos. Cuando Carlos III expulsó de España a los jesuitas en 1767 el edificio se reconvirtió en hospicio, recibiendo años después el apoyo del benefactor Bonifacio Doz y Lacerda (+1827), de quien tomó nombre. En 1868 pasó a depender de la Diputación de Zaragoza como asilo. Las prolongaciones de los largueros del marco sugieren que pudo pertenecer a un retablo. En la misma iglesia hay una pintura dedicada al *Martirio de San Vicente* que posiblemente sea también de Baudoin. [J.I.C.R.]

PÉREZ URTUBIA, T., *Tarazona (Guía histórico-artística)*, Zaragoza, 1956, p. 30. TORRALBA SORIANO, F., "El Colegio de Jesuitas de Tarazona («Hogar Doz»)", *Seminario de Arte Aragones*, VII-IX, 1957, p. 82. ARRUE UGARTE, B. (dirección), *Inventario artístico de Zaragoza y su Provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 283-284. CALVO RUATA, J.I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. Pintura-Escultura-Retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 66 y 69, n.º 5. ASTRO, C., y THEVENON, L.F., *La peinture au XVII^e siècle dans les Alpes maritimes*, Nice, Éditions Serre, 1985, pp. 49-51 (sobre el artista en general).



San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola

Escuela castellana, c. 1620

Madera dorada y policromada, 170 cm

Pamplona. Santa Iglesia Catedral



La imagen de San Francisco Javier hace *pendant* con la de San Ignacio de Loyola, pues ambas son debidas a la misma mano y tienen, además, la misma altura. Se trata de dos majestuosas esculturas que se encuentran adosadas al brazo del crucero de la catedral, pero no es éste su lugar originario sino que ambas proceden del colegio jesuítico de la Anunciada de Pamplona. Según ha documentado recientemente Fernández Gracia, fueron realizadas mediante un legado de don Juan Cruzat, arcediano de la Cámara de la Catedral, "una de las dignidades más pingües del cabildo", en 1620. La cantidad asignada por el comitente para la imagen de San Francisco Javier fue de 500 ducados, cifra realmente elevada, y Cruzat comisionó al rector de los jesuitas para que encargase la obra. Se ha pensado que el encargo pudo hacerse en alguno de los talleres castellanos, quizá en Valladolid donde, en ese momento, sobresalía Gregorio Fernández, pero las imágenes no muestran relación con el tipo de San Francisco Javier y de San Ignacio de Loyola (1622) de la iglesia de San Miguel de esa ciudad, obras de Fernández, lo que hace pensar

en un contrato con algún maestro del tardo romanismo castellano ya que el colegio de la Anunciada de Pamplona encargó esculturas a Valladolid en otras ocasiones.

Las imágenes estarían destinadas a la iglesia del colegio de jesuitas de Pamplona con el que don Juan Cruzat, miembro de una honorable familia pamplonesa, mantuvo estrechas relaciones según puede comprobarse en algunas de sus disposiciones. La fecha de 1620 nos sitúa ante una de las primeras interpretaciones de la iconografía de San Francisco Javier, que se adelanta dos años a la canonización. Sus ro-

tundos volúmenes y los rasgos romanistas del rostro encajan a la perfección con la fecha. No se trata de un romanismo puro, sino algo enfriado y calmado por el clasicismo, cuyo estilo se ajusta bien al que practicaban por entonces en Castilla los maestros de la generación puente entre el romanismo y el naturalismo en el tránsito del siglo XVI al XVII.

La imagen de San Francisco Javier representa al Santo en pie con la cabeza echada hacia atrás y la mirada dirigida hacia el cielo, el crucifijo en una mano y la otra abriéndose la sotana. Su rostro es joven y está enmarcado por denso cabello negro y barba corta, tal y como lo reproducen los primeros grabados del Santo. El romanismo suavizado inspira sus rasgos faciales. Su cabeza está tallada por separado y encajada en el bloque. Viste sotana y manto que caen en verticales pliegues y marcan los perfiles rectilíneos del bloque con ausencia total de movimiento. El esquema compositivo de la figura se halla en relación con las más tempranas representaciones del Santo en grabados flamencos e italianos en los que el maestro pudo inspirarse. El rector del colegio de jesuitas de Pamplona, que fue el comitente, pudo proporcionárselos al escultor. Muy cuidada resulta la policromía: sobre el fondo negro del manto y la sotana con ornamentación a punta de pincel en la orla del primero y dorado con motivos rojo y verde en la segunda.

Participa de análogas características la imagen de San Ignacio, aunque resulta menos conseguida por el exceso de volumen y verticalidad que le dotan de cierta rigidez. Lleva en sus manos el libro de las Constituciones el JHS radiado. El manto y la sotana se adornan con anchas cenefas doradas. Ambos santos tienen diademas radiadas de plata.

Esta imagen de San Francisco Javier ha recibido culto en la catedral. Primero porque ha de recordarse que Francisco de Javier fue elegido capitular de la catedral pamplonesa en 1536 y, segundo, por su designación como patrono del Reino cuando fue canonizado y finalmente como copatrono con San Fermín en 1657. Con este motivo esta imagen de San Francisco Javier, con la de San Fermín, desfilaron en procesión triunfal acompañadas de todas las autoridades, comunidades religiosas, danzas, gigantes, atabales, clarines y trompetas según refiere Goñi Gaztambide. [M.C.G.G.]

GARCÍA GÁINZA, M. C., "El Manierismo" en *La Catedral de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 33. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Iconografía de San Francisco Javier", *El arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1995, pp. 504 y 512. GARCÍA GÁINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMÉÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., AZANZA LÓPEZ, J., *Catálogo Monumental de Navarra. V^o, Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, p. 67. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 2004, pp. 77-80.



San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola

Antonio y José del Río, c. 1745

Madera policromada, 125 cm

Tudela. Compañía de María



La imagen de San Francisco Javier, desde principios del siglo XVII, y gracias a la difusión de sus cartas y biografías, especialmente la de Horacio Tursellino, gozó de una gran devoción a lo largo y ancho de los territorios pertenecientes a la monarquía hispánica en general, y en Navarra, su tierra natal, en particular. Este fervor popular se manifestó en la proliferación de imágenes del apóstol de Oriente, que colmaron los retablos de muchos puntos de la geografía foral. Al respecto, encontramos este retablo de la Virgen de Guadalupe, atribuido, sin margen de error, a los hermanos Antonio y José del Río, inseparables retablistas que, junto a la saga de los Ortiz, se consolidan en las dos dinastías artísticas más importantes del foco de Tudela durante el segundo tercio del siglo XVIII.

Los autores de este conjunto de retablos de la Compañía de María se formaron junto a su padre, Francisco del Río, heredero del estilo de los Gurrea, y se perfeccionaron ulteriormente con algún otro maestro de las artes lignarias.

Trabajaron en la capital Ribera prácticamente sin competencia, incluso en obras monumentales, incluyendo las decoraciones en yesería, materia tradicionalmente ligada al gremio de carpinteros, que redactaría nuevas ordenanzas en 1734. Entre sus obras más importantes destaca la decoración de la capilla del Espíritu Santo, de la entonces colegial tudelana, el retablo mayor del colegio de la Compañía, y el del convento de clarisas allí asentado.

Por lo que respecta a las esculturas, que se enmarcan en el citado colateral de Guadalupe, presentan las iconografías más usuales de ambos Santos, a los que no es extraño encontrar juntos, como muestra del santo linaje de la Compañía desde sus primeros momentos. El santo fundador, aparece ataviado con la sotana jesuítica y el manto, iconografía reservada por lo general para los primeros compañeros,

sujetando con la diestra los dictámenes que rigen el instituto ignaciano, desde que fueron aprobados por Pablo III en 1540. En cuanto a San Francisco Javier, aparece ya con una iconografía más propiamente dieciochesca, sustituyéndose la sotana y el manto, por el sobrepelliz y la estola, sujetando con fuerza su cruz misional. La imagen de compañero, difundida durante todo el siglo XVII, deja paso a una iconografía típicamente evangelizadora. Ambas tallas se encuentran embutidas en el primer cuerpo del citado colateral, que presenta una planta mixtilínea, profusamente decorado y coronado por un imponente cascarón, en el que se asienta una representación del Corazón de María, en clara concordancia con el colateral de San Rafael, en el que este espacio queda reservado para el Sagrado Corazón de Jesús. Data aproximadamente de mediados de siglo, y en él se observan las formas que terminarían por asentarse en las décadas posteriores, apreciándose la capitalidad de Tudela en cuanto a retablistica se refiere, mucho más importante en calidad que otros focos como el de Pamplona.

No se entiende este conjunto en su totalidad si se omite la persona que lo propició y sufragó, en este caso, la noble mejicana María Ignacia Azlor y Echeverz, que realizó el noviciado en la Compañía de María entre 1742 y 1754, fecha en que parte para su tierra natal, donde posteriormente fundará el colegio, con una espectacular iglesia, cuyo ornato supera ampliamente al del templo asentado en Tudela. El destino propició que arribara cuando la iglesia estaba recién inaugurada, y su exorno suponía una verdadera necesidad. Amén del retablo al que nos referimos, aportó seiscientos ducados para la huerta y donó un exquisito vestido francés, para la confección de un terno que se estrenó el día de su profesión. Su generosidad trascendió a los muros del colegio, como muestra un desprendido donativo de ochocientos reales al cabildo de la colegial. El que la titularidad del retablo recayese en la Virgen de Guadalupe, protectora de los designios de la Nueva España desde 1747, aunque sin reconocimiento papal hasta 1754, se explica en la procedencia de esta dadivosa novicia. Con probabilidad, trajo consigo el lienzo central desde la capital novohispana, donde el patronato guadalupano fue jurado en 1737, tras lo cual cesó la peste que asolaba la región, lo que debió propiciar la proliferación de imágenes y verdaderos retratos de este tipo. [E.M.S.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 419-421.



Santísima Trinidad e Inmaculada Concepción con santos y beatos jesuitas

Escuela flamenca, segundo cuarto del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 293 x 187 cm

Vannyck

Pamplona. Santa Iglesia Catedral

La Compañía de Jesús halló en los grabados, ya desde el mismo siglo XVI, un medio propagandístico de primera magnitud con el que difundir sus ideales, catequizar y hacer apostolado. Precisamente una estampa realizada entre 1619 y 1622 por un autor desconocido fue la fuente gráfica donde se inspiró con total fidelidad este cuadro que, aunque hoy se halla en la catedral de Pamplona, procedía en su origen del colegio de la Anunciada que los jesuitas regentaban en la capital navarra. No obstante, existe al menos una fuente común anterior, donde desde luego debió de basarse a su vez la mencionada estampa: el grabado que ilustró la portada de *Elegiae* en su edición de Tolosa (Francia) en 1618, obra escrita por Arnaldi Bohyrai, jesuita provincial de Tolosa y viceprovincial de Aquitania.

La presencia en el Instituto ignaciano de varios beatos y santos en un breve espacio de tiempo propició la realización de un elevado número de estampas en las que se recogían, entre otras muchas iconografías, la adoración del nombre de Jesús, una de las devociones más significativas de la Compañía. Si en unas ocasiones era el Niño Jesús pasionario, típico del siglo XVII, el que recibía el tributo de los beatos y santos jesuitas más renombrados entonces, es decir, Ignacio de Loyola, Francisco de Javier, Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka, en otras, como ocurre en este cuadro, es Cristo crucificado el que ocupa el núcleo central de la composición. Bajo la imagen de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo se sitúa la figura de Cristo, constituyendo la Santísima Trinidad. Enmarcada por una cartela oval con la inscripción *EGO SUM VITIS, VOS PALMITES*, tomada del Evangelio de San Juan (15,5), la cruz es recorrida por ramas trepadoras de vid que enlazan muy gráficamente con los ya entonces santos Ignacio y Francisco Javier, y los todavía beatos Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka, emplazados en los ángulos de la composición. La iconografía se enriquece con el monograma de la Compañía, racimos de uva y un cáliz que

quedan vinculados en la parte inferior con la imagen de la Inmaculada Concepción. Cristo se presenta de este modo como la verdadera vid que da vida y fecunda a los sarmientos a los que, al mismo tiempo, alimenta con su sangre, dotando al conjunto de gran significado teológico en torno a la viña eucarística, que por otro lado resulta sumamente visual y pedagógico. La Virgen María, bajo la advocación de la Inmaculada, constituye la principal diferencia respecto al grabado original y viene a sustituir a la cepa que aparecía en aquél. Se le otorga así a la Virgen, limpia de pecado original, un papel fundamental en la misión salvadora, propiciando la obra de redención.

La imagen de la Purísima Concepción fue recogida en otros grabados análogos patrocinados por la Compañía, como el realizado por Snyders con los cuatro jesuitas en torno al Niño Jesús pasionario, que fue publicado en Amberes en 1616. Se pone así de manifiesto que desde sus orígenes tanto San Ignacio como los primeros padres de la Compañía defendieron el carácter inmaculado de María, realizando incluso voto expreso, como en el caso de Javier.

Por su parte los retratos de los cuatro jesuitas situados en los ángulos del cuadro son la plasmación de las *Verae Effigies* que la Compañía se encargó de extender por todo el mundo católico desde la última década del siglo XVI a través de grabados. Trataba así de darlos a conocer, propiciando su elevación a los altares y propagando su invocación y su culto. Por ello nos hallamos ante retratos de busto que reflejan algunos de los aspectos más sobresalientes de sus respectivas vidas, recogiendo de este modo la fidelidad histórica exigida en el Concilio de Trento. Todos ellos se disponen mirando hacia la cruz, con las manos entrelazadas en actitud de oración. No obstante, es San Francisco Javier el que, a diferencia con los otros, cruza sus manos sobre el pecho, siguiendo un ademán recogido en una de las variantes más conocidas del santo navarro, la realizada por el artista de Amberes Jerónimo Wierx. Pero a diferencia de ésta, San Francisco no dirige su mirada hacia el cielo y porta además una rama de azucenas, atributo de su virginidad que también llevan los dos beatos. En el caso de San Luis Gonzaga su virtud queda además remarcada por la corona que le impone un ángel, mientras otro ser angelical proporciona la comunión a San Estanislao de Kostka, de acuerdo con un pasaje de su biografía. [P.A.U.]

PERALTA, M. de., *El apóstol de las Indias y Nuevas Gentes. San Francisco Javier*, Pamplona, Imprenta de Gaspar Martínez, 1665, p. 278. KÖNIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola*, Berlin, 1982, Mann Verlag.



Quatuor Tractatus in I. P^{em}. S. Thomae

Valentin de Erice

Pamplona, Imprenta de Carlos Labayen, 1623

Pamplona. Biblioteca General de Navarra

Durante el Seiscientos, la capital navarra se imbuyó de un ambiente cultural y literario, que ya había tenido precedentes desde fines del siglo XV, como demuestra la instalación de la imprenta de Arnaldo Guillermo Brocar en 1490 o la creación de un estudio de gramática en 1499, sobre los restos de la antigua sinagoga mayor. Este sustrato cultural, aunque menor que en otras tierras de la monarquía hispánica, favoreció la producción literaria, que en ocasiones, como el caso que presentamos, gozó de una extraordinaria difusión.

Se trata del *Quatuor Tractatus in I. P^{em}. S. Thomae*, obra del jesuita pamplonés Valentin de Erice, nacido en 1571, que estudió Humanidades y Filosofía en su ciudad natal, para más tarde hacer lo propio con la carrera de Derecho en Salamanca. Ingresó en la Compañía en 1591, y nueve años más tarde fue ordenado sacerdote. Tras dicho periplo académico-religioso, enseñó las materias estudiadas en los colegios de Valladolid y Salamanca, hasta que, en 1622, fue nombrado rector del colegio de la Anunciada en Pamplona. Ese mismo año, y coincidiendo con la declaración de San Francisco Javier como único patrono de Navarra, la Diputación le encargó que predicase el sermón de la festividad, un honor reservado para los más selectos predicadores. Su rectorado, a causa de su delicada salud, alcanzó un trienio, falleciendo el 20 de junio de 1626. Aunque publicó otros interesantes volúmenes como el *"Comentario de la Summa del Angélico"* (1622), primer libro sobre teología dogmática estampado en Pamplona, ninguno de ellos trascendió tanto como la obra objeto de estudio. Además de las descritas, en la Biblioteca General de Navarra, se conserva un manuscrito inédito titulado *"Disputationes in octo libros Physicorum Aristotelis"*.

Por lo que respecta al frontispicio de la misma, abierto por Juan de Courbes, afamado grabador flamenco, que se asentó en Madrid a principios del XVII, donde realizó lo más destacable de su obra.

Se estructura a modo de templete y encierra una interesante iconografía. Como columnas

sustentantes del mismo, aparecen San Ignacio y San Francisco Javier, este último, ataviado con sobrepelliz y estola, iconografía inusual para la época, que se irá difundiendo durante el siglo XVII y triunfará durante el Setecientos. En la base y el coronamiento, se encuentran dos de los jesuitas más insignes del momento, a quienes dedica la obra, el cardenal Roberto Belarmino, afamado teólogo de gran erudición, que llegó a regir el colegio romano, y que, nombrado cardenal por Clemente VIII, ostentó la mitra de Capua durante una década. Pío XI le beatificó en 1923, le canonizó en 1930 y le declaró Doctor de la Iglesia en 1931. En el basamento se encuentra el cardenal Francisco de Toledo, jesuita y filósofo cordobés, el más representativo aristotélico español del momento, al que, por afinidad filosófica, Erice rinde homenaje. Más interesantes resultan las personalidades que aparecen en las esquinas de la portada, todos ellos jesuitas, difuntos y tomistas, a quienes dedica cada uno de los tratados: En primer lugar, el P. Luis de Molina (1535-1600), insigne teólogo y jurista, famoso tanto por su *"de iustitia et iure"*, un compendio de Derecho en seis volúmenes, como por sus *"Commentaria in primam D. Thomas Partem"* (Cuenca, 1592). En frente de él se sitúa el P. Francisco Suárez (1548-1617), celeberrimo tomista, por quien profesó un profundo afecto y admiración el Papa Gregorio XIII, que incluso se desplazó a algunas de sus disertaciones en Roma. Tal era su fama como jurista, filósofo y teólogo, que el propio Felipe II lo envió como rector a Coimbra, con objeto de prestigiar aquella Universidad recién fundada. En el registro inferior encontramos al P. Gabriel Vázquez (1549-1604), apodado *"el San Agustín español"*, por la gran devoción que le profesaba. Gran teólogo y experto en metafísica, sustituyó al P. Suárez en el colegio romano. Su gran obra fue el comentario de la *"Summa Theologiae"* de Santo Tomás, en diez volúmenes, y con un enfoque histórico admirable. Por último se presenta al P. Gregorio Valencia (1549-1603), teólogo controversista que estudió en Salamanca. Acudió al colegio romano llamado por Francisco de Borja, tras lo cual fue destinado a tierras germánicas donde consiguió la prestigiosa Cátedra de Teología de Ingolstadt. De nuevo en Roma, escribió su obra más significativa, los *"Comentarii Theologici"*, la primera teología sistemática completa de un jesuita, apoyada en la *"Summa de Santo Tomás"*. [E.M.S.]

RIBADENEYRA, P. de, *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu*, Roma, 1676. PÉREZ GOYENA, A., *Ensayo de bibliografía navarra: desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, vol. II, Pamplona, Príncipe de Viana, 1947, p. 97. PÉREZ DE LARRAYA, F., *"Jesuitas navarros siglo a siglo"*, Pamplona, tomo I (Inédito), p. 19. MATILLA, J.M., *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991.



QUATVOR
TRACTATVS
IN I. P. S. THOMÆ

Distincti Disputationibus.

Per P. Valentiniū de Herice.
Pampilonensem Societate Iesu,
Apud Salmanticensē quondam
publicæ Theologiæ Professorem,
Et apud Quæstiores Fidei
Censorem.

Pampilonē. Anno Domini 1623.
Ex Officina Caroli a labßen Typographi
Regni Nauarræ.



I. de Courbes Sculpsit.

San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier

Escuela castellana, segundo cuarto del siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 54,5 cm y 76 x 57 cm
Pamplona. Colección Gaztelu

Fue en la última década del siglo XVI cuando la Compañía de Jesús, bajo el generalato del padre Claudio Acquaviva, intensificó sus esfuerzos para que tanto su fundador, Ignacio de Loyola, como uno de sus miembros más destacados por su labor misionera en las Indias orientales, Francisco de Javier, fueran elevados a los altares. Conscientes del poder pedagógico de las imágenes, los jesuitas, con gran precisión y acierto, encargaron pronto sus retratos. Pinturas y, muy

especialmente, grabados sirvieron como instrumento fundamental para darlos a conocer por todo el orbe católico, logrando en poco tiempo propagar su invocación y su culto. Para realizar aquellos retratos buscaron fundamentalmente la fidelidad histórica y la claridad, conceptos ambos emanados del decreto de las imágenes aprobado en 1563 en el Concilio de Trento. Surgían de este modo las *Verae Effigies*, retratos en los que se buscaría fundamentalmente la autenticidad de sus rasgos físicos. Así desde luego queda reflejado en la constante preocupación que, a través de

una nutrida correspondencia, mostraron los responsables de la casa general de Roma y diversos provinciales ante el intercambio de los primeros retratos de su fundador. Si para el entonces Padre Francisco se sirvieron de los testimonios de quienes le habían conocido, especialmente sus compañeros en Oriente, así como de un retrato enviado desde la India en 1583, para Ignacio, que, al parecer, nunca se había dejado retratar en vida, se utilizó fundamentalmente una mascarilla mortuoria de yeso realizada el mismo día de su fallecimiento el 31 de julio de 1556, de cuyo vaciado se ejecutarían posteriormente diversas copias de cera, una de las cuales llegó por ejemplo a Madrid, de la mano del P. Ribadeneyra, realizándose a su vez nuevas reproducciones.

No cabía desde luego más realismo, si bien lógicamente presentaba el inconveniente de los rasgos de un cadáver: ojos cerrados, labio superior hinchado, inferior hundido, etc. Pero a ello se unieron también en el caso del futuro San Ignacio varios retratos realizados tempranamente en Italia –el primero al parecer por Jacopino del Conte el mismo día de su fallecimiento–, España –Alonso Sánchez Coello– y Flandes –autores sin identificar–, siempre siguiendo las opiniones y directrices de quienes le habían conocido en vida.

Los retratos de esta colección particular probablemente fueron ejecutados poco después de la canonización de ambos santos en 1622, siguiendo el diseño de alguna de las abundantes estampas que tanto circulaban. En nuestra opinión quizás pudieran estar relacionados, al menos en lo que a los rostros se refiere, con los modelos que difundió el artista flamenco Joan Baptista Barbé, donde ambos jesuitas, de busto recortado por debajo de los hombros, vestidos con sotana y manteo, dirigían su mirada hacia el cielo. No obstante, en el caso de estas pinturas, ambos muestran también sus manos a la altura del pecho, San Ignacio en actitud orante, y San Francisco portando una rama de azucena como atributo de su pureza, elemento este poco repetido en las estampas con su *Vera Effigies*. Se acompañan ambos retratos con el monograma de la Compañía de Jesús en el ángulo superior del cuadro.

Estos lienzos, propiedad de los Gaztelu, familia nobiliaria navarra de rancio abolengo, probablemente decoraron los muros de su casa solar, el palacio cabo de armería Gaztelua de Echalar, cuyos propietarios, gozaron además de asiento en el brazo de los caballeros de las Cortes Generales del Reino, según se desprende de una certificación del Consejo Real de Navarra emitida en 1685. Entre sus miembros destacó Juan de Gaztelu e Isastia, bautizado en 1620, pagador general de la gente de guerra durante muchos años, que bien pudo ser el promotor de estos cuadros, o su padre, también llamado Juan, nacido en 1593. Cabe pensar desde luego, y así lo confirman diversos inventarios de bienes, que algunas familias nobiliarias habrían encargado, poco después de la canonización de San Ignacio y San Francisco, especialmente en el segundo cuarto del siglo XVII, momento al que pertenecen ambas obras, retratos de los nuevos santos, mostrando de este modo sus devociones particulares o incluso poniendo de manifiesto la educación jesuítica, que no pocos hijos de la nobleza estaban recibiendo. [P.A.U.]



RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Ignacio de Loyola y su tiempo*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1992, pp. 108-128. PFEIFFER, H., "La iconografía", *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Ed. Mensajero, Bilbao, 2003, pp. 169-206.



Escenas de su vida e imagen transfigurada

Los ciclos pictóricos sobre la vida de San Francisco Javier no han sido tan abundantes como los de San Ignacio u otros fundadores. Estas series didácticas para el adoctrinamiento y la catequesis constituyeron un género pictórico de gran éxito en el barroco hispano. La más importante de todas estuvo en el Colegio Imperial de Madrid, pintada por Paolo de Matteis en 1692, de la que se pueden contemplar algunos lienzos en esta muestra. Otro de los conjuntos destacados es el que llegó desde Amberes al castillo de Javier, destinado a la Santa Capilla en 1692.

No podían faltar representaciones relacionadas con las experiencias celestiales del santo y milagros obrados por el gran taumaturgo. En un contexto socio-religioso maravillosista, en el que la santidad parecía medirse por el número de pasajes extraordinarios de la vida de los bienaventurados, no resulta extraño encontrar a Javier con la Virgen y el Niño Jesús, haciendo cesar una peste o en el típico triunfo o apoteosis.

Sus representaciones como taumaturgo tienen su motivación por tratarse de un santo invocado tanto por personas particulares en todo tipo de necesidades: padecimientos de salud, navegación, deliberación de estado y momento de la muerte, como por instituciones públicas y religiosas en tiempos de peste por toda Europa, e incluso cuando las temibles plagas de langosta asolaban los campos.

Cristo apareciéndose a San Francisco Javier

Paolo de Matteis, 1692

Óleo sobre lienzo, 217 x 217 cm

Córdoba. Santa Iglesia Catedral

Las cuatro pinturas de Paolo de Matteis (Piano del Cilento, Salerno, 1662-Nápoles, 1728) que representan episodios de la vida de San Francisco Javier proceden del claustro del Colegio Imperial de Madrid, la más prestigiosa institución jesuita de la Corte. Son parte de una serie de veintiuna escenas en veintidós lienzos realizados por el pintor en Nápoles a partir de 1692 para decorar el claustro bajo del Colegio Imperial, dedicado al Apóstol de las Indias. Bernardo de Dominici, amigo de De Matteis, recuerda el conjunto como uno de los grandes trabajos del pintor. Sin embargo, entre las fuentes artísticas madrileñas causó bastante indiferencia, con la excepción de Felipe de Castro y de Antonio Ponz. Esto hizo que documentalmente la serie fuera mal conocida hasta fecha reciente, cuando se publicó la descripción pormenorizada de todas sus escenas, incluida en el inventario inmediato del decreto de expulsión de 1767, y cuando se localizaron nuevos cuadros de la misma, complementarios de los que en 1965 Pérez Sánchez dio a conocer.

No se conoce con precisión el proceso de dispersión de los veinticinco cuadros del claustro bajo del Colegio Imperial, de los que el P. Gálvez conocía en 1928 el paradero de diez de ellos, siendo hoy algunos menos, aun incluyendo los que sólo conocemos a través de fotografías. Pérez Sánchez supone que la dispersión de la serie tuvo lugar durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) o tras la Desamortización de 1835. Pero en realidad, la rapidez con la que se quiso adaptar el Colegio Imperial a su nuevo uso de Estudios Reales propició una serie de movimientos de todos los cuadros del ex-colegio entre 1770 y 1793, con informes de Antón Rafael Mengs, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez y Antonio González Ruiz, que los llevó primero a la Academia de San Fernando (1774-1775). Aquí estuvieron expuestos durante algún tiempo, pero fueron retirados y enrollados en 1785, año en el que unos cuarenta de tema franciscano y afín fueron a la nueva iglesia y convento de San Francisco el Grande, volviendo quizá los restantes de nuevo al colegio, puesto que Ponz advertía en la tercera edición del to-

mo V del *Viaje por España* (1793) del riesgo de destrucción de los que había en el claustro bajo, mediante la *addenda*: "Las pinturas de los claustros se acabarán presto, si no se tiene de ellas el debido cuidado". La dispersión efectiva y definitiva sería posterior a 1793, cuando no se supo qué se podía hacer con los cuadros y cuando quizá alguno de los de De Matteis, demasiado grandes y de muy evidente iconografía jesuítica, ya habían sufrido daños irreparables.

La temática javierana de los lienzos, su peculiar estilo y formato cuadrado con un medio punto marcado en la parte superior han permitido identificar como parte de esta serie los cuatro lienzos que se conservan en la catedral de Córdoba, a donde llegaron a finales del siglo XX gracias a diversos miembros de la familia López-Cubero, en dos de los casos como donación y en otros dos como depósito.

Esta pintura de *Cristo apareciéndose a San Francisco Javier* se corresponde con el número 3 del Inventario de 1767, cuya descripción literaria "Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice su targeta: San Francisco Javier padece en la oración frecuentes ilustraciones, éxtasis, elevaciones y deliquios celestiales..." ilustra en el tiempo el sentido de la escena para los propios religiosos de la Compañía. La escena puede identificarse con el conocido pasaje sintetizado en la frase "Basta, Señor, basta" "*Sat est, Domine, sat est*" con la que San Francisco replicaba en los gozos que le producía la oración y la contemplación de Cristo. Dicho pasaje se plasma en la *De vita Francisci Xaverii* de Horatius Turselinus (Roma, 1594), quien lo recoge de testimonios más antiguos y lo sitúa en un jardín que en ocasiones se identifica con el del colegio de Goa. Sin embargo, en la pintura de De Matteis la escena transcurre en un marco arquitectónico, inundado por la presencia gloriosa de Cristo resucitado entre nubes y ángeles, mientras Francisco Javier despliega su gesto más conocido y muestra bajo su sotana el pecho con su corazón inflamado. Dentro de la serie de Paolo de Matteis es de destacar la fidelidad del pintor a la vera efigie de San Francisco Javier, tal y como venía reproduciéndose desde finales del siglo XVI, imagen que se repite a lo largo de todos los cuadros conocidos de la serie como condición imprescindible para la identificación piadosa con el Santo.

Como señala De Dominici, De Matteis (1662-1728) recibió el encargo de pintar los cuadros de la vida de San Francisco Javier como con-

DE DOMINICI, B., *Vite de Pittori, Scultori e Architecti napoletani...*, Nápoles, 1742-1745, tomo III, pp. 518-537. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 405-441. PONZ, A. *Viaje de España* (1773, 1782 y 1793), Madrid, ed. Alianza, 1988, tomo V, p. 70. GUTIÉRREZ PASTOR, I. "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XVI, 2004, pp. 91-112.



secuencia del traslado a España de su maestro Luca Giordano en 1692. Durante una década se convirtió en el pintor preferido por los dignatarios españoles del virreinato de Nápoles y en el tránsito del siglo XVII al XVIII De Matteis se convirtió en el más importante pintor de la ciudad, pues desde el punto de vista estilístico supo fusionar las enseñanzas de Giordano con nuevas sugerencias del clasicismo barroco romano derivado de Carlo Maratta y avanzar hacia fórmulas más delicadas, afines al estilo rococó. No obstante, las pinturas del Colegio Imperial de Madrid se mantienen aún dentro de

los cánones del barroco napolitano giordanesco, dentro del cual De Matteis compone con grandeza escenas, a veces sencillas y a veces llenas de vivarachas figuras, en las que se respira dinamismo y una suntuosa gama de colores conjugados con grandes efectos de luz como expresión máxima de la religiosidad barroca. Las buenas relaciones del pintor con la Compañía de Jesús le llevaron a trabajar en San Ferdinando (1695), iglesia que había sido dedicada en 1622 a San Francisco Javier, y en varias capillas (1698) y en la cúpula (1717) del Gesù Nuovo, ambas en Nápoles. [I.G.P.]

San Francisco Javier carga con las cruces y asume el trabajo de evangelizar la India

Paolo de Matteis, 1692

Óleo sobre lienzo, 216 x 212 cm

Córdoba. Santa Iglesia Catedral

Esta pintura se corresponde con el lienzo número 4 del Inventario de 1767 del Colegio Imperial de Madrid, descrito de la siguiente manera: "Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho. Su asunto lo dice la targeta (sic) así: Representando en Roma Dios a Sn Franco Xauier las mucha / cruces y trabajos de la Yndia, se convida animoso diciendo: Más, Señor, más".

Para los jesuitas del siglo XVII la escena se presenta como plasmación de una revelación ocurrida en Roma antes de que el Santo partiera hacia Portugal camino de Oriente. El propio San Francisco Javier en una carta de 1544 enviada a sus compañeros de Roma ponía esta experiencia en boca de un tercero, quizá por modestia, pues otros cronistas y biógrafos (Rivadeneira, 1580; Tursellinus, 1594) se la atribuyen unánimemente al propio Santo.

Se trata de una visión premonitrice de la misión de San Francisco Javier en el contexto de la Compañía de Jesús, que fue recogida literariamente por Nicolaus Orlandinus (*Historia Societatis Iesu. Prima pars*. Roma, 1614, libro 4, pp. 123-124) y representada con otra composición en una de las escenas que decoraron la iglesia del Gesù de Roma con motivo de la canonización de 1622, probablemente reproducida en una estampa de Valerien Regnard, incluida en la *Sancti Francisci Xavierii indiarum Apostoli Societatis Iesu quaedam miracula*. La disposición de la pintura a continuación y después de la escena de Cristo apareciéndose a San Francisco Javier viene a resaltar la contraposición cristiana del rechazo del placer gozoso, aunque éste proceda de la oración misma y de la visión de Cristo, frente a la aceptación de las más pesadas tareas del mundo, tanto si son la evangelización de la India, como si es la misma muerte siguiendo el ejemplo de Jesucristo encarnado.

El esquema de la composición se concibe escalonado, con el Padre Eterno en la gloria en la zona superior de la diagonal, sedente sobre nubes, revestido por un manto de intenso color amarillo, sujetando el globo terráqueo y enco-

mendando la misión evangelizadora. El Santo está arrodillado en tierra. Lleva la esclavina de su condición de peregrino y tres cruces al hombro, mientras implora al Padre Eterno otros trabajos con la frase: "No es bastante, Señor, no es bastante" (*"Non satis, Domine, non satis"*). Las cruces son sin duda el símbolo de las muchas tareas que nunca parecían suficientes a San Francisco Javier y especialmente de la misión de evangelizar la India y Oriente. También se puede establecer un paralelo y entrever una alusión al ejemplo de Cristo como peregrino en la tierra y muerto en la cruz por la salvación de la humanidad.

Como el resto de los cuadros de la serie, la pintura fue realizada por Paolo de Matteis en Nápoles a partir de 1692, en plena madurez y bajo la influencia de la obra omnipresente de Luca Giordano, aunque se perciben ciertas sugerencias de origen romano, especialmente visibles en los modelos de ángeles. Destaca en la composición la facilidad en el uso de los esquemas diagonales y quebrados del barroco, así como la habilidad para colorear con viveza figuras de expresiones dulces y gestos enfáticos, acordes con la exaltación barroca de los nuevos santos. [I.G.P.]

ITURRIAGA ELORZA, J., "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, n.º 223, 1994, pp. 483-485. GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 100-101.



San Francisco Javier convoca para oír la doctrina cristiana y se hace entender en sus lenguas

Paolo de Matteis, 1692

Óleo sobre lienzo, 220 x 230 cm

Córdoba. Santa Iglesia Catedral

El lienzo se corresponde con el número 8 de la serie de la vida de San Francisco Javier, pintada por Paolo de Matteis a partir de 1692, que decoró el claustro bajo del Colegio Imperial de Madrid. En el inventario de 1767, redactado tras la expulsión de los Jesuitas, quedó reflejado con la siguiente descripción: "*Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice la targeta (sic): Convoca Sn Franco Xavier todo género de personas a oír la doctrina cristiana. Se apreció en quatro mill seiscientos reales*". Se trata del lienzo más complejo desde el punto de vista compositivo y como tal es también uno de los que recibieron una valoración más alta, en base seguramente al mayor número de figuras.

La composición aparece a cielo abierto y jerarquizada en torno a la figura sobre elevada del Santo que viste con la sotana negra. Llama a la predicación con la campanilla que lleva en la mano derecha y muestra el crucifijo en la izquierda. Una multitud de mujeres, hombres de varias etnias y niños de varias edades le rodean, escuchándole con arrobó y entendiendo en cada una de sus lenguas maternas la predicación. De Matteis interpreta la escena de acuerdo con la estética occidental en los atuendos de los niños y de las mujeres, algunas de las cuales llevan sobre la cabeza vistosos penachos de plumas, como reflejo de una cierta idea del Oriente y de la India. El pintor juega en esta compleja composición con la distribución de los grupos, pero sobre todo con las luces, los contrastes de oscuro sobre claro y los colores a fin de dotar a la escena de profundidad.

Aunque la escena aparece como una simple acción evangelizadora de San Francisco Javier, hay que ponerla en relación con sus hagiografías, las relaciones y las crónicas de la canonización de 1622. Sólo así se puede interpretar la escena en toda su complejidad. Esta hace alusión no sólo a la condición evangelizadora del Santo, sino a sus cualidades para aprender las lenguas de los nativos y hacerse entender. Pero el mismo San Francisco dejó constancia en una carta de agosto de 1544, de las dificul-

tades de la predicación, mediatizada por intérpretes con los que se entendía difícilmente. La misma idea recoge Niculas Orlandinus a propósito del aprendizaje y de la expresión en japonés (*Historia Societatis Iesu. Prima pars*. Roma, 1614, libro 9, n. 208). Sin embargo, las relaciones previas y el proceso mismo de canonización exageró precisamente la facilidad del Santo para aprender lenguas, con lo cual se alcanzaba todo el efecto de persuasión que se le pedía al sermón durante la Contrarreforma.

Una de las pinturas exhibidas en la iglesia del Gesù de Roma en 1622 incidía en este aspecto y representaba este pasaje, reflejado en la estampa de Valentin Regnard, cuyo pie reza "*Audiimus unusquisque nostram linguam in qua nati sumus*", o lo que es lo mismo: *Cada uno de nosotros le oíamos en nuestra lengua materna*. Aunque la composición de esta estampa resulta muy rígida, contiene todos los elementos de la composición de De Matteis, por lo que es probable que el pintor conociera, y acaso se inspirara, en ella, dotándola de los complementos barrocos de dinamismo, colorido y luz, así como de un notable repertorio de expresiones en los rostros de las mujeres y de los niños. [I.G.P.]

ITURRIAGA ELORZA, J. "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, n.º 223, 1994, pp. 492-494. GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 97 y 101.



San Francisco Javier bautizando al rey de las Islas Maldivas

Paolo de Matteis, 1692

Óleo sobre lienzo, 218 x 215 cm

Córdoba. Santa Iglesia Catedral

La única pintura del Inventario de 1767 en la que se describe una escena de bautismo corresponde al número 11: *Otro (lienzo) de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, dice la targeta (sic): Bautiza Sn Franco Xauier al rey gentil de las Yslas Maldivas y a otros innumerables ydólatras de diversas prouincias*, descripción que coincide con lo representado en el lienzo de la catedral de Córdoba. Se trata de una historia compleja, cargada de personajes y de suntuoso colorido al que se presta maravillosamente el exotismo del rey negro vestido con un rico manto amarillo y en la que destaca la figura de San Francisco revestido con la sobrepelliz blanca y la estola para la administración del sacramento, además de los contrapuntos rojos y azules de otras vestiduras.

De Matteis dispuso a San Francisco Javier en un escenario abierto en el que se mezcla paisaje y arquitectura, ligeramente elevado sobre unas gradas y llevando en las manos el crucifijo y la concha del agua. Adopta el gesto de derramar el agua sobre la cabeza del rey negro, ricamente ataviado, a quien sigue una mujer y diversos personajes entre los que se ve a otro jesuita en el fondo de la escena. La composición se cierra en el lado derecho con otras figuras que forman una especie de paréntesis y encauzan la atención hacia la acción del Santo. Son figuras de un esbelto canon, con turbantes y tocados de plumas. A través de las expresiones se siente la devoción, el misterio y la curiosidad de los asistentes. De Matteis transmite con el pincel calidades exquisitas en el trazo quebrado y semitransparente del lienzo ligero de la sobrepelliz, de las sedas blancas y del espeso manto dorado, que componen un espectáculo visual puramente barroco.

Aunque para nosotros la escena tiene sentido propio y completo, Paolo de Matteis la concibió de modo unitario con el siguiente lienzo de la serie pintada a partir de 1692 (número 12 del Inventario de 1767), como extensión y complemento de la acción de San Francisco Javier bautizando al rey de las Maldivas, pues dicho lienzo se describe como *otro de tres varas de*

alto y dos varas y dos tercias de ancho, y su asumpto es el de la targeta (sic) antecedente, y se apreció en cinco mill y quinientos reales, una tasación aún mayor que los 4.850 reales del núm. 11, lo cual da idea de la complejidad de la escena desplegada en dos lienzos poblados de figuras.

La cartela identificativa de este lienzo hace que esta escena sea una de las más precisas de toda la serie del Colegio Imperial, pues la sitúa geográficamente e identifica la conversión del rey de las islas Maldivas. Con ello quizá se la quisiera diferenciar de la escena representada en el lienzo de la iglesia del Gesù de Roma de 1622, conocida por la estampa de Regnard, en el cual se representaba un bautismo genérico de tres reyes y otras muchas gentes, en el transcurso del cual San Francisco Javier levitaba, y así dar relevancia a diversas leyendas sobre bautizos de reyes de distintas islas del Pacífico, que G. Schurhammer considera poco probados, aunque hayan quedado reflejados en algunos de los procesos de canonización. A pesar de su escaso sustento histórico las escenas de bautismo por San Francisco Javier se convirtieron en unas de las más frecuentes de la pintura del barroco. Vicente Berdusán realizó en Navarra y Aragón varias pinturas de San Francisco Javier bautizando, entre las que destacan las de San Jorge de Tudela (1674) y la de la catedral de Tarazona (1694). Luca Giordano pintó para el transepto de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid un lienzo desaparecido (Gálvez, 1928). Hacia 1720-1725, fray Matías de Irala realizó el lienzo que se conserva en la iglesia parroquial de Navarrete (La Rioja). [I.G.P.]

ITURRIAGA ELORZA, J., "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, n.º 223, 1994, pp. 494-497. GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 91-112.



Despedida de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier

Paolo de Matteis, 1692

Óleo sobre lienzo. 213 x 219 cm

Señorío de Sarriá, Puente la Reina (Navarra)

Cuando en 1767, con motivo de la expulsión de los Jesuitas de España, el profesor de pintura de su majestad, Diego Ruiz Melgarejo, hace un inventario y tasación de las pinturas existentes en el Colegio Imperial de Madrid, reseña una serie de la vida de San Francisco Javier, que sitúa en su claustro bajo. Entre los 22 lienzos que el pintor con taller abierto en Nápoles, Paolo de Matteis (1662-1728), realizó a partir de 1692, estaba "otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho" en cuya tarjeta decía "Nuestro Padre San Ignacio da la bendición a San Francisco Xavier a su partida de Roma para el Apostólico viaje del Oriente", siendo tasado en tres mil quinientos reales. Se trata del imponente lienzo que cuelga en el muro de la epístola de la iglesia de San Martín del Señorío de Sarriá. La obra, tras la expulsión y confiscación de los bienes de los Jesuitas, vivió una azarosa historia que Gutiérrez Pastor ha reconstruido minuciosamente. Fue poco valorada en el siglo XIX, recorriendo distintos almacenes y dependencias al hilo de los conflictos bélicos y las desamortizaciones que caracterizan esa época, hasta que reapareció en Madrid en el siglo XX, en la colección Pérez Ortiz, pasando posteriormente a la colección Huarte y a Navarra.

El lienzo que analizamos representa un hecho histórico en la vida de Javier, su salida hacia las Indias, solemnizada en la bendición que recibe de San Ignacio de Loyola. En una composición de medio punto, de marcada diagonal, barroca y serena, el santo navarro cuya *vera effigies* aparece subrayada con una aureola de claridad, recibe arrodillado y humilde la bendición de San Ignacio, cuyo rostro también reproduce con fidelidad la fisonomía del fundador de la Compañía. Javier viste la sotana negra de los jesuitas, esclavina parda con venera de peregrino, sombrero de ala ancha y bordón, no en vano inicia un largo viaje. La trascendencia de esta partida es subrayada por una pequeña gloria de ángeles en la parte superior izquierda.

La despedida se produce en un interior y el escenario en el que tiene lugar, Italia, se hace presente en unas arquitecturas columnarias en la parte superior izquierda. Sucede en presencia de otras figuras, algunas de las cuales son histó-

cas y otras parecen hacer referencia a algunos de los prodigios y milagros que el Santo realizó. Tras Javier y asimismo de rodillas, está el joven jesuita Simón Rodríguez, que también recibe la bendición y va igualmente ataviado para el viaje que emprenden juntos, aunque Javier proseguiría solo hasta Oriente. Detrás de San Ignacio de Loyola encontramos a tres personajes masculinos, con sotana negra, entre los que destaca sobremanera el que mira directamente al espectador. Sin duda es un retrato, como pone de manifiesto la singularidad realista de sus rasgos y su actitud. Su identificación hay que buscarla entre los comitentes de este extraordinario ciclo pictórico. Al indagar sobre su personalidad hemos localizado un rostro de gran parecido, en un retrato de Pompeyo Sarnelli (1649-1724), pintado en Nápoles en 1692, con motivo de su nombramiento como obispo de Bisceglia. Sarnelli fue un prestigioso prelado al que protegía el cardenal Orsini, destacado humanista, escritor y amante de las antigüedades, que se hizo retratar en varios grabados y pinturas. Tal vez intervino para que el encargo de esta serie pintada pasase a De Matteis, quien lo retrataría vestido de jesuita en esta escena. Tras él, otro personaje, más desdibujado, también parece ser un retrato, ¿es el propio pintor? Sirvan estas sugerencias como punto de arranque para la identificación de estos interesantes retratos.

Otra característica destacada de este cuadro es la combinación iconográfica de un tema histórico y clásico en la iconografía javierana, la Despedida de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, con representaciones de hechos milagrosos de San Francisco Javier, en clara alusión a su arrolladora personalidad. Así, las dos figuras que ocupan el primer plano en el ángulo inferior derecho están haciendo referencia a los milagros y prodigios que realizó el Santo, como la curación de llagas de enfermos, evidentes y sangrantes en la pierna izquierda de nuestro menesteroso, y su reiterada protección de las mujeres, aquí representadas por una pobre viuda. Ambos constituyen soberbias figuras de rasgos realistas; son fantásticos el rostro de la anciana, cansado y de implorante mirada hacia Javier y la potente anatomía del menesteroso, que denota lo aprendido por Paolo de Matteis en Roma.

Todo ello ejecutado con una pincelada suelta, de trazos largos y precisos, y un colorido vibrante, de brillantes blancos, azules y verdes, especialmente intensos en los ropajes del menesteroso y de la viuda. [M. J. H.]

GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1662) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. XVI, 2004, pp. 91-112. Sobre Pompeyo Sarnelli véase VV. AA., *Pompeyo Sarnelli, un vescovo pugliese fra sei e settecento*, Bisceglie, Edizioni Del Grifo, 2004.



Milagros de San Francisco Javier

Peter Sion, segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre cobre 84'5 x 102'5 cm

P. Sion

Pamplona. Palacio de Navarra. Gobierno de Navarra

Este cobre que se encuentra en el Palacio de Navarra, posiblemente proceda de los fondos del colegio de la Anunciada de los jesuitas de Pamplona. Se trata de un ejemplo más de las denominadas láminas en los inventarios de bienes de nobles y sacristías de iglesias y conventos y que son pinturas al óleo sobre cobres, de gran aceptación en la España del siglo XVII. En su gran mayoría se importaron por los puertos del Cantábrico desde Flandes y fueron, sin lugar a dudas, vehículos de transmisión de la estética del barroco de aquellas tierras, del mismo modo que los grabados, aunque en este caso, por su carácter pictórico, también influirían en la difusión de la riqueza colorística de aquella escuela.

La composición deriva del modelo rubeniano del famoso cuadro de los milagros de San Francisco Javier, pintado para la iglesia de los jesuitas de Amberes, que se custodia en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Como es sabido, Rubens, entre 1617 y 1621, estuvo ocupado en la decoración de la nueva iglesia dedicada a San Ignacio que acababan de levantar los jesuitas en Amberes. Para ella diseñó los cuadros del altar mayor, dedicados a Ignacio y Javier, eligiéndose sus milagros para demostrar su eficacia, como intermediarios entre Dios y los fieles, temática constantemente reiterada por la Iglesia desde la Reforma Católica. En este encargo, Rubens incorporó una importante novedad: los grandes cuadros de altar para decorar las iglesias flamencas, dejando de lado el tradicional tríptico.

Sin embargo hay otros precedentes más inmediatos como los grabados de los milagros del Santo en Malinas de Peter Clouwet o el de Bouttats por dibujo de Jacques Moemans, discípulo de Rubens y encargado de vender todos los grabados de su maestro, o el de Matteo Küsell, por dibujo de Johan Michael Tobrias o Toberias. Todos ellos conmemoraban los milagros del Santo en la ciudad de Malinas, de los que dio cuenta el Padre Gerardo Grumsel (1613-1678) en una obra aparecida en aquella ciudad en 1666 titulada *Mechilinia illustrata luce miracolorum S. Francisci Xaverii orbis utriusque solis ac thaumaturgi Chronicis Distichis evul-*



gata. La obra se divulgó rápidamente por los colegios jesuíticos y el Padre García en su biografía javeriana editada unos años después, se hace eco de sus contenidos en un resumen.

El maestro que firma la obra, Peter Sion debió estar al tanto de semejantes prodigios y hechos por su pertenencia a la escuela flamenca y su residencia en Amberes, en donde ejerció cargo en la cofradía de San Lucas a mediados de siglo y en donde falleció en 1695. Había sido discípulo de F. Lanckveelt y junto al cobre de San Francisco Javier, se conservan en el mismo Palacio del Gobierno de Navarra una serie bíblica de José.

Como en las estampas citadas, la figura de Javier ocupa uno de los lados de la composición, y aparece en una especie de atrio de iglesia o co-



legio. Para contemplarlo, implorarlo en las distintas tribulaciones y enfermedades, se agolpan bajo su figura un sinnúmero de personajes de toda condición y raza. La predicación del Santo parece convertirse en un bautizo colectivo administrado con el agua bendita que toma con sus manos de un azafate dorado que sostiene un joven clérigo. Al fondo un templo pagano y una gran columna con una deidad de la gentilidad que se parte por la mitad al contemplar el pasaje.

Dentro del conjunto de personajes, destacan algunos por distintos conceptos. Estéticamente resultan de una enorme riqueza el rey con manto rojo y armiño que de rodillas se acerca a primer plano, bajo el Santo, con todo un rico cortejo de lujo orientalizante, sin que falte un enorme elefante conducido por un indio. No falta el

difunto que resucita y se quita la mortaja, ni la madre que trae a su hijo, como tampoco una mujer con el pecho desnudo, sostenida por sendos soldados, furiosa y enloquecida, sin duda alegoría de la lujuria que no puede soportar la fuerza de la doctrina que imparte el Santo.

La quietud y austeridad de la figura de Javier, vestido con sotana, sobrepelliz y estola contrasta con el movimiento y opulento panorama que lucen los personajes en sus vestimentas y tocados, así como en el templo de planta central del fondo de la composición.

Color, paisaje, riqueza, movimiento y pintoresquismo encajan perfectamente con la escuela flamenca del seiscientos que bebe en las fuentes rubenianas. [R.F.G.]

San Francisco Javier

Taller de Pablo Rabiella y Díez de Aux, principios del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 146 x 118 cm

Pamplona. Museo de Navarra. Gobierno de Navarra

Son abundantes las escenas que celebran los milagros atribuidos al santo de Javier, que unidos a su labor evangelizadora en las lejanas tierras de Oriente explican su temprana canonización en el año 1622. La bibliografía más reciente ha puesto de manifiesto los numerosos milagros y prodigios que el sentir popular nos ha transmitido y que las artes plásticas han inmortalizado. Una de estas curaciones milagrosas, la de un niño de rubios cabellos y devota actitud, nos ha llegado en un lienzo barroco salido de los pinceles del taller del pintor de Zaragoza Pablo Rabiella y Díez de Aux (1630-1719).

San Francisco Javier centra la pintura; aparece en éxtasis, ensimismado, con los ojos levantados hacia el cielo, revestido con la sotana negra de los jesuitas, sobrepelliz blanca y estola roja de seda con labores de motivos vegetales, en actitud declamatoria y portando una florida vara de azucenas, símbolo de su pureza, en su mano derecha. Una gloria de cabecitas de ángeles, una efectista iluminación que resalta el rostro de Javier, y el halo que le corona ponen de manifiesto la santidad del personaje.

Arrodillado ante él, con las manos unidas en una plegaria y la mirada buscando la del espectador, según un frecuente recurso barroco, el niño sanado se destaca ante un fondo oscuro, con los firmes rasgos de un retrato.

Obra barroca de comienzos del siglo XVIII, se circunscribe al taller del aragonés Pablo Rabiella y Díez de Aux, y destaca entre los numerosos ejemplos de este tipo de pintura conmemorativa de milagros y curaciones por la calidad de la factura, la soltura de la pincelada y la riqueza del cromatismo, en el que trazos largos y muy empastados aparecen matizados con suaves veladuras, como en el halo de santidad de Javier y el cuello de la camisa del niño. El barroquismo del cuadro viene indicado por su composición, con una marcada diagonal que va de la gloria de angelitos y nubes, pasando por la cabeza y diestra del Santo, hasta la figura del niño exvoto. Una efectista iluminación que divide asimismo la obra en dos campos, el luminoso donde levita el Santo y el más oscuro o terrenal donde se encuentra el

niño, subraya la escena. Es interesante destacar el origen humilde del infante, toda vez que sus pardos ropajes aparecen con un gran remiendo sobre el hombro derecho.

Magnífico es asimismo el marco de época, de madera tallada y dorada, con una profusa molduración que combina hojas carnosas con conchas o veneras, que enmarca, protege e ilumina el lienzo con gran suntuosidad.

Esta pintura ingresó en el Museo de Navarra procedente de la Diputación Foral, adonde debió de llegar como fondo de las desamortizaciones del siglo XIX. Su calidad ha motivado que haya sido cedida para varias exposiciones temporales de ámbito nacional e internacional. De este modo, pudo contemplarse en el Pabellón de Navarra en Sevilla en el año 1992 y en la muestra que recorrió diversas ciudades de Japón en 1999, con motivo de los 450 años de la llegada de San Francisco Javier a ese país. [M. J. H.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Iconografía de San Francisco Javier", *El Arte en Navarra*, Pamplona, Diano de Navarra, 1994, p. 508. ECHEVERRÍA GÓÑI, P. L., *Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia. Museo de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, p. 16. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 71-72. *Catálogo de la Exposición St. Francis Xavier-His Life and Times*, Tokio, Tobu Museum of Art, 1999, pp. 71, 184 y 274.



Triunfo de San Francisco Javier

Vicente Berdusán, 1674

Óleo sobre lienzo, 450 x 300 cm

Vicen^{us} Berdu/san fac, / 1674

Tudela. Parroquia de San Jorge el Real

Se trata de uno de los grandes cuadros de altar pintados por Vicente Berdusán destinado a presidir la iglesia de la Compañía de Tudela, actual parroquia de San Jorge. En la actualidad cuelga del brazo derecho del crucero, al ser sustituido en el presbiterio por un retablo mayor barroco de mediados del siglo XVIII.

Inicia este cuadro la serie de grandes lienzos con las apoteosis de distintos santos destinados a los conventos de órdenes religiosas que pinta Vicente Berdusán en 1674, que comprende también la apoteosis de Santo Tomás de Aquino de los dominicos de Pamplona y la apoteosis de San Juan de la Cruz de los carmelitas de Tudela. Precedente de todas ellas puede considerarse la Glorificación de San Martín de la capilla de don Martín de Bolea de la catedral de Huesca, que Vicente Berdusán había pintado en 1671, un gran cuadro de altar con una barroca apoteosis llena de colorido y atmósfera. En la Apoteosis de San Francisco Javier de Tudela el pintor vuelve a un tema ya ensayado, desarrollado en un lienzo de gran tamaño y de composición compleja. Constituye uno de los cuadros de más empeño de Berdusán, con los lienzos de la catedral de Huesca y del monasterio de Veruela. Firmado y fechado en 1674, el lienzo se inscribe en la que se ha llamado década de plenitud (1670-1680). El santo misionero bautizando ocupa el centro de la composición sobre un montículo. A su alrededor forman un círculo los indígenas con plumas sobre sus cabezas, entre los que destaca, a la derecha, la figura de un oriental vestido de rojo y tocado con chispeante turbante blanco que hace de introductor a la escena. Otro grupo se sitúa a la izquierda, en contraluz, en el que destaca la figura de un indígena con el arco en sus manos y el carcaj en la espalda. Sirve de nexo entre ambos grupos la figura de una mujer de refulgente camisa blanca que, situada debajo del Santo, da la mano a un niño. El Santo vestido con sobrepelliz y estola tiene su cabeza hundida en la gloria donde aparece a un lado la Trinidad con la esfera terrestre, de apariencia cristalina, envuelta en una atmósfera dorada, y al otro un grupo de dinámicos ángeles que sostienen una

cinta carmin. Los efectos luminosos enfatizan el dinamismo de la composición y crean una orla de oscuridad en torno al círculo central luminoso que rodea al Santo, utilizando el contraluz a la manera de los pintores de la escuela madrileña Rizi y Carreño. Llama la atención la potencia del color con manchas de blanco, rojos y azules de gran intensidad. Si efectivamente la técnica de Berdusán puede considerarse madrileña, el barroquismo de la composición obedece a esquemas rubenianos, como ha podido precisarse en otras obras del pintor. La fuente hagiográfica de San Francisco Javier bautizando parece situarse en un pasaje acaecido en 1544, ante la costa de Travancor, en el que la población de un pueblo de pescadores acude para ser bautizada por el misionero.

El pintor Vicente Berdusán (1632-1697), afincado en Tudela, participó de los modos de la pintura madrileña del momento, que llegó a conocer por su relación con Carreño. Fue el único pintor importante de la época en esta zona y abasteció de cuadros religiosos a una amplia clientela del valle medio del Ebro, tanto de Aragón como de Navarra. Con esta iconografía Berdusán pintó, además del cuadro de San Jorge, otro para San Nicolás de Tudela, hoy en la parroquia de la Magdalena, un tercero en la parroquia de Mérida y, finalmente, un cuarto en la de Caparroso. En estos dos últimos lugares existían sendas cofradías bajo la advocación de San Francisco Javier, que fueron las que encargaron ambas pinturas. Pero estas interpretaciones no superarán al grandioso cuadro de la Compañía de Tudela, al prescindir en el ejemplar de Caparroso del sentido triunfal y limitarse a representar al Santo bautizando. [M.C.G.G.]

GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 318. GARCÍA GAÍNZA, M. C., "Nuevas obras de Vicente Berdusán", *El arte barroco en Aragón*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 295-307. LÓPEZ MURIAS, J., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Castel Ruiz, 1990, pp. 126-128. GARCÍA GAÍNZA, M. C., "Vicente Berdusán, el pintor y su obra", *El pintor Vicente Berdusán 1632-1697*, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 58-84.



Aparición de la Virgen a San Francisco Javier en Loreto

Matías Guerrero, 1673

Óleo sobre lienzo, 132 x 92 cm

Matías Guerrero faciebat, 1673

Corella (Navarra). Carmelitas Descalzas de Araceli

La religiosidad imperante en la sociedad del barroco, alimentada por el surgimiento de figuras punteras como la de Santa Teresa, o la venerable madre Sor María Jesús de Ágreda, motivó que en España, los conventos de clausura fueran destino de un elevado número de mujeres, muchas de ellas procedentes de las clases altas de la jerárquica sociedad imperante. Todas ellas, en el momento de su profesión, conferían al convento generosas dotes, muchas veces en forma de bienes muebles, que contribuían a configurar un imponente ajuar, que afortunadamente, en muchos casos, y gracias al buen hacer de las religiosas, ha sobrevivido a los avatares del tiempo.

Tal es el caso que aquí se presenta, obra firmada por Matías Guerrero, pintor natural de Murcia, que contrajo matrimonio en Corella, en 1670. Años más tarde, se acercó en Alfaro, donde residió hasta su óbito. Allí ejecutó un precioso cuadro de San Francisco Javier, conservado en la colegial de San Miguel, que denota ciertas influencias del estilo de Vicente Berdusán, muy difundido por la Navarra meridional.

El lienzo se inspira en un hecho legendario dentro de la vida de San Francisco Javier, la aparición milagrosa de la Virgen con el niño en Loreto, acaecida en una de sus dos estancias en aquellas latitudes. La primera de ellas se produjo en 1537, durante su peregrinación desde Venecia a Roma, junto a los primeros compañeros. La segunda, donde sus biógrafos sitúan la aparición, acaeció cuando acompañaba a don Pedro Mascareñas, embajador de Portugal, antes de embarcarse hacia las Indias Orientales. El lienzo recoge el momento puntual en que la Virgen presenta al niño a San Francisco Javier, que, conmovido, aparece arrodillado y caracterizado con una sobrepelliz romana de anchas mangas y con la estola. Esta iconografía misionera triunfará plenamente en Navarra durante el siglo XVIII, sustituyendo a la que lo identificaba como uno de los primeros compañeros, con sotana jesuitica, manto y ceñidor. Ello corrobora su más

que probable inspiración en un grabado foráneo. Aún y todo, durante los primeros años del Setecientos, dicha caracterización arcaizante se mantendrá en algunas de las manifestaciones artísticas en territorio navarro, como es el caso de una escultura conservada en la parroquial de Los Arcos, ejecutada en 1704. La escena se corona con cabezas de querubines, y, a los pies de la misma, figura un angelote en inverosímil posición, sujetando una cartela con el nombre del Santo.

Por lo que respecta a las fuentes grabadas, todas derivan de la lámina que abrió Paul Pontius en 1629, basándose en la pintura que había ejecutado Geert Seghers, para la iglesia de la casa profesa de la Compañía en Amberes. Posteriormente, diversos artistas la reprodujeron con diversas variaciones, como los casos de Bolswert, Van Merlen, Todeschi y Luc Vosterman, afamado burilista, instruido en el taller que regentó el mayor representante de la pintura flamenca, Pedro Pablo Rubens. En territorio español, las citadas planchas fueron objeto de muy diversas reinterpretaciones y modificaciones, dando lugar a soluciones de oscilante calidad, una de las cuales llegaría a manos de Matías Guerrero.

En cuanto al estilo, el autor presenta una composición muy dibujística, sin gran riqueza pictórica, como podemos observar en el semblante de la Virgen. Utiliza una paleta muy cálida, que, unida al uso de una luminosidad tenue, denota la procedencia levantina de Matías Guerrero. Los angelotes, en cambio, ligian la pintura a un estilo más bien cortesano, transportado a estas tierras por los pinceles de Vicente Berdusán. Más interesante resulta el orlado floral, que circunda la milagrosa escena, manifestando una clara filiación con la pintura flamenca. De hecho, en el Museo del Prado, se conserva una pintura de Seghers, autor de la composición inspiradora de la obra, en la que San Francisco Javier aparece circundado por un enmarque de similares características. Todo ello, alimentado por el hecho de que en el propio convento se conserva una Inmaculada con una guirnalda análoga a la descrita, ha derivado en que se considere al autor como "pintor de flores". [E.M.S.]

SCHURHAMMER, G., *Las fuentes iconográficas de la serie javierana de Guasp*, Palma de Mallorca, Sociedad Arqueológica Luliana, 1948, pp. 8-10. ORBE SIVATTE, M., "Algunos cuadros de flores en Navarra", *Príncipe de Viana*, n.º 11, 1988, pp. 387-397. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 2004, p. 308.



San Francisco Javier y el milagro de la plaga de langosta en Sangüesa

Marcos Sasal, segunda mitad del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo en marco mixtilíneo, 260 x 330 cm

Ex scriptis civitatis et confraternitatis clericorum

Sangüesa (Navarra). Parroquia de Santa María la Real

Era el año de 1687 cuando una devastadora plaga de langostas assolaba gran parte de España. Sangüesa, pequeña ciudad a orillas del Aragón, cuya subsistencia dependía de la cosecha de cereal, contemplaba atemorizada las pardas nubes de ortópteros que sobrevolaban sus campos. El miedo a la catástrofe material que significaba, a la penuria y al hambre se agravaba en la creencia de que las plagas eran castigos divinos por los pecados cometidos.

Y los habitantes de la ciudad, sintiendo la pequeñez de sus rudimentarios medios para enfrentarse al ataque de los insectos, acudieron a los remedios del cielo. Según la Crónica de la Cofradía de la Santísima Trinidad *"en siete de julio del año 1687 se hizo una procesión general a petición de la ciudad, habiendo precedido las tres procesiones ordinarias en cada parroquia, y dicha procesión general salió de la iglesia parroquial de Santiago, y la primera toca a Santa María, y en dicha procesión se hallaron los cuatro conventos, y dicha procesión fue por la plaga de la langosta"*. Se repitió la procesión los días trece y diecisiete, y saliendo *"el abad de Santiago y todo el clero, concurriendo los cuatro conventos y asistiendo toda la ciudad y todo el pueblo, fueron en procesión cantando la letanía común de los santos a la ermita de Nuestra Señora de la Nora..."*. De nuevo salieron el tres de agosto con San Sebastián, y el catorce de septiembre se recibió, en la muga de Aibar, la cabeza de San Gregorio Ostiense, abogado contra la langosta, que *"andaba por el reino"*.

En la siguiente primavera, 1688, el infortunio se repite y vuelven también las oraciones, las rogativas, las procesiones... en abril con el Santo Cristo del Carmen, en mayo con San Sebastián y por fin a finales de este mes, según cuenta Juan Simón Navarro nombrado ese año mayordomo de la cofradía, *"se hizo una procesión general, a petición de la ciudad, por la plaga de la langosta con nuestro patrón San Francisco Javier"*. Y el Santo ayudó a sus vecinos que agradecidos salieron en procesión llevan-

do su imagen *"el último día de la novena en hacimiento de gracias cantando el himno del santo y después en la iglesia parroquial de Santa María el Te Deum laudamus"*. En recuerdo de tan memorable milagro encargaron este "ex voto" que hoy podemos contemplar en la exposición conmemorativa.

La devoción al Santo era ya tradicional en la ciudad. Existía, y existe, entre sus vecinos, la creencia de que Javier había estudiado en una de sus escuelas, y ya en 1620, cuando llega la noticia de su beatificación, el cabildo eclesiástico organiza las celebraciones empezando por un repique de campanas: Santa María, Santiago, San Salvador, San Francisco, El Carmen, la Nora... Hubo también procesión con las tres cruces parroquiales y acompañamiento de música y danzas.

El prodigio de las langostas, unido a la devoción, fue quizá determinante en la decisión de fundar la cofradía de San Francisco Javier en 1742 con sede en la parroquia de Santa María. Según consta en los censos de cofradías estudiados por Ricardo Fernández Gracia se fundó *"en 26 de marzo de 1742, con reglas aprobadas por el Vicario General el 12 de Julio del mismo año. Dirigida a solemnizar la novena del santo con misa solemne y sermón, rosario, gozos y pláticas doctrinales, concluyendo con una función solemne de ánimas, sin que se ocasione gasto alguno a los priores y suele contribuir cada uno de doscientos hermanos que tiene con veintisiete maravedís"*. La cofradía sin duda contribuyó a dar mayor lustre y solemnidad a la novena de la Gracia que con tanta devoción se celebraba. Don Juan de Eslava, conde del Fresno, Bartolomé de Zabalegui, vicario de la parroquia de Santa María, y otros sacerdotes fueron quienes iniciaron este proceso y fijaron las reglas de la hermandad: *"Deseando el mayor culto y devoción del grande apóstol de las Indias San Francisco Javier, han resuelto el instituir cofradía en forma, debajo del título de este glorioso santo, en la referida iglesia para que se sienten pro cofrades de ella los dichos señores que van nombrados, como las demás personas eclesiásticas y seculares que deseen entrar en ella"*.

El cuadro permanece habitualmente colgado en los muros de la parroquia de Santa María de Sangüesa, testigo de la historia y de la fe de un pueblo. [M.G.T.O.]

GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M. y DOMÉNO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV**, Merindad de Sangüesa, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 375. ESCALADA, F., *San Francisco Javier. Su familia, milagros, año centenario, su castillo, álbum histórico*, t. III, Pamplona, Sancho el Fuerte Publicaciones, 2001, pp. 438-442. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diano de Navarra, Biblioteca Javenana 2004, pp. 105-111.



EX SCRIPTIS CIVITATIS,
ET CONFRATERNITATIS CLERICORUM

San Francisco Javier evangelizando Asia y Oceanía. Boceto para la cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona

Ramón Stolz Viciano, 1950

Óleo sobre lienzo, 134/148 x 155 cm

Pamplona. Museo de Navarra. Gobierno de Navarra

Ramón Stolz nació en Valencia en 1903, hijo del también pintor Ramón Stolz Seguí. Realizó estudios de ingeniería, si bien pronto se encaminó hacia la pintura, cursando en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Viajó por Europa y en 1932 comenzó a impartir clases en la escuela de San Fernando, obteniendo más tarde la cátedra. Fue nombrado académico en 1958, año en el que falleció en su ciudad natal. Dotado de un claro dominio del dibujo, de un correcto uso del color y de la luz, y de un notable sentido de la composición, trabajó abundantes escenas costumbristas, ambientadas en el ámbito valenciano, así como otras de carácter alegórico. Sin embargo, fue en la pintura mural donde más sobresalió, dejando importantes conjuntos decorativos. En Pamplona esta faceta quedó plasmada en la cúpula de la iglesia parroquial de San Miguel y, especialmente, en la del Monumento a los Caídos, edificio promovido por la Diputación Foral de Navarra y erigido entre 1944 y 1962 por Víctor Eusa y José Yárnoz. Las pinturas de Stolz, realizadas al fresco en 1950, unen a su calidad artística y a su monumentalidad, un importante contenido ideológico. Se dividen en cuatro grupos dedicados a San Francisco Javier, las cruzadas medievales y la "Navarra religiosa" y la "Navarra guerrera", ocupando la figura del Santo un lugar destacado como organizadora de todo el programa. Su presencia fue interpretada en 1950 como el elemento que articula la plasmación del "espíritu religioso y guerrero de la Navarra inmortal", acorde con los ideales patrióticos del franquismo.

El boceto que nos ocupa, que puede considerarse como el definitivo, representa la escena dedicada al apóstol navarro. Parte de, al menos, dos trabajos previos conservados también en el Museo de Navarra. Si bien presentan estas ligeras modificaciones en cuanto a la distribución de los personajes y la postura del Santo, establecen ya la composición triangu-



lar definitiva. El vértice superior lo ocupa la figura del apóstol elevado sobre unas rocas, con el crucifijo de madera en alto, que bautiza a los fieles ayudado con una concha, que porta en la diestra. Sigue de esta manera una iconografía tradicional, representado con la característica sotana, aunque sin la sobrepelliz y la estola, situándose así más cerca de su imagen contemporánea. Tras él, una gran cruz aureolada reafirma su figura y su labor evangélica. A ambos lados, la composición triangular se desarrolla quedando definida, por un lado, por el jarrón que una muchacha india porta en su cabeza —figura que sigue modelos pictóricos coetáneos del propio Stolz—, el quitasol de un acólito montado en elefante más al fondo y el turbante de un varón de raza india que porta en parihuela a un enfermo. Por otro lado, el límite lo establecen la espalda de un chino que

STOLZ VICIANO, R., *Ramón Stolz Viciano, dibujos y estudios para sus pinturas murales*, Madrid, Hijos de F. Armengot, 1962. Textos de Enrique Lafuente Ferrán. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier. En el arte de España y Japón*, Sevilla, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 83 y 86. ENJUTO, E., *El pintor Stolz Viciano*, tesis doctoral sustentada en la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2002, pp. 232-242, 543. PÉREZ ROJAS, J. y ENJUTO, E., *Ramón Stolz Viciano. El oficio de pintar*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2004, pp. 292-296.



se inclina ante el Santo, el gorro de otro que parece animar con la mano a los que le siguen, y el casco de un samurai a caballo. Las dos perspectivas confluyen en la figura del Santo. Dentro de estos límites se desarrolla un dinámico y numeroso grupo de personajes de razas orientales –indios, javaneses, malayos, chinos y japoneses–, de ambos sexos y diferentes edades, ataviados con ropas típicas y caracterizados racialmente. Todos ellos son testimonio de la extensa labor evangelizadora de San Francisco Javier en tierras orientales y oceánicas. En su ejecución, demuestra Stolz, además de sus dotes artísticas, una notable erudición fruto de sus lecturas.

Al igual que sucede en la obra definitiva, que no varía excesivamente de este proyecto, el cromatismo y la luz juegan un valor importan-

te en dos sentidos. Por un lado, con relación a la delimitación espacial, distinguen la zona más alejada e iluminada por el halo que rodea a San Francisco Javier, que actúa como verdadero foco de luz, de otra más cercana, de mayor cromatismo y modelado. Por otro lado, ambos elementos poseen un sentido simbólico, de manera que las figuras que están más cercanas al Santo aparecen bañadas por la luz celestial del bautismo mientras que aquellas más alejadas permanecen aún desprovistas de este hálito espiritual. Del mismo modo, a la actitud calmada y orante de aquellos que ya han sido bautizados, se opone en dinamismo, mediante líneas diagonales y la disposición de los cuerpos y de los brazos, de aquellos otros que aún no han recibido las aguas. [I. J. U. P.]

Muerte de San Francisco Javier

Anónimo, primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 145 x 108 cm

Corella (Navarra). Colección particular

Durante los once años que duró su misión, San Francisco Javier recorrió incansablemente las costas de la India, Malasia, las islas Molucas, Japón... Según el hermano Lorenzo Ortiz en su obra *El príncipe del mar*: "treinta y tres mil leguas se cuenta que navegó este Palinuro del cielo, que no hubiera menester tanto para darle más de cinco vueltas en redondo al mundo".

En septiembre de 1552 llega a la isla de Sancian frente a China, cabeza de puente para la entrada en el inmenso y misterioso país. La situación es complicada pero por fin "buscó un chino y prometió darle como trescientos ducados de pimienta que le habían dado de limosna si una noche secretamente le metía dentro de la ciudad de Cantón que es la primera entrada de aquella provincia" (Ribadeneira).

Convienen en que el viaje sería el diecinueve de noviembre, pero el chino no llegó. Javier comienza a sentirse enfermo, deja de comer, apenas prueba unas almendras que le llevan, se le hacen sangrías...

El padre Horacio Turselino, autor de la primera vida impresa del Santo, hace un relato del tránsito del Santo que será muy repetido y representado por los artistas: "Estaba el buen padre Francisco echado en una choza mal abrigada, expuesta a los vientos y fríos del invierno que era ya entrado, desamparado de todo alivio y regalo y de todo humano consuelo y abrázándose con una calentura [...] Ciavaba los ojos en el cielo, y con alegre semblante tenía dulces coloquios con Cristo nuestro Señor como si estuviera presente. Decía algunos versos de los salmos y lo que más repetía eran aquellas palabras "¡Jesús, hijo de David, tened misericordia de mí, perdonad, Señor, mis pecados y Vos, Virgen Soberana, madre de Dios, acordaos de mí, pecador!". Dos días enteros estuvo repitiendo estas y otras semejantes palabras y estando ya cercano a la hora de su dicho tránsito tomó un Crucifijo en las manos y puestos los llorosos ojos en él, entre muchos sollozos y lágrimas comenzó en alta voz a decir "¡Jesús de mi corazón, Jesús de mi corazón!" y mezclando lágrimas con su oración le faltaron juntas y a una la voz y la vida. Y habiendo fortísimamente peleado con la

enfermedad y con la muerte, descansó a dos de Diciembre, día de santa Bibiana [...] quedó con un rostro tan hermoso y alegre que se echaba bien de ver en él que gozaba el alma de la eterna felicidad".

Esto es esencialmente lo que podemos contemplar en este lienzo. Javier yacente sobre un lecho de paja en el que se ven incluso las espiigas, vestido con la negra sotana de jesuita, el rosario atado en la cintura, sujeta entre sus manos el crucifijo y eleva los ojos al cielo, abiertos en la esperanza de la gloria. Gloria que ocupa la mitad superior del cuadro en la que aparecen, entre luces radiantes, ángeles, cabezas de querubines, nubes y un Niño Jesús sentado en un trono de nubes. En el ángulo inferior izquierdo sobre el suelo descansa una jarra de agua, el breviario y sobre él la rama de azucenas, símbolo de la pureza de Javier.

Formalmente la obra no es del todo original, el artista se ha inspirado en alguno de los grabados que con este tema circulaban, como el de Benoit Farjat (se guarda un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid) o el de Giovanni Battista Gaulli (Museo Municipal de Madrid). El modelo grabado fue copiado también por Francisco Herrera el Joven; está en el cuadro *Muerte de San Francisco Javier* del taller de Murillo conservado en el Castillo de Javier, en los cuadros anónimos conservados en el Convento de la Merced de Quito y en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán de México, prueba evidente del éxito de la fórmula y de la capacidad de expansión de los modelos artísticos que tuvieron los grabados en los siglos XVII y XVIII.

Debemos tener en cuenta que la falta de originalidad en cuanto a los temas y a la composición de las obras, especialmente en el arte religioso, no hace desmerecer la obra de arte y no implica, por supuesto, falta de calidad artística, como se demuestra en este extraordinario lienzo de autor anónimo. [M.G.T.O.]

TURSELINO, H., *Vida del P. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús. Escrita en latín por el P. Horacio Turselino y traducida en romance por el P. Pedro de Guzmán natural de Ávila de la misma Compañía*, Valladolid, por Juan de Godínez, 1600, fol. 254r. RIBADENEIRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1888, p. 254. RECONDO, J. M., *San Francisco Javier*, Madrid, BAC, 1988, pp. 990-1006. ORTIZ, L., *El Príncipe del Mar San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús (1688)*, Ed. I. Arellano, Pamplona, Fundación Diácono de Navarra, Biblioteca Javeriana, 2004.



Muerte de San Francisco Javier

Giovanni Carlo Mallia, mediados siglo XVIII

Buril talla dulce, mancha: 42,5 x 25,5 cm

C. M. pinxit. I. G. Mallia sculp. / Sanctus Franciscus Xaverius Indiarum Apostolus

Javier (Navarra). PP. Jesuitas

Las vías de difusión de las grandes composiciones figurativas deben mucho a las estampas que se grababan de las mismas. En este caso el burilista Giovanni Carlo Mallia reprodujo el famoso lienzo del altar de San Francisco Javier del Gesù de Roma, obra de Carlo Maratta, realizada entre 1674-1679. El tema elegido fue el de la Muerte de San Francisco Javier, en unos momentos en que el pasaje estaba muy difundido en sus biografías y en que se le invocaba como abogado de la buena muerte. La pintura fue realizada con gran esmero, ya que se le había encomendado, tras ardua competencia. Se considera como una de las grandes obras de este pintor de temas históricos, retratista y grabador formado en Roma a la sombra de Andrea Sacchi, estudiando las obras de Rafael y los Carracci. Desde mediados del siglo XVII, había adquirido un enorme prestigio como pintor religioso, convirtiéndose en el maestro preferido de la Santa Sede y gozando de la protección de seis papas. Entre los clientes de Maratta se encontraron las más altas dignidades eclesiásticas y clases nobiliarias, llegando a ser el artista mejor pagado de la Roma barroca. La mayor parte de sus obras son pinturas de caballete, al óleo, realizadas con un estilo muy equilibrado de diseño correcto y armonioso.

El autor del grabado es Giovanni Carlo Mallia, activo en Roma en las décadas centrales del siglo XVIII, como dibujante y grabador a punta seca. Además de la muerte de San Francisco Javier también hizo otra estampa de San Luis Gonzaga por pintura de A. Masucci, una *Raccolta di Disegni d'Ornati* de 1757 y el frontispicio de la obra *Pictorae Dominici Zampieri, vulgo Domenichino* (Roma, 1762).

La composición grabada es un verdadero trasunto del cuadro de Maratta, simulando una madrugada, en la que Javier expira vestido con sotana, roquete y estola, es decir con los hábitos propios de un misionero que administra sacramentos. A la izquierda sirve como introductor de la escena un bellissimo personaje con turbante, mientras que al fondo llegan los solda-

dos que descubren su cuerpo. El rompimiento de gloria resulta de gran barroquismo.

El grabado de Mallia junto al del francés Benoit Farjat fueron dos vehículos de transmisión de sendas composiciones copiadas en Europa y América de este pasaje de la vida de Javier. Como es sabido, tras la muerte de los santos y el fin de su etapa terrena, se iniciaba otra etapa, decisiva en su historiografía: la de fabricación y recepción de su figura transfigurada. En el caso del óbito del santo jesuita navarro, el pasaje cobró una especial dimensión, por venerársele como abogado de la buena muerte, junto a San José. En algunas estampas, este pasaje se acompañaba de la siguiente inscripción, correspondiente al Salmo 115: *"Pretiosa in conspectu Domini / mors sanctorum eius"*, texto apropiado para la meditación sobre el final de los días de los hombres.

Para obtener la buena muerte las gentes practicaban una devoción consistente en el rezo de la decena o devoción de los diez viernes, en memoria de los diez años que Francisco pasó en las misiones y del fallecimiento en un viernes. El Padre García describe del siguiente modo la citada práctica: *"Muchas personas espirituales y devotas de San Francisco Xavier han introducido otra devoción, que se llama los diez Viernes, escogiendo diez viernes y ejercitándose en ellos en varios actos de virtud a honra del Santo Apóstol. Hácese esta devoción en viernes, por haber muerto en Viernes Santo y tómense diez viernes, por los diez años que predicó el Evangelio en Oriente. Ha mostrado Dios y el Santo Apóstol cuanto le agrada esta devoción, con muchos milagros y favores que ha hecho por medio de ella a sus devotos"*. Junto a estos beneficios, el ejercicio de los diez viernes también se aplicó para conseguir una buena muerte. En 1682 aparecía un libro en Valencia, obra del italiano Girolamo Bardi, y traducido por un devoto del Santo, bajo el título de *"El Peregrino moribundo o devoción practicable para alcanzar una santa muerte por la intercesión de San Francisco Xavier..."* [R.E.G.]

GARCÍA, F., *Vida y Milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*. Madrid, Juan García Inlánzón, 1685, p. 485. SCHAAR, E., "Carlo Maratta's Tod des H. Franz Xavier im Gesù", Berlin, 1968, pp. 247-258. *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*. Torino, Bolaffi, Vol. VII, 1976, p. 123.



M. 1688

Sanctus Franciscus Xavierius Indiarum Apostolus

J. C. Muller del.

Muerte de San Francisco Javier

Anónimo, mediados siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 126,5 x 80 cm

Olaz de Egüés (Navarra). Parroquia de San Pedro

Se trata de una obra dieciochesca, copia del cuadro de Carlo Maratta (1625-1713, pintor italiano en la estela clasicista de Poussin aunque de menos profundidad) que preside el retablo de San Francisco Javier en el transepto derecho en la iglesia del Gesù de Roma, frente al del San Ignacio.

El momento representado, tanto en el original como en esta copia, no es exactamente el de la muerte sino el inmediatamente posterior, cuando, según cuentan los hagiógrafos de Javier *"se ayuntaron luego allí los portugueses que en el puerto estaban muy sentidos y desconsolados"* (Teixeira) y *"rodeáronle luego tiernas atenciones al santo cadáver [...] mercaderes y pilotos y marineros todos eran atónitos imanes de aquel eclipsado Norte"* (Francisco de la Torre). *"Luego que pasó de esta vida los mercaderes portugueses que iban en la nave y se hallaron a su muerte tomaron su cuerpo, y vestido de sus ornamentos sacerdotales, que él llevaba para decir misa le enterraron cubriéndole todo de cal para que comida con su fuerza toda la carne quedasen los huesos secos y ellos los pudiesen llevar a la India, adonde él había rogado que le llevasen acordándose de su resurrección y deseando estar en lugar sagrado para mejor gozar y ser ayudado de los piadosos sufragios de los fieles"* (Ribadeneira).

El Santo, ya muerto, revestido con sobrepelliz blanca está rodeado por varios personajes representativos de las gentes con las que Javier convivía en el Oriente. Podemos reconocer, caracterizados por los trajes y tocados, a los soldados, a los nativos, y a los mercaderes. En sus gestos se percibe la conmoción y la pena por la muerte del amigo, del maestro, del padre. Estos testigos fueron los que difundieron la noticia de pueblo en pueblo y de navio en navio hasta que a través de las cartas llegó a Europa en 1555. En 1554 escribía el padre Arias Brandón: *"Murió en una cabaña de paja o de ramos de árboles tan desamparado de consuelos humanos cuanto abastado de los divinos"*. Consuelos divinos con los que es recibido en el cielo. En este rompimiento de gloria, Maratta y su imitador muestran los cuerpos en bellos escorzos donde resalta el tratamiento ana-

tómico del torso del ángel central. Los haces de luces resplandecientes que traspasan el espacio dan a este grupo un carácter triunfalista característico del gusto barroco y muy apropiado al carácter glorificador de la obra.

El cuadro de Maratta que sirvió de modelo al de Olaz fue divulgado por numerosos grabados entre ellos el que podemos disfrutar en esta exposición en un ejemplar conservado en el castillo de Javier. El pintor italiano fue uno de los artistas favoritos de la Santa Sede. Hasta seis papas le encargaron trabajos y se le considera un representante destacado de la corriente clasicista de la pintura romana. En la Muerte de San Francisco Javier, hacia 1676, se aprecia este estilo clasicista, elegante, basado en un diseño puro de las figuras. La paleta utilizada de colores, entre los que sobresalen los amarillos y azules fríos, nos acerca ya al siglo XVIII. El autor anónimo de Olaz ha acentuado aún más la presencia del azul. En el manto del ángel situado a la derecha ha sustituido por este color el tono ocre del original. En el resto del lienzo ha intentado mantenerse fiel a los colores y a la composición modelo, aunque muestra menos pericia que Maratta.

La presencia de esta pintura en Olaz posiblemente guarda relación con el palacio que una tía de San Francisco Javier poseía en la citada localidad. [M.G.T.O.]

TORRE, DE LA, F., *El peregrino Atlante S. Francisco Xavier apóstol del oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios*, Lisboa, Domingo Carneyro, 1674, p. 233. GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Inlan-zón, 1685, p. 306. RIBADENEIRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1888, p. 258. TEIXEIRA, M., "Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier", *Monumenta Xaveriana*, t. II, Madrid, Gabriel López del Horno, 1912, p. 897. BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, s.v. Maratti, Carlo.



Javier en las artes suntuarias

La presencia de Javier en las artes suntuarias es rica, variada y relativamente abundante. Por un lado destacan los relicarios de plata, de distintas tipologías y épocas para conservar las solicitadas reliquias del santo. Colonia, Nápoles y Pamplona cuentan con bustos-relicarios, mientras destacados colegios de la Compañía y poblaciones que aclamaron a Javier por patrón en los distintos continentes se esforzaron en la realización de especiales receptáculos de metales preciosos para contener los *vestigia* de su santo patrono e intercesor.

Por otro lado, todos aquellos objetos ligados a la religiosidad popular, como pequeñas esculturas sacadas de vetustos moldes, estampas calcográficas y litográficas, fanales de cristal, escaparates, medallas de metal dorado y plata importadas de la Ciudad Eterna, delicados esmaltes hispanos y otros objetos cobraron una especial dimensión por convivir con familias y gentes de toda condición. Gran parte de estas piezas se convirtieron en codiciados objetos, en una especie de talismanes para protegerse de enfermedades y desgracias de todo tipo, máxime si tenemos en cuenta que se podían adquirir por módicos precios.

Se trata de piezas realizadas en oro, plata, terracota, cera, papelón y otros materiales no muy costosos, con alto valor artesanal y, sobre todo, antropológico que hablan por sí solas de la importancia y dimensiones alcanzadas por el fenómeno religioso hasta tiempos relativamente recientes.

San Francisco Javier con reliquias de otros santos

Escuela sino-española o indo-española, primera mitad del siglo XVIII
Madera dorada y policromada, vidrio, papel recortado y pintado, oropel, textil, elementos orgánicos, 32 x 32 cm

Inscripciones: rótulo central: *S. FRANCISCUS XAUE*; huecos de las palmetas, desde el centro arriba: *S. VIDAL/MARTIR*; *S. FAVSTINO/MARTIR*; *S. VALEN/TIN. MAR*; *S. EVGENIO/MARTIR*. En los huecos redondos: *DE TORRENTE CEDRON*; *DE MONTE OLIUETI*; *UBI CHRISTVS IEIVNAVIT*; *VBI CHRISTVSTRANSFIGVRATVSEST*; *VBI CHRISTVS DOCVIT ORA*; *PIEDRA DE + DONDE ORO CHRISTO*; *VBI CHRISTVS CAPTVS EST*; *VBI DIXIT SIMON DORMIS*

Corella (Navarra). Colección particular

Cuadro de alcoba, consistente en marco cuadrado con molduras internas y externas doradas que rodean una franja oscura. Bajo vidrio se muestra un complejo y elaborado relicario de papel recortado con imagen central de sacerdote con sobrepelliz y estola, encuadrada en una ventana ochavada que, a su vez, se inscribe en un rectángulo, con su espacio interno ocupado por flores diversas y cuatro aves en cada esquina, todo ello de brillantes colores como el resto de la composición, en la que se emplean tintas y aguada, además de textiles y laminillas doradas.

La orla exterior del dibujo se enriquece con cuatro motivos calados, en forma de palmeta, colocados a modo de cruz, y flanqueados por huecos redondos, todos ellos con inscripciones acompañadas de sendas reliquias. Finalmente, cuatro grandes abanicos surgen de las esquinas de la composición.

La imagen central, de tres cuartos, está tratada de modo realista, como si fuera un retrato, y representa a San Francisco Javier, de barba corta y entradas en el pelo. Un rótulo en la parte inferior indica que se trata del Santo, con las palabras "*S. Franciscus Xaue*".

Lleva sotana, sobrepelliz y la estola ya indicadas, esta de color carmin. El cielo aparece detrás, con nubes tormentosas. Las seis aves, entre las que aparece un gallo, remiten a especies exóticas, como el pavo, que proviene de la India, todo ello en un campo de flores (donde destacan grandes claveles) que recuerda la estética de este país.

En la zona exterior, sin embargo, las reliquias se describen con grafías castellanas y latinas,

empleando un tipo de letras encerrado en orlas de raigambre manierista que resulta habitual en este tipo de labores desde la primera mitad del siglo XVII.

Así, los textos nos indican que se han incluido piedras "*del lugar donde Cristo se transfiguró*", de los lugares donde Jesús ayunó, fue capturado, donde oró, etc., además de reliquias de los mártires San Eugenio, San Faustino, San Valentín.

Por el estilo de la figura y el colorido afín a los gustos rococó, cabe fechar el conjunto en la primera mitad del siglo XVIII. Con todo, la paleta cromática y la peculiar ejecución otorgan un aire exótico a la composición, lo que lleva a considerar su realización fuera de España, quizás en una escuela misional, que podría ser india si se atiende al tratamiento de aves y flores, pero bajo la dirección de españoles, no portugueses, pues varios textos aparecen escritos en castellano. Por otra parte, la representación del Santo, similar a la de la concha pintada que forma parte de esta misma exposición, hace pensar también en un pincel oriental, que, en este caso, sería chino. [L.A.M.]



Cantoral con el oficio de San Francisco Javier

Fray Pedro López, 1753

Pergamino, 41 x 28 x 5,5 cm

Scriptis Fr. Petrus Lopez Monachus S. Hieronymi Regali Monasteri

S. Engratiae Caesaraugustae. Anno 1753

Tudela. Compañía de María



Este cantoral ostenta en sus primeras páginas el escudo episcopal del obispo Francisco Ignacio de Añoa y Busto, que fue arzobispo de Zaragoza desde 1742 hasta 1764. Este prelado, natural de Viana, fue consagrado para la mitra de San Fermín en 1736, siendo el primer obispo natural de Navarra en los siglos de la Edad Moderna. En 1742 pasó a ocupar la sede de Zaragoza, a pesar de intentar renunciar por medio de un memorial al nombramiento realizado por el rey Felipe V. La toma de posesión de la sede cesaraugustana tuvo lugar en noviembre de 1742 e hizo su entrada oficial el 13 de marzo de 1743. En estas fechas la Ilustración se estaba haciendo presente entre las altas jerarquías de la Iglesia que comenzaban a promover una renovación opuesta a los sectores más cercanos al pueblo. El nuevo prelado tuvo que asumir la magna obra iniciada por sus predecesores, el templo del Pilar, ejerciendo un verdadero mecenazgo sobre él, obteniendo limosnas y realizando la superintendencia de la obra. Tal era la preocupación del prelado para con la construcción del templo, que le llevaba a inspeccionar personalmente el progreso de las obras, subiendo andamios y escaleras, a pesar de sus 66 años. Durante su episcopado intervinieron en la construcción de las obras del templo Ventura Rodríguez, quien planteó una solución nueva, José Ramírez como su adjunto, el pintor González Velázquez, que pintó la cúpula, y el cantero Juan Bautista Pirlet, entre otros.

El mecenazgo artístico del arzobispo no se redujo a la basilica del Pilar, también se llevó a cabo una serie de modernizaciones en la Seo, como fueron las capillas de San Benito, San Miguel Arcángel, la construcción de una nueva portada principal en el extremo del transepto norte, así como la realización de los retablos de las capillas del Corpus Christi y San Vicente, sufragadas por él mismo.

De acuerdo con el espíritu de la Ilustración, una de sus grandes preocupaciones fue el de la educación que se plasmó en la implantación de la Compañía de María en Zaragoza, en las providencias dadas para el nuevo seminario de San Carlos, además de una importante visita pasto-

ral. Es memorable la generosidad que le caracterizó al beneficiar a distintas instituciones como hospitales, casas de misericordia, conventos, parroquias, dotes para huérfanos y para la educación de jóvenes. Falleció el 26 de febrero de 1764 recibiendo sepultura en el panteón del Pilar.

La presencia del escudo en el cantoral bien puede deberse a que fuese un encargo del propio arzobispo al taller de Santa Engracia, en concreto a fr. Pedro López que recibió numerosos encargos para la Seo y otras iglesias zaragozanas, y para ser posteriormente donado a la Enseñanza, congregación a la que favoreció especialmente, como ya se ha mencionado.

El escudo del prelado aparece orlado de rocalla y con timbre de cruz patriarcal bajo capelo de seis borlas, lo cual resulta harto llamativo, ya que como arzobispo le correspondían diez. El escudo cuartelado en campo de azur trae primero un árbol terrasado, segundo cinco paneles, puestas en sotuer, tercero dos lobos pasantes puestos en palo y cuarto cinco roeles de oro. En la parte inferior aparece el nombre del autor, el fraile Jerónimo del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, enmarcado por unas rocallas con dos atributos, un ala de ave y una palma.

La peculiaridad de este cantoral radica en el contenido de los folios 58 y 60, en los que se recoge la misa de la festividad de San Francisco Javier, circunstancia muy poco frecuente, sobre todo si fueron realizados fuera del reino de Navarra, por lo que se reafirma la hipótesis de ser un encargo del arzobispo, aunque no debemos olvidar la tradicional relación entre la Compañía de María y los jesuitas. Se incluyen el Introito, Prefacio, Gloria, Aleluya, Ofertorio y Comunión. La notación es cuadrada en pauta de cinco líneas. La letra L (8,5x8,1), inicio del texto *Loquebar de testimoniis tuis (...)*, está rodeada por una orla verde y acompañada de unos motivos vegetales coloreados en amarillo, verde, azul y rojo. El manuscrito se halla realizado en dos tintas: los neumas y el texto en tinta negra y las letras mayúsculas, pautas e indicación de festividades en tinta roja. Las orlas a cuatro lados son unas sobrias franjas de color rojo y amarillo.

Posteriormente a la realización del cantoral, en 1753, se le añadieron, a partir del folio 98, los oficios cantados de otras festividades como la de San Roque, Sagrado Corazón de Jesús, la Inmaculada Concepción, el domingo infraoctavo de la Ascensión, una misa de difuntos y un índice. [N.A.I.]

Domine, & lux perpetua luceat

eis. Libera me. **K**yrieleisō,

Christeeleisō, Kyrieleison.

Festa Decembris.

La Missa de N.S. dela Concêpciō; estā al folio. 43.
como el dia de su Natividad.

IN FESTO S. FRANCISCI XAVERIJ

Introitus.



O quebar de testi

monijs tuis in con

spectu re gum, & non confun

Wundervita de San Francisco Javier

Jacobus Laurus

Cobre, talla dulce; 21 x 14,9 cm

Viñeta 1ª: *A. B. Ignatio in Indiam / mittitur. Viñeta 2ª: Multos aegros et moribundos sanat. Cogi / tationes hominum introspicit. Viñeta 3ª: Quatuor mortuos suscitatur. Viñeta 4ª: Multos oenergumenos li: / berat. Multa infidelium / millia ad Christi fidem ad / ducit. Viñeta 5ª: Pernocans in ora: / tione a Daemoni: / bus caeditur. Viñeta 6ª: Tempestatem divinitus / sedat. Viñeta 7ª: Caecis visum surdis / auditum reddit. Viñeta 8ª: Eodem tempore duobus / in locis cernitur. Viñeta 9ª: Leprosos mundat. Viñeta 10ª: Mutis loquelam, clau: / do gressum tribuit. Viñeta 11ª: Sublimis a terra / divinitus susti: / netur. Viñeta 12ª: Eius corpus viva in / calce sepultum multo post / mortem integrum reperitur. Viñeta 13ª: Multi agri tacto illius corpore / suavissimum odorem spirante sanantur.*

En la parte inferior: *BEATVS / FRANCISCVS / XAVERIVS / SOCIETATIS / IESV / B. IGNATII / SOCIVS. / Romae Iacobus Laurus excud. / Cum privilegio Summi Pontifici: / cis ad Annos X. Superiorum per / missu 1600*
Pamplona. Carmelitas Descalzas de San José

En las Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona se conserva una colección de estampas grabadas que fueron adquiridas por la Madre Leonor de la Misericordia (Ayaz y Beaumont). Todas ellas fueron encuadradas y numeradas en el siglo XVII, tras su adquisición por la citada religiosa, en los últimos años del siglo XVI y los inicios de la siguiente centuria. La afición por las imágenes grabadas de la citada carmelita le llevó a ilustrar los ejemplares manuscritos de la *Vida de Catalina de Cristo*, fundadora de Soria, Pamplona y Barcelona, con estampas *ad hoc*, en relación con las materias que se trataban. El conjunto es de sumo interés, tanto por la rareza de algunas estampas, como por sus cronologías y procedencias. La Madre Leonor mantuvo una correspondencia con religiosos de su Orden, destinados en distintas partes de Europa, así como con otros prohombres de la política y la Iglesia. En su mayor parte, las iconografías que contemplaremos en la serie todavía no han dado el salto cuantitativo y cualitativo hacia interpretaciones típicas del siglo del Barroco: éxtasis, apoteosis, glorias y los grandes penitentes, pues se vive un momento de contención, inmediata al Concilio, en la órbita de personajes de tanto carácter como San Carlos Borromeo, Molanus o el cardenal Paleotti. Todo ese ambiente se deja notar en la iconografía de estos grabados que se inscriben en lo que se ha denominado manierismo reformado.

Las estampas septuagesimocava y septuagesimonovena del volumen de grabados, están dedicadas a San Ignacio de Loyola y San Francisco

Javier, en dos curiosos y rarísimos ejemplares fechados en Roma en 1600 y firmados por Iacobus Laurus, destacado grabador y editor romano, activo en las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad de la siguiente centuria. Por su tipología, la estampa grabada corresponde a lo que en alemán se denomina "*Wundervita*", o vida admirable a causa de la representación en conjunto de los hechos y prodigios del personaje a quien se quería llevar a los altares. Del propio San Ignacio existen grabados con similar disposición, datados por aquellas mismas fechas y, más concretamente uno de F. Villamena, fechado en 1600 con veintinueve escenas de la vida del fundador de la Compañía. En 1600 se fecha otra estampa de San Francisco Javier, de gran calidad, obra de Camillo Cungi.

En ambos casos, el contenido primordial de aquellas imágenes es el milagro y el hecho prodigioso. En el caso de la de San Ignacio, todas las escenas menos una narran hechos sublimes y en la de San Francisco Javier, lo mismo. Únicamente se nos representa un suceso terrenal cual es el envío por el fundador a evangelizar. No cabe duda de que nos situamos en los albores del siglo XVII, en el amanecer del Barroco y en la órbita de la Compañía que llevaría los procedimientos de retórica hasta sus últimas consecuencias. No cabe duda que en las estampas de los más destacados miembros de la Compañía, en pleno proceso de ascenso a los altares, primó el milagro, dando la idea de que sus virtudes y doctrinas pasaban a un segundo plano. Todo ello hay que entenderlo en un contexto concreto, el del desgarramiento producido por la Reforma y la puesta en cuestión de la propia supervivencia para la Iglesia romana. En la lucha por la tradición apostólica y la santidad que los protestantes niegan a Roma, el milagro será cuestión clave, ya que con ello se demostraba que el Dios de los apóstoles y el de aquellos momentos otorgaba su respaldo a los católicos, manifestándolo con milagros. La consecuencia era clara: el santo debía ser taumaturgo, no bastaba que Roma ofreciera santos a Dios de grandes méritos y santidad vivida, sino que Dios los ofreciera a Roma. El signo del beneplácito divino era el milagro, una señal inequívoca de la santidad.

San Francisco Javier se nos presenta estático, arrodillado ante un altar con el Crucificado, con las manos sobre el pecho y con el característico rostro que se le dio desde sus primeras representaciones, con una corta melena enmarcando su rostro. La incorporación del nimbo, en este caso, está justificada por una disposición de época de

FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Un grabado de San Francisco Javier anterior a su canonización" *Diario de Navarra* 4-XII-1984 y *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia* (Ayaz y Beaumont). Pamplona, I. G. Castuera, 2004, pp. 104-108 y GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La serie de la vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo Mattioli en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (2004), pp. 103-104.



Clemente VIII (1592-1605), que coincide con la fecha de la estampa (1600), según la cual se permitió retratarle con el nimbo, en unos momentos en que su causa de beatificación cobró un rumbo muy positivo, tras algunas dudas sobre ciertos prodigios, especialmente las resurrecciones. Las escenas que encontramos en las viñetas de la estampa se refieren en su práctica totalidad a sus milagros, como se ha hecho notar anteriormente. Con la sola excepción de la primera, que narra el envío a la Indias por San Ignacio, el resto tiene que ver con la multitud de milagros que se le atribuyeron y fueron difundidos en sus vidas. Entre aquellos prodigios vemos: la curación de enfer-

mos, resurrección de muertos, liberación de posesos, apaleamiento por los demonios, aplacamiento de la tempestad, devolución de los sentidos a los que los habían perdido, apariciones, curación de leprosos, elevaciones, y milagros *post mortem*. Llama la atención, desde el conocimiento de otros ciclos del siglo XVII, la falta de escenas que aún hoy nos identifican al santo misionero, por excelencia. Faltan el predicador, el peregrino, el que bautiza y catequiza e incluso la famosa escena del cangrejo, así como las alusiones a su pureza, aspectos todos ellos que serían más populares en la iconografía que el cúmulo de milagros que se nos presenta en la estampa. [R.F.G.]

Fanal con imagen de San Francisco Javier

Escuela conventual española, posiblemente navarra, siglo XIX
Madera, vidrio, yeso, textil, etc., policromado, dorado, tejido, conformado,
etc., 24 x 20 cm

S^o FRA.co XAVIER

Pamplona. Colección particular

Fanal compuesto por una campana de vidrio con asidero y su correspondiente base redonda en madera, con zócalo moldurado.

Se aprecia en su interior una imagen de yeso moldeado y policromado que representa a un joven con nimbo de santidad, cayado y ramo de flores, ataviado de negro y oro, a la usanza del siglo XVI. Sobre el cayado se posa una paloma.

Enmarca la figura de tres cuartos un arco elaborado con alambres e hilos metálicos formando círculos y entorchados a base de un bordado al aire de hilos de seda policromos. En el suelo, flores de recorte sujetas por el mismo sistema de alambre, algunas siemprevivas, flores y suelo simulando una roca.

Según lo indicado en el texto de la filacteria del pie, se trata de San Francisco Javier, representado como joven noble, pues nació en 1506 en el castillo de Javier, próximo a Pamplona, y es precisamente cuando marcha a París como estudiante el momento en que conoce a Ignacio de Loyola y tiene lugar su transformación espiritual, que lo convierte en uno de los siete primeros discípulos del santo.

En cuanto a la inusual presencia de la paloma sobre el bastón, podemos relacionarla con el reverso de una de las medallas que figura en esta exposición con la imagen de San Francisco Javier en el anverso, y las *Arma Christi*, presididas por la cruz, sobre la que campea una paloma, posible efigie del Espíritu Santo. Asimismo podría aludir a la devoción del Santo al Paráclito y al testimonio de Fausto Rodríguez, acompañante de Javier, que al morir pidió que le enterrasen con una joya, una palomita de bronce, que Javier le había regalado diciéndole *"tomad y guardad esta palomita en señal de que los dos nos habemos de ver en el cielo"*.

Los fanales de vidrio son una transformación de los antiguos escaparates o *teatrinos* para pro-

teger una imagen devocional y su escenario que puede ser contemplado desde todos los ángulos.

Los que presentan una cubierta en forma de campana con asidero podrían ser considerados los antecedentes de los modelos decimonónicos en forma de burbuja o cilindros, y parece que el momento de su aparición se sitúa hacia el siglo XVIII, cuando la industria del vidrio explora nuevas técnicas y abarata costes. En Navarra se documentan varios ejemplos de estos fanales-campana, entre ellos algún belén, como el de la colección Arrese y localizamos varios más, con imágenes de Jesús infante y del monte Calvario en numerosos monasterios de la Península y Baleares. Por sus características, el presente conjunto participa de la estética de las labores conventuales del siglo XIX. Las flores son idénticas a las de un escaparate con la Adoración de los Pastores y los Reyes, del convento de San José en Toledo si bien el molde de la figura podría ser anterior a la propia imagen. [L.A.M.]

SCHURHAMMER, G., "Javier y Navarra", *Varia / Anhang*, Biblioteca Institutii Historici S.I., 1965, p. 249. ARBETETA MIRA, L., "Historia del Belén en España", *Ya vienen los Reyes*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 38. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*, Pamplona, Catedral de Patrimonio y Arte Navarro, 2005, pp. 67 y 119.



Relicario de San Francisco Javier

Escuela española, segundo cuarto del siglo XVII

Madera de ébano y plata, 63 x 25,5 / 35,6 x 18,5 / 10,5 cm

Pamplona. Santa Iglesia Catedral

Relicario en forma de caja de retablo de base cuadrada con un amplio zócalo recto, con los frentes retranqueados, seguido de un cuerpo convexo de menor tamaño sobre el que asienta una peana cuadrada con amplia pestaña saliente superior. Caja de formas geométricas, con la orilla lisa y el campo cóncavo, rematada por un amplio copete arquitectónico, formado por un friso liso y frontón recto, sobre el que se sitúa una peana rectangular, enmarcada por dos grandes volutas en forma de ce, rematada por una pirámide oval entre cuatro perrinolas. Los frentes, abiertos por medio de una ventana rectangular, dejan ver la sábana en que fue envuelto el cuerpo de San Francisco Javier cuando fue enterrado primero en la isla de Sanción y posteriormente en Malaca, tal y como reza una cartela indicativa: *"Porción de la Sábana en que fue envuelto el cuerpo de San Francisco Xavier cuando falleció al entrar en el Imperio de la China y su Ysla de Canton"*.

La belleza ornamental de esta pieza viene dada por las proporciones arquitectónicas de la misma, que se complementan con rosetas de flores de seis pétalos y placas recortadas formadas por volutas de formas geométricas que enmarcan cabezas de querubines unas y espejos ovales otras, todo ello en plata pulida, de gran finura, que resalta sobre el fondo negro de la madera de ébano en la que se asientan. Igualmente los perfiles de la caja subrayan sus líneas arquitectónicas mediante costillas y volutas en forma de ese, de plata en la parte inferior y de ébano en la superior, así como con lengüetas escalonadas en los laterales del frontón, lo que permite una solución de continuidad entre los cuerpos que forman el copete. Nos encontramos ante una tipología elaborada en los talleres de Roma a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, copiada por talleres peninsulares, como es el caso del que nos ocupa, en la que el artifice demuestra gran delicadeza y calidad.

Este relicario se encontraba en el colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona antes de 1656, ya que en dicho año el Ayuntamiento de la ciudad instituyó una fiesta con carácter anual en honor a San Francisco Javier, a celebrar el

16 de mayo en la iglesia de la Compañía de Pamplona *"donde esta su capilla y la sábana en que fue envuelto su santo cuerpo"*. Posteriormente, Mathías de Peralta en su vida de San Francisco Javier, impresa en Pamplona en 1665 y dedicada al Conde de Javier, descendiente del jesuita, menciona cómo en dicho colegio se conserva la sábana en la que el Santo fue enterrado, primero en la isla de Sanción y después en Malaca: *"Aunque no se si es permitido llamarse muerte un sueño con dotes de incorrupcion, que mas ha de un siglo que tiene atonito al Orbe Christiano, estendiendo el privilegio por el contacto a su milagrosa mortaja, que posee este Colegio de la Compañía de Jesus de Pamplona, incorrupta y lucida a pesar del tiempo, y igualmente de la sequedad mordaz de la cal en la isla de Sanchon, y de la humedad igualmente dañosa de la tierra en la ciudad de Malaca"*.

Tras la expulsión de los jesuitas de España las reliquias por ellos conservadas en su colegio pamplonés pasaron en diciembre de 1768 a la catedral de Pamplona, gracias a las gestiones del prior de dicha seo, don Fermín de Lubián y Sos, quien había costado hacia 1759 un busto de plata de San Francisco Javier para dicho templo, que todavía se conserva, y a la intervención del conde de Miranda y del arzobispo de Burgos, este último amigo de Lubián y sangüesino como él. La presencia de este relicario entre las pertenencias de la catedral se recoge por primera vez en el inventario de bienes de 1771, en el que se anota como una *"reliquia de la sabana en que fue envuelto el cuerpo de San Francisco Xavier colocada en un relicario de ebano de dos caras de figura de retablo cerrado con cristales por los dos lados y guarnecido de diferentes chapas labradas de plata y cerrado de ambas partes por cristales. Esta aplicada esta reliquia a la Santa Yglesia como la del numero antecedente"*. [I.M.V.]

PERALTA, M. *El Apostol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Xavier*, Pamplona, Imprenta de Gaspar Martinez, 1665. ARIGITA Y LASA, M., "La sábana de San Francisco Xavier", *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Pamplona*, Pamplona, 1903, nº 948, pp. 189-193 y nº 955, pp. 325-328. FERNANDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Fundación Diario de Navarra, Pamplona, 2004, pp. 85-91.



Extrait de la Lettre
qui fut lue au Corps
des Députés de la Nation
le 20 Mars 1791
et qui fut lue au Corps
des Députés de la Nation
le 20 Mars 1791
et qui fut lue au Corps
des Députés de la Nation
le 20 Mars 1791

Relicario de San Francisco Javier

José García Rebolón, 1738

Plata en su color

Marca de Pamplona: PP coronada

Pamplona. Santa Iglesia Catedral

Relicario de tipo ostensorio, con base troncopiramidal apoyada en tres patas en forma de garra con bola. Marcan los perfiles de la base tres grandes volutas rematadas por cabezas de querubines, que enmarcan los frentes cóncavos de contornos recortados. Sobre esta asienta un cuerpo acampanado de transición al astil, con nudo periforme de gran tamaño entre cuerpos cóncavos con toros. Ostensorio con viril ovalado moldurado rodeado por una gloria de nubes que se superpone a una ráfaga en la que se alternan rayos flameados y rectos. En el interior del viril se guarda un relicario en forma de bote cilíndrico con la reliquia del santo.

Presenta una exuberante ornamentación que lo recubre por completo, articulada en torno a elementos vegetales, cardinas y flores repujados y a querubines fundidos, que se distribuyen por la base y el nudo, y que en los frentes de la primera enmarcan espejos ovales, formados por ces de gran desarrollo, con el anagrama de Cristo, IHS, y que se completa en el ostensorio con una gloria de nubes. Se trata de una pieza de gran riqueza, que se aleja de la habitual sobriedad imperante en las piezas de astil de los talleres pamploneses en estos momentos, con un bello efecto plástico de gran vistosidad, producido por el abigarramiento decorativo, en el que destaca el contraste de las superficies lisas de los motivos ornamentales sobre el fondo granulado en el que se disponen.

Tiene estampada la marca de Pamplona, una doble P coronada, y aunque carece de punzón de autoría, en una reciente publicación se ha atribuido, gracias a la documentación, al platero José García Rebolón, maestro natural de Burgos y asentado en la capital navarra, donde se examinó en 1733.

Como ya se ha dicho, este relicario formaba parte de las propiedades del colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona, entre cuyas cuentas se recoge su ejecución en 1738, *"en enero de 1738 se acabo de hacer un relicario grande*

de plata que puede servir para viril, que se hizo con ese fin y de poner una reliquia especial que enviaron a este Colegio desde Goa, con autentica de San Francisco Xavier el año de 1736. Peso dicho relicario cincuenta y nueve onzas... importo seiscientos treinta y dos reales y veinticuatro marevedis", y aunque no se menciona al maestro que lo labró, se ha atribuido al platero José García Rebolón, tal y como se ha dicho, que en el mismo año cobraba la reparación de una lámpara de dicho colegio.

Tras la expulsión de los jesuitas de España, y gracias a las gestiones del prior de la catedral pamplonesa, don Fermín de Lubián y Sos, pasó a dicho templo, junto a otras obras, al igual que el relicario de la sábana, en diciembre de 1768. Se recoge por primera vez, entre los bienes de la catedral en el inventario realizado en 1771, donde se anota como *"una reliquia de San Francisco Xavier aplicada a la Santa Yglesia por el rey Carlos III de Castilla, VI de Navarra de los efectos que se hallaron en el Colegio de la Compañía de Jesus de esta ciudad... esta reliquia esta inclusa en un cristal ovalado, guarnecido por arriba y debajo de plata sobredorada y en la parte superior rematada por una cruz y este relicario con su peana pequeña y manual de plata tambien sobredorada para dar a adorar la reliquia, pesan ambas piezas con su vidrio ocho onzas",* debiéndose la diferencia entre la descripción y la pieza conservada al hecho de que el relicario tenía dos pies, uno grande de plata y otro para cuando se daba a adorar la reliquia a los fieles. [I.M.V.]

GARCÍA GAINZA, M.^a C. y HEREDIA MORENO, M.^a C., *Orfbrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, EUNSA, Pamplona, 1978, p. 55. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 85-91.



Medallón relicario de San Francisco Javier

Escuela española, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII

Plata en filigrana, laminado, recortado, etc.; esmalte pintado,

5 x 3,5 x 0,60 cm

Pamplona. Colección particular

Medallón relicario compuesto por caja oblonga en la que se alojan sendos esmaltes pintados sobre lámina de cobre, y ancho marco calado, compuesto por cuatro palmetas tangentes realizadas en filigrana, que simulan los remates de una cruz flordelisada. Asa con decoración de sogueados y reasa entorchada.

El esmalte del frente representa a un sacerdote revestido de sobrepelliz y estola, con nimbo de santidad, lo que se corresponde con la iconografía habitual de S. Francisco Javier, situado en lo que parece una playa, posible alusión a sus continuos viajes por mar o al momento de su muerte. En el reverso aparece la imagen de Santo Tomás de Aquino.

Los colores del esmalte (carmin, amarillo, azul, verde...) son vivaces y se emplean frecuentemente en los esmaltes pintados denominados "a la porcelana", por imitar su fondo blanco a esta materia, por entonces de composición desconocida. Precisamente, la paleta cromática y ciertas representaciones han llevado a pensar a algunos autores, especialmente italianos, que estas pequeñas iluminaciones estarían producidas en el sur de Italia, concretamente en Sicilia, donde abundan los ejemplos, aunque no en tanta profusión como en España, donde se llegan a emplear en botonaduras y otros detalles, como sucede en Mallorca.

Además, consta la existencia de centros de producción de esmaltes similares, de tipo popular, en Aragón y monasterios como Montserrat y Guadalupe, siendo la Moreneta una de las imágenes más representadas, junto con otras específicamente españolas, caso de la Virgen de los Desamparados, la Santa Faz de Alicante, Santa Teresa, San Vicente Ferrer, etc., al lado de San José, San Antonio, Santa Bárbara y otras devociones comunes al mundo cristiano, entre ellas Santa Lucía, lo que suele citarse para apoyar la teoría de una posible procedencia italiana.

Aunque no son frecuentes las representaciones de San Francisco Javier, existe algún ejem-

plo similar al presente, como el medallón conservado en la colección Fransoy de Palma de Mallorca, si bien el lenguaje técnico de la filigrana es distinto e incorpora piedras.

Los reversos de estas medallas esmaltadas, muy frecuentemente, consisten en un fondo azul donde campea el monograma de Jesús, lo que parece vincular estas escenas a la difusión del nombre de Jesús propiciada por la Compañía.

En cuanto al marco, corresponde a un tipo muy difundido de trabajos en filigrana, que, derivado de las "*Rosas de pecho*", se ha venido utilizando en la joyería popular hasta comienzos del siglo XX. A este respecto, Ortiz Echagüe, en su edición de 1957 de *España. Tipos y Trajes*, documenta uno similar en uso en el valle de Ansó. [L.A.M.]

ORTIZ ECHAGÜE, J., *España, tipos y trajes*, Bilbao, Publicaciones Ortiz-Echagüe, 1957, pp. 46 y 64. BLANCO TRIAS, P., *Populadad de San Francisco Javier en Mallorca*, Imprenta Guasp, Palma de Mallorca, 1948, p. 24.



Relicario de San Francisco Javier con su caja

Relicario: Pedro Antonio Sasa. Caja: Pedro Dudomen. 1791

Relicario: Plata en su color. 23,5 x 9,5 / 10,5 x 9,5 / 2 cm Caja: Madera. 35 x 15 x 11,5 cm

Marca de Pamplona: PP coronada

Pamplona. Palacio de Navarra. Gobierno de Navarra

Relicario que repite modelos de ostensorio, con base circular de cuerpos decrecientes, sobre zócalo recto asienta un cuerpo convexo seguido de otro acampanado. Astil mixtilíneo con nudo de jarrón, con toro superior, entre cuerpos cóncavos con anillos, que da paso al ostensorio, con viril circular moldurado, rodeado de una ráfaga en la que se alternan rayos biselados y querubines enmarcados por ces y rayos biselados, rematada por una cruz de brazos abalaustrados. En su interior guarda un relicario de filigrana de plata, circular de perfil polilobulado, en forma de roseta con las reliquias del Santo, identificadas mediante una cartela, S^{ta}. Fran^{co}. Xavier.

Nos encontramos ante un ejemplar muy sencillo que repite modelos propios del siglo XVIII, en el que la decoración se reduce a motivos geométricos con fondo escamado enmarcados por bandas lisas y estriadas, estas de raigambre rococó, que se distribuyen por los cuerpos de la base y el nudo del astil. Mayor riqueza ofrece el ostensorio, de perfil mixtilíneo, con un bello juego de entrantes y salientes dado por la alternancia de querubines, ces y rayos biselados, de gran plasticidad y efecto visual.

Estampada en la base ostenta la marca de Pamplona, una doble P coronada, aunque carece de punzón de autor, conociendo gracias a la documentación que se trata de una obra de Pedro Antonio Sasa, quien cobró por ella 124 reales de plata fuertes, según consta del recibo firmado por este maestro el 18 de abril de 1791. Obra de origen italiano es el relicario de filigrana que guarda en su interior, que responde a modelos allí desarrollados

a lo largo del siglo XVIII, para atender la demanda de iglesias y particulares que acudían a Roma y que regresaban con reliquias.

El relicario se custodia en una caja de madera rectangular, con cuatro perinolas de plata en los ángulos, y copete de frontón mixtilíneo, rematado por una asa, en forma de ce, para su transporte. En el frente presenta una puerta abatible con la parte superior semiesférica, lo que permite ver el relicario custodiado en su interior. Las cuatro caras de la caja están fileteadas por una doble banda en la que se distribuyen de manera simétrica, en los ángulos y los ejes de los frentes, motivos ajedrezados. En el copete ostenta las armas de Navarra, embutidas en latón y con un cristal verde. Dicha caja fue encargada por la Diputación al ebanista francés Pedro Dudomen, a quien pagó por ella 120 reales de plata fuertes, según consta por el recibo anteriormente mencionado de 18 de abril de 1791, que firmó conjuntamente con el platero Sasa.

La reliquia aquí contenida procedía del colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona, siendo recogida tras la expulsión de los jesuitas en el seminario. En febrero de 1791 la Diputación de Navarra pidió al obispo de Pamplona, don Esteban Antonio Aguado y Rojas, la cesión de dicha reliquia, dado que el Santo era uno de los dos copatronos de Navarra *"habiendo entendido que a resultas del extrañamiento de los regulares de la Compañía de Jesus que hubo en el Colegio de esta ciudad, se entrego por Real Orden a disposicion del Ilustrisimo Prelado que al tiempo era de esta diocesis, entre otras alhajas, una reliquia de este esclarecido santo, y que esta se halla como retirada y sin mostrarla al publico, o en el Seminario Conciliar o de Correccion, recurro al religioso corazon de Vuestra Señoria Ilustrisima, suplicandole que por efecto de su notoria piedad y pastoral celo, se sirva franquearme la expuesta reliquia para poder exponerse a la publica adoracion de los fieles en las festividades que acostumbro celebrar al santo, pues tan sagrada ddiva me sera de muy particular estimacion y reconocimiento"*. [I.M.V.]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diano de Navarra, 2004, pp. 85-91.



Casulla

José Lizuáin, 1802

Raso blanco, oro y sedas de colores, 106 x 69 cm

Pamplona. Parroquia de San Nicolás

Esta casulla, que pertenece al ajuar textil de la parroquia de San Nicolás de Pamplona, forma parte de un terno completo compuesto además por dos dalmáticas, una capa pluvial, velo de cáliz y de las estolas y manipulos correspondientes. La casulla presenta, al igual que el resto de las prendas, un fondo de raso blanco con una decoración bordada de estilo rococó a base de ces, roleos y motivos vegetales que se extienden por todo el campo con un ritmo dinámico y curvilíneo y que aparecen confeccionados en oro llano, en oro picado, con cordoncillo de oro y salpicado de algunas lentejuelas, de acuerdo al protagonismo y triunfo que el bordado en metales tuvo durante esta época. Asimismo, entre los distintos elementos ornamentales y siguiendo la tradicional línea vertical de la cenefa, se disponen, enmarcadas en tarjas de rocalla, diversas representaciones figurativas bordadas en ricas sedas de matices, que manifiestan el renacer de la imaginería bordada que tanta importancia tuvo en siglos anteriores. En la parte delantera de la casulla y en su zona superior, se recoge una imagen de la Inmaculada Concepción sobre media luna y con preciosa labor en los pliegues y en el vuelo del manto, en tanto que una figura de San Francisco Javier ocupa la zona inferior. La imagen, que ha perdido algunos de los puntos de matiz que originalmente la conformaban, responde al tipo iconográfico del santo peregrino, ya que este aparece ataviado con una esclavina con veneras y con bordón de peregrino, con la sotana abierta mostrando el corazón inflamado y todo ello sobre un fondo marino, frecuente en las representaciones del Santo, que alude a las tierras y mares que recorrió en su gran tarea de evangelización. A su vez y en la parte dorsal, vuelve a repetirse la imagen de la Inmaculada Concepción en la zona superior, mientras que en la inferior, una tarja de rocalla cobija una figura de San Nicolás, titular de la parroquia, vestido con los ornamentos episcopales y con tres bolas de oro sobre el libro y un barril con tres niños a sus pies, en alusión a diversos pasajes de su vida.

pamplonés perteneciente a una de las dinastías comerciales más importantes de la Navarra del siglo XVIII, regaló a la iglesia *"un terno de seda blanca bordado en oro, el mejor que tiene la parroquia"*, y que podemos identificar con el que aquí nos ocupa. Por una carta dirigida a la iglesia, el referido Vidarte informaba que el ornamento debía ser bendecido, suplicaba que la Obrería no le hiciera ninguna demostración de gratitud y manifestaba su deseo de que el conjunto se estrenara *"el día de la Comunión general de los Enfermos de la Parroquia y así bien cuando a los señores vicarios les parezca corresponderse, pero no quisiera que se hiciese muy comun"*, atendiendo así a la riqueza y mérito del terno que lo hacía sólo digno de las celebraciones de mayor solemnidad.

Por otro lado y respecto al artífice que llevó a cabo este singular conjunto, un contrato de 1805 entre la parroquia de Andosilla y el bordador zaragozano José Lizuáin, nos informa sobre esta cuestión. Por esta escritura, el artífice se comprometía a hacer un terno blanco bordado en oro para la iglesia *"con arreglo en un todo y por todo al terno que hizo el mismo para la Parroquia de San Nicolás de Pamplona"*. De esta forma, podemos identificar al autor de esta casulla y del terno del que forma parte, con el bordador José Lizuáin. Este maestro, hijo del también bordador Francisco Lizuáin, fue uno de los más insignes artífices de la Zaragoza de finales del XVIII y de las primeras décadas del XIX, como se demuestra en la crónica escrita a su muerte en 1829, donde se dice fue *"famoso bordador como lo acreditan sus obras por todo el Reino, y los ricos ternos que tanto realzan las sacristías de ambos Santos Templos de la Seo y del Pilar, y los excelentes Mantos de Nuestra Señora, y serán un recuerdo de su sobresaliente mérito"*. Asimismo, este bordador tuvo, al igual que su padre, que trabajó para la catedral de Pamplona, para Azagra o para Villafranca, entre otros lugares, una relación fructífera y estrecha con los templos navarros, llevando a cabo, además de este conjunto de San Nicolás y el citado de Andosilla, dos ternos para Lerín, otro para Falces y el terno llamado del Corpus que realizó en 1819 para la parroquia de Arróniz. [A.A.P.]

Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona, Caja 155, Varios. Archivo General de Navarra, Protocolos Notariales, Andosilla, Romualdo López, 1805. AZCONA GUERRA, A. M., *Comercio y Comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 255-299. ÁGREDADA PINO, A. M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas Siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 491-492.

Según la documentación del archivo de la parroquia, en 1802, el que fuera Obrero Mayor de la misma, don Ramón Vidarte, comerciante



Relicario de San Francisco Javier

Talleres hispanos, 1662

Plata sobredorada y óleo sobre cobre, 59,5 cm

Tudela. Santa Iglesia Catedral



La ciudad de Tudela se distinguió, como la primera, en la defensa del patronato de San Francisco Javier para Navarra, incluso cuando se le trataba de hacer patrón único de Navarra. Una serie de acuerdos del ayuntamiento, cartas de la ciudad dirigidas al Reino y otros documentos hablan por sí solos del tema. Desde el mismo momento de la beatificación y canonización, las fiestas en honor de San Francisco Javier se sucedieron en la ciudad, según nos dan cuenta varias partidas pagadas por orden del regimiento. El día 25 de julio de 1622 hubo una solemne procesión general por las calles de la ciudad, para festejar la elevación a los altares de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, a la que acudieron un danzante de Tarazona, llamado Francisco de Espino y otro danzante de nombre José de Marco. Con la misma ocasión se corrieron sendos toros ensogados.

En sesión de 20 de noviembre de 1625, los regidores acordaron tratar con el cabildo de su colegiata sobre el nombramiento como patrono de la ciudad a San Francisco Javier.

Al año siguiente, en 1626, tenemos constancia de que se encendió una gran hoguera para celebrar su fiesta, habiendo adquirido el municipio ocho cargas de leña a tal efecto. En el mismo año se llegó a redactar una especie de voto de la ciudad al Santo.

Al año 1650, pertenecen numerosos testimonios documentales, en el contexto de enfrentamiento entre fermínistas y javerianos, cuando la capital de la Ribera, sus prohombres e instituciones civiles y religiosas, se aliaron con la causa de estos últimos. De nada sirvieron las cartas que desde el ayuntamiento y cabildo de Pamplona escribieron a las instituciones de la capital de la Ribera. Merece la pena reseñar algunos párrafos de estas misivas para comprobar el alto grado de enfrentamiento por la cuestión del patronato. En la que remitió el cabildo pamplonés al de la co-

legiata de Tudela, dan cuenta de los milagros de San Fermín, de los sucesos extraordinarios con motivo de la invención de su cuerpo, de cómo se celebraba su fiesta en la capital navarra, añadiendo: *"Los diputados de este Reino, movidos de la ambición de los Padres de la Compañía de Jesús, nulamente y sin poderes especiales de los vecinos y moradores de él, solamente porque San Francisco Xavier fue hijo de una casa muy principal deste Reino (como si este santo no debiera también el ser cristiano al glorioso apóstol San Fermín, como otros de que goza también este Reino), intentan no sólo que San Francisco Xavier ha de ser compatrono deste Reino con San Fermín, sino también quieren excluirle de su inmemorial y único patronato (como si hubiesen flaqueado los brazos deste Moisés o la anterioridad de más de mil quinientos años de único patronato de que gozó antes que naciera San Francisco, pidiera compañía en este sol que con tan continua y singular asistencia ampara a este cristianísimo y antiquísimo Reino a defender desta injusticia tan noticia que se intenta"*.

La devoción de la ciudad hacia el Santo fue en aumento, como lo prueba, entre otros testimonios, la llegada de una reliquia suya desde Roma en 1662, a petición de las autoridades civiles y eclesiásticas, en atención a la grata memoria del misionero jesuita y a que *"en dicha ciudad tiene muchas deudas y parientes"*. Las gestiones para obtenerla fueron largas y laboriosas, pero acabaron con un resultado positivo, con cuyo motivo se organizaron regocijos públicos, que se repitieron por algunos años, con luminarias, hogueras, toros de ronda y músicas por las calles. El acta municipal que nos da cuenta de aquella noticia se data el día primero del año 1662.

La reliquia se colocó en un relicario tipo ostensorio de plata sobredorada, rematado por una delicada miniatura del santo revestido con sobrepelliz y estola. En su mano derecha porta la vara de azucenas y con la izquierda sostiene el escudo de Navarra. Da la impresión de que los tudelanos no se acostumbraban a tener dos copatronos del Reino, ya que al representar a Javier sólo con el escudo de Navarra, parecía contradecirse, de algún modo, el espíritu del copatronato, sancionado por decisión papal en 1657.

La fiesta en honor de San Francisco Javier se siguió celebrando. En 1682 se corrieron sendos toros por las calles de la ciudad, para festejar su día, anotándose en la partida que la fiesta era *"voto de la ciudad"*. [R.F.G.]

FUENTES PASCUAL, F., *Bocecos de historia tudelana*. Tudela, Gráficas Muskaria, 1958, pp. 226-229. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta Religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 95-105.



Concha pintada

Escuela sino-filipina para el mercado occidental (?), segunda mitad del siglo XVIII

Concha marina cortada, pintada y dorada

14 cm alto x 16 cm ancho x 25 cm de fondo

Pamplona. Palacio Episcopal

Cuadro devocional realizado con la concha de una caracola cortada por la mitad, de forma que se utiliza la pared interior, ofreciendo como resultado una superficie irregular con perfil trilobulado que, en la parte superior, dispone de un agujero para suspensión. Sobre la cara interior, que ofrece un aspecto de porcelana y color rosa muy pálido, se ha representado la figura de San Francisco Javier, con sobrepelliz y estola, que alza un crucifijo con la mano derecha y con la izquierda sostiene una palma en vez de las tradicionales azucenas.

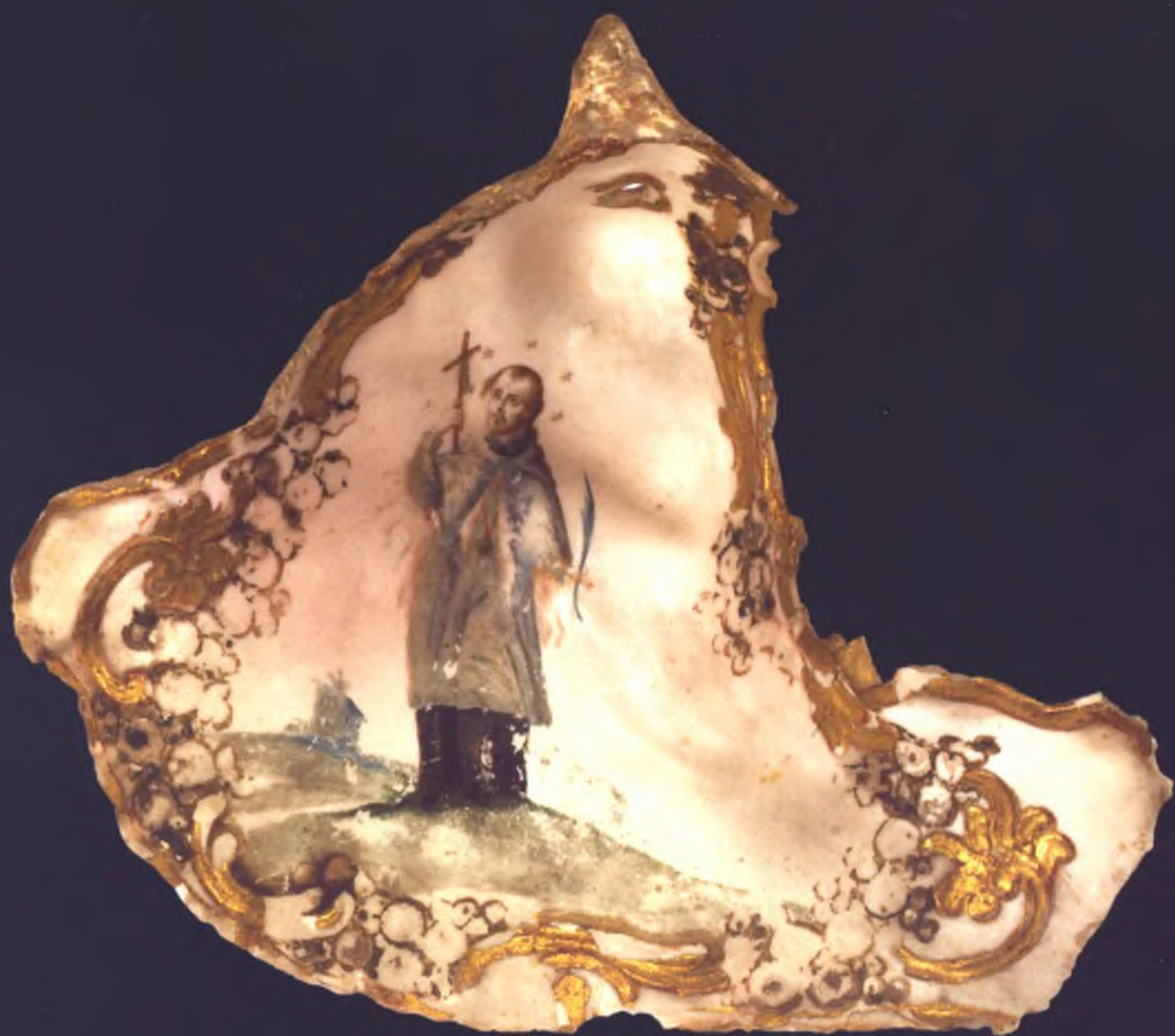
Su nimbo está formado por cinco estrellas y porta un medallón sujeto con cinta roja. El personaje se alza sobre un paraje desértico con una edificación aislada al fondo. Rodea la composición una orla de rocallas doradas, flores y frutos, muy perdidos, que siguen la línea del borde.

Esta pieza formaría parte de un conjunto con representaciones diversas de santos, como sucede con la muy similar que se conserva en el Museo de América (nº invº 16.258), donde se representa al Santo en actitud parecida, con el nimbo de cinco estrellas (que podría simbolizar las partes del mundo) y el crucifijo. A la misma serie pertenecen otras cuatro conchas con similar perfil y parecido sistema de suspensión, que se decoran con imágenes de San Pablo, Santa Catalina, San Sebastián y una santa religiosa que ostenta la palma con las tres coronas que representan las tres potencias.

Lo irregular de sus formas se une al aprovechamiento de un material insólito, que muestra su procedencia marina y exótica, sigue las pautas del *stil rustique*, el amor por la naturaleza que comenzó en el manierismo y desembocó en otro refinado estilo como es el rococó, ámbito estilístico al que pertenecen estas iluminaciones, que, si se comparan con la paleta y estilo de algunos abanicos de la Compañía de Indias, pueden considerarse obra de artistas chinos.

La tradición de pintar conchas de nácar o de superficies decorativas ha sido una constante

en Filipinas hasta la guerra de 1898, ya que estos productos solían adquirirse como rarezas o recuerdos de viaje, por lo que abundan relativamente en España, aunque pocas de estas curiosas pinturas son tan antiguas como la que nos ocupa. [L.A.M.]



Relicario de San Francisco Javier

Vicente Rozes, tercer cuarto del siglo XVIII

Plata en su color y sobredorada, 60 x 33 x 20 cm

Marcas de Zaragoza: CESATE y del platero Vicente Rozes: VROZES

Sangüesa (Navarra). Parroquia de Santa María la Real

Relicario de tipo ostensorio, repujado en chapa de plata sobre alma de madera, de líneas muy dinámicas y sinuosas. Base formada por un zócalo moldurado mixtilíneo, con un querubín en el centro, sobre la que apoya un cuerpo de perfil triangular estrangulado, con la parte inferior compuesta por una vena central enmarcada por dos patas en forma de volutas, y la superior triangular, con un querubín centrado por rosetas y palmas vegetales de contorno movido. Astil mixtilíneo, con un espejo oval enmarcado por volutas de perfil sinuoso y rocallas. Ostensorio de perfil quebrado, con viril octogonal moldurado, con una teca circular en su interior, formado por bandas cóncavas, rectas y rocallas en forma de ese enfrentadas, todo ello rodeado por una gloria de elementos vegetales, rocallas y querubines sobre un fondo escamado, rematada por rayos biselados. Por la parte posterior, y a la altura del viril, presenta una chapa de plata ovalada.

Nos encontramos ante una obra de gran riqueza plástica, con un movimiento exacerbado conseguido gracias a los contornos quebrados y sinuosos, con un bello juego de luces y sombras, y que presenta una abigarrada decoración de gusto rococó, que se articula en torno a los elementos vegetales, rocallas y querubines, que recubren por completo la pieza, rompiendo sus líneas arquitectónicas. Este juego de entrantes y salientes se completa mediante la alternancia de las superficies lisas de los motivos ornamentales con el fondo escamado sobre el que se asientan, así como con el tratamiento del viril, los querubines y los rayos de remate del ostensorio, de plata sobredorada, en contraste con la plata en su color del resto de la obra, marcando una línea vertical que recorre la pieza dividiéndola en dos mitades simétricas.

En los laterales del zócalo de la base tiene estampadas las marcas de localidad, CESATE, correspondiente a Zaragoza, y de autor, VROZE, atribuida al artífice zaragozano Vicente Rozes, cuyo punzón también encontramos en una concha y unas vinajeras de la iglesia de San Pablo de dicha ciudad, que se han datado hacia 1760, y del que tan sólo se conoce su po-

sible parentesco con el también platero Manuel Rozes (1720-1769). A pesar de la adscripción de esta obra a talleres zaragozanos, nos encontramos ante una tipología claramente romana, de gran efecto visual pero escaso valor material, debido a estar trabajadas en una fina chapa de plata, realizadas durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII en los talleres de la Ciudad Eterna para cubrir la demanda de reliquias por parte de iglesias y particulares, y que fueron imitadas por varios talleres peninsulares.

En la misma iglesia de Santa María se conserva otro relicario igual a este, aunque carente de punzones, con la reliquia de San Pedro, así como dos más que copian a los anteriores, realizados en la primera mitad del siglo XX por el platero madrileño Juan José.

Aunque desconocemos el momento en que llegó este relicario a la parroquia de Sangüesa, no hay que pasar por alto el hecho de que don Fermín de Lubián y Sos (1690-1770), prior de la catedral de Pamplona, era natural de dicha ciudad. Este personaje, gran devoto de San Francisco Javier, pagó el relicario de busto de dicho santo para la catedral pamplonesa, e igualmente consiguió que se trasladasen a este templo las reliquias incautadas del colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona, tras la expulsión de los jesuitas por Carlos III, por lo que bien pudo donar a su ciudad natal una reliquia del Santo a quien tanta devoción tenía, máxime cuando también envió a dicha parroquia las reliquias de San Sebastián. [I.M.V.]



Relicario de San Francisco Javier

Taller de Pamplona, último cuarto del siglo XVIII

Plata en su color, 17 x 9 x 9 cm

Marca de Pamplona: PP coronada

Sada (Navarra). Parroquia de San Vicente Mártir

Relicario que sigue el modelo de custodia, con base circular de cuerpos decrecientes, compuesta por un zócalo recto sobre el que asienta un cuerpo convexo seguido de otro acampinado. Astil formado por un grueso nudo periforme sobre el que se sitúa un anillo convexo, todo ello enmarcado por cuerpos cóncavos. Ostensorio de viril ovalado rodeado de una ráfaga en la que alternan rayos biselados y rectos, éstos últimos acabados en estrellas, de las que se han perdido varias, así como la cruz que tenía de remate. En su interior conserva la reliquia del Santo identificado mediante una cartela, *Sⁿ. Franc^{co} Xavier*.

Al igual que el relicario procedente del palacio de Navarra, nos encontramos ante un ejemplar muy sencillo, en la que la decoración se limita a las guirnalda de flores y a las cenefas estriadas de la base y el nudo, adquiriendo mayor riqueza en el ostensorio, gracias al movimiento y el perfil mixtilíneo que le otorga la gloria de rayos y las estrellas. Aunque las guirnalda de la base y nudo nos avanzan ya motivos ornamentales propios del clasicismo, las cenefas estriadas son todavía de marcado carácter rococó, respondiendo también estructuralmente a modelos del siglo XVIII.

Dado que se trata de una tipología muy común y que no presenta marca de autor, desconocemos el artífice que realizó esta pieza, aunque sabemos que se trata de un platero pamplonés, ya que presenta estampado en el zócalo de la base el punzón de localidad de dicha ciudad, una doble P coronada, con los picos de la corona curvos, empleado en la capital navarra en las últimas décadas del siglo XVIII y durante el siglo XIX. En la misma iglesia se conserva un relicario gemelo a este con la reliquia del Lignum Crucis.

A pesar de que no tenemos constancia de cómo y cuándo llegó dicha reliquia a la parroquia de Sada, no hay que pasar por alto que se trata del pueblo natal del obispo Joaquín Javier Úriz y Lasaga (1747-1829), a quien la historia propició dos grandes oportunidades de donar una reliquia de San Francisco Javier a su parro-

quia natal. Por un lado Úriz y Lasaga estuvo vinculado a la seo pamplonesa, en la que disfrutó pingües beneficios: canónigo en 1777, arcediano de la tabla en 1783, provisor y vicario general entre 1785-1795, y finalmente obispo entre 1815 y 1829, en las fechas en que la expulsión de los jesuitas propició que las reliquias por ellos custodiadas en su colegio de la Anunciada de Pamplona pasasen a la catedral de dicha ciudad, momento en que creemos que el prior Fermín de Lubián habría enviado una reliquia del santo jesuita a Sangüesa. Y en segundo lugar no hay que olvidar tampoco que fue bajo mandato de este obispo cuando se suprimieron en España las ordenes monásticas, en virtud de la ley de 25 de octubre de 1820, quedando los objetos de culto de los monasterios suprimidos, entre ellos las reliquias, bajo la custodia del obispo. Úriz y Lasaga, pensando que estos cenobios no iban a volver a restaurarse, donó varias reliquias de diversos santos, procedentes entre otros del monasterio de Leyre, que poseía una de las lipsanotecas más ricas de Navarra, a diferentes iglesias, costeando en algunos casos la ejecución de relicarios de su caudal privado. [I.M.V.]

GONZÁLEZ GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*. S. XIX, Torno IX, Pamplona, EUNSA, 1991. ORBE SIVATTE, A. y ORBE SIVATTE, M., "Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, nº 192, 1991, pp. 111-152.



San Francisco Javier

Hispano filipino, finales del siglo XVII

Marfil tallado y policromado, 10,5 x 4,5 x 3,7 cm

Pamplona. Colección particular

Hermosa escultura en marfil tallado y policromado de San Francisco Javier que sigue un esquema habitual en la iconografía del santo jesuita, en la que se abre la sotana para mostrar su pecho inflamado por el amor divino. Se le representa en pie, erguido sobre una piana octogonal moldurada, con un ligero contraposto, conseguido gracias a la flexión de la pierna derecha, que a pesar de ello no logra romper la frontalidad de la imagen. La cabeza, tonsurada y con un orificio en la parte superior para colocar una potencia hoy perdida, se encara al espectador, dirigiendo su mirada al frente, y no hacia el cielo como suele ser habitual, delimitando el óvalo de su rostro el cabello, con flequillo sobre la frente, y la espesa barba, subrayando su carácter oriental las altas cejas, el bigote y la perilla, de tratamiento minucioso. Figura vestido con un amplio manto, de cuello recto en herradura, que se abre a los lados, impulsado por el movimiento de los brazos, dejando ver debajo la sotana, que cae en pliegues verticales hasta los pies, que sobresalen por debajo, con cuello en uve abotonado por delante, y anudada a la cintura mediante un cordón dorado. Los brazos se cruzan a la altura de la cintura, levantando la túnica y dejando ver en el pecho el monograma de Cristo, *IHS*, enmarcado por elementos vegetales de tratamiento esquemático. El dorso de la pieza está trabajado de forma sumaria, con líneas incisas verticales marcando la textura del manto.

Toda la obra presenta una rica decoración de elementos vegetales en tono dorado cobrizo, habitual en estas piezas, que salpican su vestimenta, y que se centra en el pecho, donde al abrirse el santo jesuita la sotana deja ver el monograma de Cristo. De mayor detallismo es el tratamiento dado a la cabeza, expresiva y naturalista, buscando una caracterización anatómica propia, como podemos ver en el minucioso estudio de los ojos, en los que se marcan las pestañas y las pupilas, en la policromía de carnaciones marrones del cabello y de la barba y en el coloreado rojo coral de los labios, que contrasta con el fondo del marfil en que está tallada la imagen del Santo, y que subrayan el orientalismo de esta obra.

Paradójicamente y al contrario de lo que pudiera parecer, siendo San Francisco Javier el *Apóstol de las Indias*, el primero que abre el camino de la evangelización en Oriente, sus representaciones en Filipinas no son muy abundantes si se las compara con las de otras devociones, hecho motivado quizás por la controversia suscitada con otras órdenes religiosas debido a la creciente influencia de la Compañía de Jesús en China. Igualmente estas figuraciones se ciñen a la realidad, huyendo de lo imaginativo y lo fantasioso, influido por la elegancia y serenidad oriental, a lo cual contribuyó el hecho de que entre la muerte del Santo y su canonización transcurrieron muy pocos años.

Habitualmente la imagen de San Francisco Javier se asocia a la de misionero y predicador, siendo una de las iconografías más conocidas del Santo aquella en la que figura abriéndose la sotana para refrescar el pecho henchido de amor divino, tal y como aparece en una estampa realizada en Roma en 1622 con motivo de su canonización y en otro grabado de Antón Wierix, que posteriormente serán copiados en pinturas y esculturas, como es el caso de este marfil hispano filipino. Esta representación es tomada de fragmentos de las cartas enviadas por el santo jesuita a sus deudos en Europa, en las que explica cómo tenía necesidad de abrirse la sotana para refrescar su corazón, ya que lo tenía inflamado debido a las grandes avenidas de consolación que Dios le enviaba como recompensa por sus trabajos y sacrificios, hecho aseverado también por numerosos testigos contemporáneos al Santo. [I.M.V.]

ESTELLA MARCOS, M.M., *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales*, Madrid, C.S.I.C., 1984, vol. I, pp. 146-148. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 194-195.



Muerte de San Francisco Javier

Escuela sevillana, S. XVIII

Escaparate de madera, cera, textil, yeso dorado y policromado, papel, vidrio, etc., 45, 5 x 55 x 28,5 cm

Pamplona. Colección particular

Escaparate formado por un cajón de madera con marco rizado y vidrio en la parte frontal. En el interior se muestra figura tumbada, con cabeza y extremidades realizadas en cera, y vestimentas de tela encolada. La imagen representa a un hombre barbado, de mediana edad, con la boca abierta en gesto de agonía y los ojos mirando al cielo. Sus manos, cruzadas sobre el pecho, sujetan un crucifijo.

La vestimenta oscura representa la ropa talar de un clérigo, aunque ornamentada de ramas y crisantemos dorados, realizados en una técnica que parece estofado. La decoración simula una gruta de suelo rocoso, donde se extiende un paño color arena, decorado con zigzags dorados, que representa la esterilla que, según el neófito chino Antonio, testigo de la muerte de San Francisco, sirvió de último lecho al Santo. Las paredes del cajón están forradas de papel arrugado, adornado con pequeñas flores, plantas y hebras de musgo. La figura de un angelote, semicubierto por un paño rojo, vuela entre nubes de algodón, y parece portar una filacteria, hoy perdida. La cera presenta restauraciones antiguas y arrugas de contracción por cambio brusco de temperatura.

Este tipo de escaparates, con figuras de cera en su interior constituyeron los objetos más comunes, a la vez que apreciados, de la devoción privada en los siglos XVII y XVIII.

La ceroplastia tuvo su auge en la España de la primera mitad del siglo XVII, aunque se siguió cultivando posteriormente. A esta época pertenecen lo mejor de estos escaparates o *teatrinos* que han llegado hasta nosotros, pocos en relación a los que hubo.

Destacan los conservados en el Monasterio de San Plácido en Madrid y los de los monasterios adscritos al Patrimonio Nacional. A estos se añaden los escaparates de diversas iglesias sevillanas, que aún los conservan *in situ*, caso de la de San Luis, apoteosis del barroco en la ciudad. Pueden citarse también el mal llamado "relicario de Torices", del Museo Nacional de Artes Decorativas, los escaparates de la

Adoración de los Pastores, el Buen Pastor niño y el San Jerónimo del Santo Domingo el Real de Toledo, los de las Madres Carmelitas de la misma localidad, un gran escaparate de N^o S^o de la Salceda, los *teatrinos* palmesanos, imágenes de Jesús crucificado, Niños Jesús, etc., todo ello en colecciones particulares, lo que constituye un largo etcétera que abarca toda la Península e islas, con ejemplos fechados entre los siglos XVII y XVIII (Aunque algunas de estas obritas se documentan como provenientes de Italia, su abundancia y la facilidad de su realización apuntan a una abundante producción local, que llega a la producción doméstica, caso de la urna con la Epifanía de las Agustinas Recoletas de Pamplona).

En cuanto al asunto, la escena representa la muerte de San Francisco Javier, que tuvo lugar en una isla cercana a Hong Kong. El Santo tenía por entonces 46 años. Según testigos presenciales, murió abandonado en la playa por los hombres de su enemigo acérrimo Ataíde, consumido por la fiebre, apenas resguardado en una choza del fuerte temporal, mientras rezaba continuamente y finalmente expiraba, pronunciando el nombre de Jesús. Su cuerpo incorrupto se envió a Goa, y, en 1622, fue canonizado junto con varios santos españoles como San Isidro, Santa Teresa y, su compañero y maestro, San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. [L.A.M.]



Relicario de San Francisco Javier [1]

Serapio García, segundo cuarto del siglo XIX
Marca del platero Serapio García: S / GARCIA
Plata, 19 x 8,5 cm Sol: 8 x 7 cm
ES DE FRANCISCO ANTONIO UNANUA
Pamplona. Colección particular

Relicario de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier [2]

Escuela española, siglo XVIII
Plata, 6,5 x 7,7 cm
S/IHS/R/DE/S. YGNATIO DE LOIOLA/ Y DE S. FRANCISCO/ XAVIER
Pamplona. Colección particular

Relicario de Santa Teresa, San Diego de Alcalá y San Francisco Javier [3]

Escuela española, siglo XVII
Plata, 3 x 7 cm
Pamplona. Colección particular

Muerte de San Francisco Javier [4]

Siglo XIX
Litografía iluminada, 11 x 9 cm
Pamplona. Colección particular

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 75, 83-91 y 118. AGN., Tribunales Reales, Felipe de Aldaz, Pendientes, 1711, fajo único, n.º 31: testamento de Agustín de Echeverz, marqués de San Miguel de Aguayo. *Ibidem*, Prot. Not., Juan de Salaberría, 1704, 20-III: Inventario de bienes del marquesado de San Miguel de Aguayo. *Ibidem*, Francisco de Echeverría, 1734, 27-IX: Inventario de bienes de la casa principal de los marqueses de San Miguel de Aguayo.

La devoción que los navarros profesaron a San Francisco Javier no sólo se plasmó a través de los grabados, cuadros y esculturas que se custodiaban en iglesias, parroquias, ermitas y casas particulares, sino que también se concretó por medio de reliquias, cuya adquisición y uso quedaron regulados, desde el Concilio de Trento, por el obispo de la diócesis correspondiente. La Iglesia recomendó la veneración de estas reliquias, normalmente encerradas en piezas de rica orfebrería de acuerdo con su singular contenido, por ser el santo navarro modelo moral y guía espiritual.

En Navarra las reliquias de San Francisco Javier más sobresalientes se hallaban lógicamente en el colegio de la Anunciada de los jesuitas en Pamplona, donde se custodiaban dos magníficos ejemplares hasta que, una vez expulsada la Compañía de Jesús, y a iniciativa de un gran devoto de San Francisco Javier, don Fermín Lubián, canónigo y prior de la catedral de Pamplona, pasaron a formar parte del patrimonio de la seo pamplonesa en 1768. Precisamente

al mecenazgo de Lubián se debe el busto relicario de plata del santo navarro, vestido de peregrino, realizado por José de Yábar hacia 1759 para la misma catedral, y posiblemente también el relicario de la parroquia de Santa María de Sangüesa. Además de ellos, en la catedral de Tudela, en la parroquia de San Vicente de Sada y en Javier se localizan relicarios del jesuita navarro, a los que se une el que procedía de la antigua Diputación del reino.

Al margen de las instituciones religiosas, las familias nobiliarias navarras también encargaron para su culto particular relicarios de San Francisco Javier. Probablemente el más sobresaliente fue el que poseyó la condesa de Javier, doña Juana de Alarcón, quien, con motivo de su donación a su nieta Isabel Aznárez de Garro y Echeverz, la describía así en 1708: *"La reliquia de San Francisco Xavier, la cual tiene la dicha señora condesa, que está colocada encima guarnición de oro esmaltado en forma de custodia con sus varios cristales por ambos lados, y al medio de él uno hay un pedazo o pedacitos de las entrañas del santo y al círculo de dicha reliquia otros pedacitos del brazo del santo. Y al otro lado está la efigie del mismo santo. Y el pie de dicho relicario es de plata"*. Pero también los abuelos maternos de Isabel, los marqueses de San Miguel de Aguayo, poseyeron en su casa principal de la calle Mayor de Pamplona sendos relicarios: uno de filigrana de San Francisco Javier y Santa Águeda y otro con la Virgen de Guadalupe y San Francisco Javier guarnecido en plata. Esta asociación con la Guadalupana no ha de extrañarnos por cuanto estos nobles tuvieron una estrecha relación con las tierras de Nueva España donde amasaron su fortuna. Precisamente en el colegio de la Anunciada sufragaron un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, donde, según las disposiciones testamentarias de don Agustín de Echeverz, primer marqués de San Miguel, habría de celebrarse misa todos los sábados y en las festividades de San Miguel y de San Francisco Javier. Desde luego su devoción al patrono navarro debía de ser grande pues también ordenó en su codicilo la colocación de una lámpara de plata con su aceite en la capilla del santo en Javier.

Se tienen asimismo noticias de que poseyó un relicario la familia Galdeano de Peralta, uno de cuyos miembros, don Mateo de Galdeano, contribuyó generosamente, a finales del siglo XVII, a la solemnización de la Novena de la Gra-

cia en Pamplona. A la casa solar de los Unanua de Muez (Guesálaz) se halla ligado el relicario que, según su inscripción fue encargado por don Francisco Antonio de Unanua, quien ostentó la varonía de la familia desde finales del siglo XVIII. Se trata de un relicario de plata de tipo ostensorio con nudo periforme y sol con rayos biselados rematado por cruz, que sigue modelos dieciochescos. No obstante, fue realizado, según se desprende de su marca, por Serapio García, platero de Pamplona examinado en 1823 y varias veces prior de la Hermandad de San Eloy.

A colecciones particulares corresponden otras reliquias de San Francisco Javier como el relicario carta de pequeño tamaño del siglo XVII que guarda en su interior por el anverso una firma de Santa Teresa de Jesús, y por el reverso sendos fragmentos de telas de San Diego de Alcalá y de San Francisco Javier. Otro ejemplar de plata, del siglo XVIII, es un relicario de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, que custodiaba asimismo diversos textos de ambos santos.

Junto a los relicarios, los devotos también demandaron pequeñas miniaturas del Santo que llegaron hasta el siglo XIX en forma de litografías iluminadas, sustituyendo a las calcografías de épocas anteriores. Es el caso de la que se presenta en esta muestra con la muerte de San Francisco Javier como abogado de la buena muerte. [P.A.U.]





2



3



Medallas con la efigie de San Francisco Javier

Roma, siglos XVII-XVIII

Bronce, plata; fundido, dorado; núm. 1: 4,0 x 3,5 cm; núm. 2: 3,8 x 3,1 cm; núm. 3: 4,5 x 4,1 cm; núm. 4: 4,6 x 4,1 cm; núm. 5: 5,5 x 4,7 cm; núm. 6 (ejemplar en plata): 4,2 x 3,1 cm.

Núm. 1: *S.FRAN.X.* reverso: *S.IGN.DE LOYOLA.SOC.IES.*

Núm. 2: *S.FRANC.XAV.SOC.IES.* reverso: *S.IGNAT.LOI.SOC.IE.F.*

Núm. 3: *S.FRANC.XAVER.SOC.IESV.* reverso: *S. ALOISIUS GONZAGA S.I.*

Núm. 4: *S.FR.XAV/ER.S.I.* reverso: *PASS.CHRIS.COMFORT.ME*

Núm. 5: *FRANC.XAVIER.S.I.IND.ET.IAL (?) APOS.* Reverso: *S. IGNATIO...*

Núm. 6: *S. FRANC.X.* Reverso: *MADONA.DE.ARAZAZV.* Al pie: *ROMA*

Burgos. Colección Fernando Sainz Varona (núms. 1, 2, 3, 4)

Pamplona. Colección particular (núms. 5 y 6)

Grupo de seis medallas religiosas fundidas en bronce, salvo la núm. 6, realizada en plata, que corresponden al tipo de las denominadas popularmente "de anilla girada", característica de muchos ejemplares troquelados en Roma, en contraposición a los ejemplares españoles con asa plana, en posición frontal, que necesitan de una reasa para poderse colgar de una cadena o cinta.

Presentan perfil oval, salvo las núms. 2 y 5 que son octogonales.

San Francisco Javier aparece efigiado en cinco de los siete ejemplares según la iconografía tradicional que lo presenta como peregrino o viajero, con la esclavina y el bordón de caminante. Sobre la esclavina, en ocasiones, se aprecia el IHS o monograma del nombre de Jesús, uno de los símbolos de la *Compañía de Jesús*, cuya estética influyó grandemente en la joyería devocional de la España barroca.

La fisonomía del Santo es asimismo específica, en un intento de mostrar unos rasgos concretos, especialmente en el tratamiento del cabello: melena con flequillo, barba corta y cuidada. En la núm. 6 se muestra al Santo de perfil, mirando al monograma de Jesús, que resplandece en el cielo. Ataviado con alba y estola, en calidad de predicador y oficiante del bautizo, aparece en la núm. 2.

Dos de las medallas (núms. 1 y 6) muestran a San Francisco en el momento de su muerte en la isla desértica de Sang Chawang, cerca de Hong Kong, según una escena convencional que lo suele representar tumbado sobre una esterilla, en composición diagonal, con rosario, libro y crucifijo. Murió consumido por las fiebres, a la orilla

del mar, mal resguardado de una fuerte tormenta en una miserable cabaña propiedad de un comerciante portugués, cabaña que aparece como simple chamizo, pues apenas lo protegía de la intemperie. Las escenas varían únicamente en la presencia de un angelote que señala el cielo, sustituido en la medalla núm. 1 por los rayos de la Gloria divina y nubes sobre la cabaña, mientras que ambas incluyen el motivo del rayo que parece caer sobre la nave anclada donde se encontraban las gentes de D. Álvaro de Ataíde, hijo del célebre Vasco de Gama y enemigo del Santo.

Algunos escaparates devocionales, como el presentado en esta exposición, parecen directamente inspirados en similar iconografía, difundida también por la estampa.

En cuanto a las imágenes asociadas en los reversos, aparecen las correspondientes a otros santos jesuitas, como San Luis Gonzaga o San Ignacio de Loyola, de frecuente empleo. Menos usuales son las medallas nº 4 y 6, la primera con los símbolos de la pasión expuestos como *Arma Christi*, en representación poco convencional, por introducir elementos como el Espíritu Santo sobre la cruz, la corona de espinas rodeando el Sagrado Corazón, y el paño de la Verónica, todo ello adaptación del ideario de la Compañía. La segunda relaciona al Santo con Nuestra Señora de Aránzazu, sin duda basado en un episodio biográfico. En cuanto a las medallas como objetos, debe recordarse que, a lo largo de los siglos XVI al XIX, se realizaron en Roma un gran número de estas, algunas en plata, las más en bronce y latón, a veces doradas a fuego o plateadas, muchas con indicación de procedencia, difundidas por España y América por las distintas órdenes eclesíásticas, entre las que destacan los Jesuitas que expandieron así su iconografía específica.

Se hallan en los pecios marítimos de las rutas de Indias, sea como mercancía o como objetos de uso y aparecen también en los enterramientos. Han circulado hasta hace poco y abundan ejemplares excelentes en numerosas colecciones públicas y privadas, sin que falten imitaciones de las piezas más antiguas y mejor conservadas. Se realizaron modelos redondos, ovales, acorazonados, hexagonales y rectangulares, *paterónster* de rosarios, con troqueles de buena calidad y no exentos de valor artístico. Muchas de ellas, además del asa girada, presentan la palabra ROMA en la base, con la que indican su procedencia. [L.A.M.]



IMPRESSIO HUIUS OPERIS
CONFECTA EST VII IDUS APRILIS
ANNO DOMINI MMVIº,
IN QUO CELEBRATUR
QUINGENTESSIMUM ANIVERSARIUM
NATALITII SANCTI FRANCISCI XAVERII,
PATRONI REGNI NAVARRAE



