

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

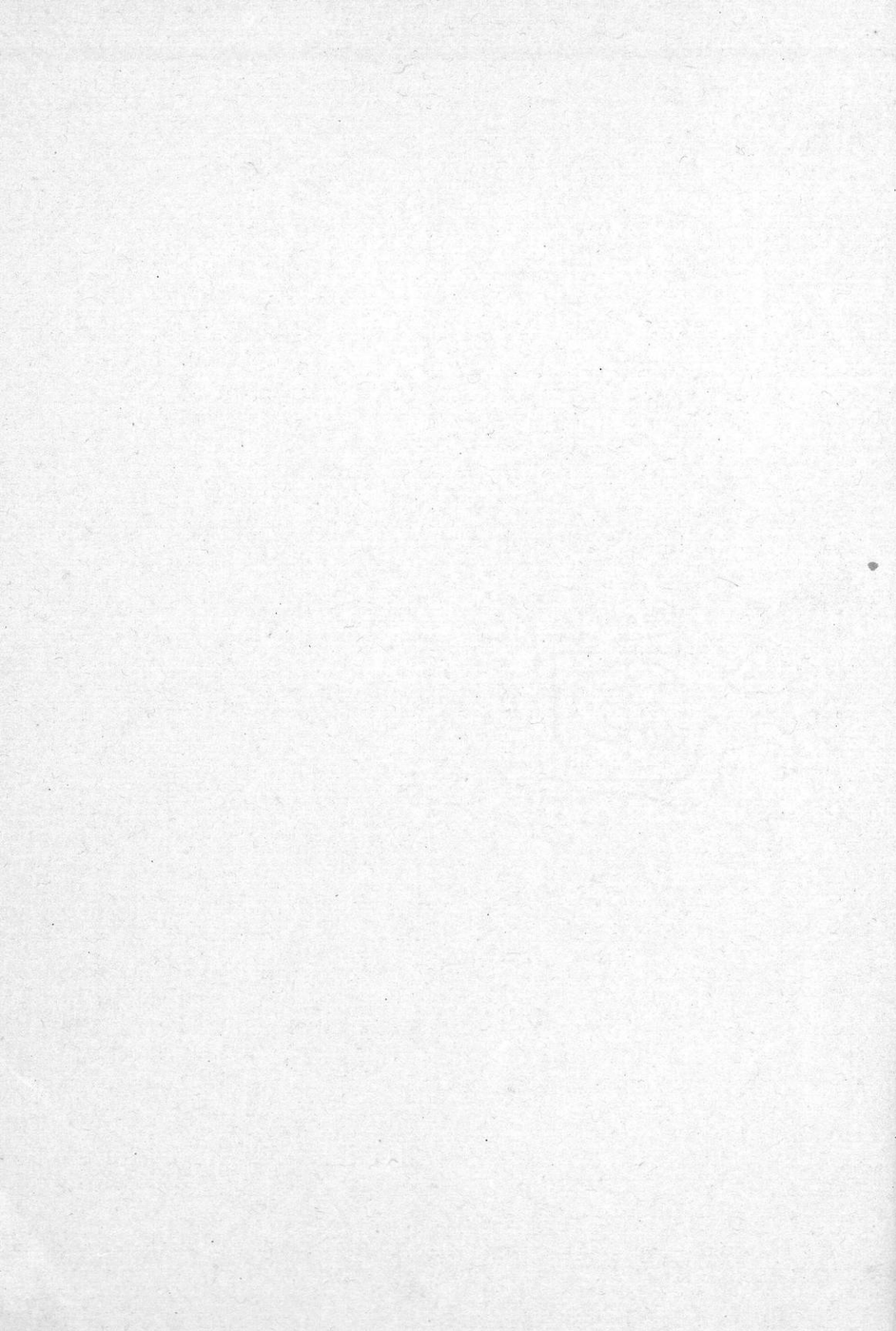
2 . ª É P O C A

Año 1955 - Número 70



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 530



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Epoca
Año 1955



Tomo XXII
Número 70

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1955

MARZO - ABRIL

Número 70

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—D. Angel Camacho Baños.—D. Eloy Domínguez Rodiño.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS ORIGINALES

- Antonio Sancho Corbacho.—*Francisco Pacheco, tratadista de arte.* (Nueve ilustraciones fuera de texto)..... 121
Manuel Montero, S. I.—*El San Francisco Javier del Colegio de Portaceli, de Sevilla. ¿Otra obra de Juan de Mesa?* (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 147
José Salvago de Aguilar.—*Los ríos mueren...*..... 157
Brígido Ponce de León Almazán.—*La Química en la Real Sociedad de Medicina de Sevilla. II.—Documentos.*..... 167

MISCELANEA

- J. I.—*Al pie de la Cruz. Artículo inédito de José María Izquierdo, 1886-1922.*..... 177
José Andrés Vázquez.—*El escudo heráldico municipal de Aracena.* (Una ilustración fuera de texto)..... 181
P. Ismael de Santa Teresita, O. C. D.—*El verdadero título fundacional de la iglesia del Angel, de Sevilla, Nuestra Señora de la Misericordia del Carmen y Angel de la Guarda.* (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 185

LIBROS: Varios..... 189

CRÍTICA DE ARTE: *Música*, por Noberto Almandoz..... 197

CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia.—Septiembre y octubre, 1947*..... 203

ARTICULOS ORIGINALES

EL SAN FRANCISCO JAVIER DEL COLEGIO DE PORTACELI, DE SEVILLA

¿OTRA OBRA DE JUAN DE MESA?

INTRODUCCION

ENTRE el mármol y los azulejos de una escalera, una imagen de San Francisco Javier (1). La figura señera surge como una aparición para quien sube las escaleras por primera vez. Pero cuando el trajín cotidiano obliga al roce diario con la imagen, la primera intención se esfuma y parece que sus valores se volatilizan.

Con el deseo de evitar este peligro nos hemos lanzado a estudiar el magnífico icono. Nuestro intento es analizar sus formas y reconstruir su peregrinación por las diversas casas, para que recorriendo ese camino nos acerquemos, si fuese posible, al mismo taller que la vió nacer.

I.—DE FUENTE DEL ARCO AL COLEGIO DE PORTACELI

Don Carlos Bravo vive en Sevilla, en Castellar, 52; es escultor, tiene su taller allí. La mañana del 24 de diciembre último, me dirijo a visitarlo. Un saludo, y, rápido, empiezo el interrogatorio. ¿Cuándo y dónde compró Vd. la imagen de San Francisco Javier que luego vendió a los PP. Jesuitas? Con amabilidad me reconstruye un retazo del pasado. A fines de 1946, el párroco de Fuente del Arco (Badajoz) me llamó para restaurar su altar; faltó de recursos, prometió darme una imagen que tenía bastante deteriorada. Esa imagen era el San Francisco Javier. En el pueblo me dijo el anciano de más edad que siempre había estado aquel San Francisco Javier en el altar de la Parroquia.

A esto se redujo la charla. Sin embargo, días antes, el P. Lecaroz me decía que el párroco, al darla al señor Bravo, puso como condición

que sólo la vendiese a los jesuitas. Creo podemos inferir de ahí que tal vez procediera de algún Colegio de la antigua Compañía de Jesús extinguida después de la expulsión de Carlos III. Debido a la cercanía, parece lo más probable que fuera del Colegio de Fregenal de la Sierra, fundado en 1600 (2).

Enterado el P. Lecaroz de la existencia de la imagen, agenció el comprarla. En visitas anteriores, para cerciorarse del valor de la imagen, los señores Sebastián Bandarán y Hernández Díaz la atribuyeron a la escuela de Montañés. Realizados todos los trámites, el mes de marzo de 1947 se formalizó el contrato.

De la restauración se encargó el escultor don Juan Luis Vassallo. El ideal de Vassallo fué respetar la imagen en todas sus partes y reconstruir el dibujo del estofado según aparecía en un trozo de la espalda (3).

Al santo le faltaban los dedos, el rostro presentaba contusiones y el manto apenas se recordaba. Puede apreciarse el estado de la imagen por la fotografía adjunta.

Terminada la restauración, la imagen se lleva al Colegio de Villasis y en abril de 1950 es trasladada al nuevo Colegio de Portaceli, donde, por falta de lugar más apropiado, se coloca en la escalera donde actualmente se encuentra.

En resumen: en 1946, la imagen estaba en Fuente del Arco, de donde pasó a Sevilla por medio del señor Bravo y de éste a los jesuitas (4).

II.—DESCRIPCION DE LA IMAGEN

Medidas: La imagen sigue el canon de ocho cabezas. Su altura es de 1,73 m. y la cabeza mide 0,23. La anchura por la parte del manto es de 0,85 m.

Visión general: Sin duda es una imagen hecha para retablo y para ocupar cierta altura, como puede deducirse de lo recto y simple que es el modo de tratar la espalda y lo ancho de la cabellera.

El santo se apoya sobre la pierna derecha; la izquierda, basculante, se distingue en la rodilla, pues las vestiduras se adaptan a la forma. El pie izquierdo muestra una parte calzado con sencillo zapato. Los brazos extendidos; las manos sostienen, la derecha, una tosca cruz de palo, y la izquierda una concha (5).

El color de la sotana y el manteo es muy parecido y de tonalidad oscura, pero rasgueado por el repetido adorno dorado, que se diferencia en ambas prendas. Es curioso que la transición del color de los vestidos al de las manos y cara es pequeña; parece como si el artista (6) pretendiera darnos con el color oscuro y moreno intenso del rostro y manos

una interpretación elocuente de la actividad apostólica por regiones calurosas.

Análisis de las partes: LA CABEZA. La hermosa cabellera negra rizada y larga enmarca al rostro, continuándose por la barba bastante poblada y del mismo color negro. En este detalle coinciden con los datos que nos facilitaron sus contemporáneos, que afirman «era el Padre Maestro Francisco de estatura antes grande que pequeña... el cabello y la barba negra...» (7).

Entre el rizo no muy barroco de los cabellos se ven las orejas. El rostro con la mirada profunda clavada en la lejanía, como quien intenta horadar el horizonte, nos recuerda la imagen del santo cuando anhelaba ir al Japón por encima de todos los temores (8) o moría fijas sus pupilas en las costas cercanas de la China.

Es un rostro formado, sereno y de una belleza austera que se impone por su perfecta constitución orgánica. La despejada frente y la mirada honda y fija cargada de un matiz de dinamismo contenido, están muy de acuerdo con la figura del santo que nos transmiten las biografías: «...el rostro bien proporcionado, blanco y colorado, alegre y de muy buena gracia, los ojos negros, la frente larga...» (9). Sin embargo, por la textura del rostro no se adivina ese carácter alegre con la «boca llena de risa», de que nos habla el P. Texeira, sino más bien la faceta de un espíritu emprendedor y activo.

Es la cara del hombre de Dios que mira hacia el mundo fijamente buscando el modo de inyectarle el ardor de su alma. Hasta cierto punto podemos considerarlo como el tipo del que Weisbach llama «jesuitismo» y que «representa el elemento activo, luchador y heroico, instituido para la conservación, propagación y defensa de las verdades positivas de la Iglesia» (10). Decimos «hasta cierto punto» porque esta definición del jesuitismo excluye el elemento místico propio —según él— de Santa Teresa y no de la Compañía de Jesús, lo cual es inexacto (11).

San Francisco Javier aparece en esta imagen como místico en acción, o como decían sus contemporáneos, «in actione contemplativus». Es una mística en tensión dinámica, no la mística de mirada claxada en Es una mística en tensión dinámica, no la mística de mirada clavada en cisco de Asís (12).

LAS MANOS.—Como han sido muy restauradas, su estudio se hace más difícil. La derecha sostiene actualmente una cruz. Los dedos se cierran en actitud natural y la mano no parece violentada, sino como que no necesita de esfuerzo para sostener la cruz. ¿Sería realmente una cruz lo que sostuvo desde un principio? Si nos fijamos en las imágenes de Trigueros y Puerto de Santa María, quedamos indecisos, pues aunque la primera sostiene un Cristo, según se aprecia en la fotografía que poseo, la del Puerto no sostiene nada, pero está «en disposición de sostener banderola de plata» (13). Tal vez esta razón de la disposición de la mano,

su inclinación y falta de esfuerzo, inclinen más a suponer que sostendría antiguamente una banderola, como el San Ignacio del Puerto de Santa María y de Trigueros.

La mano izquierda en posición elegante, con dos dedos flexionados y dos extendidos, sostuvo cuando se restauró una concha para bautizar. Hasta qué punto esta concha responde al ideal primitivo, es difícil descubrirlo hoy. ¿No llevaría tal vez un crucifijo mostrándolo al pueblo?

EL CUERPO.—Aparece cubierto con la sotana ceñida y envuelto en el manteo. Sobre la sotana se puede mostrar lo acorde que está el modo de abrirse el cuello con los vestidos de la época. Repasando las representaciones escultóricas y pictóricas de los siglos XVI y XVII, se encuentran esos cuellos abiertos. Así el Greco presenta alguno de los personajes en su cuadro *El entierro del conde de Orgaz*. En la iconografía jesuítica de aquel siglo las sotanas siempre aparecen con ese ampuloso cuello defendido por el blanco de la prenda interior (14)

El ceñidor es estrecho y se anuda delante, como ocurre en las imágenes de Trigueros. Recordemos que la escuela castellana representaba también así a los dos santos jesuitas.

El manteo aparece con fuerte barroquismo. Es lo más movido de la figura y contribuye a darle, debido a lo ampuloso de sus pliegues, una sensación de achaparramiento. La nota de inquietud se aprecia ya en la misma vuelta del cuello, que no asienta sobre los dos hombros, sino resbala por la espalda desde el hombro izquierdo. Este ritmo intranquilo se acentúa al aparecer el manteo bajo el brazo en un amplio manojó de pliegues que muestran el interior de la prenda y se arrollan en el brazo izquierdo en una vuelta elegante. Como indicaba antes, el amplio manojó de pliegues en dirección casi horizontal obligan a la vista a detener la dirección ascensional que sube desde el pie por la rodilla y dan a la figura sensación de menos esbeltez.

Para apreciar mejor esto, fijémonos en la imagen de Trigueros, donde cae el manteo vertical resbalando por ambos brazos. Como la mirada no encuentra obstáculo al subir desde el pie (el ceñidor apenas influye y sólo pretende romper la excesiva verticalidad de los pliegues de la sotana) la imagen parece más alta y esbelta.

¿Usó realmente San Francisco Javier manteo? Según el testimonio de sus contemporáneos se adaptó, como San Ignacio pone en las Constituciones, «al modo de vestir del lugar», y por eso «traía el vestido pobre y limpio y la ropa suelta, sin manteo ni otro algún vestido; porque éste era el modo de vestir de los sacerdotes pobres de la India» (15).

Sin embargo, el poner al santo con el manteo está dentro de la línea iconográfica del siglo. El simple recuento de las figuras de santos jesuitas vestidos parece confirmar esta costumbre (16). Así están los de Trigueros, una de Málaga, las del Puerto de Santa María, Valladolid...

En época posterior se representará el santo con esclavina, que tal vez esté más conforme con la crítica histórica (17).

Sobre el estofado rico y muy logrado conviene señalar que es un acierto del señor Vassallo, que consiguió darle a la figura una gran valoración al restaurarla tan acertadamente.

Realizada esta jira minuciosa, posemos un momento la mirada en la totalidad de la imagen, y la veremos cargarse con todos los valores de expresión, serenidad y dinamismo contenido del rostro, que contrasta con el dinamismo activo o barroquismo del ropaje. La postura en reposo, con la pierna izquierda basculante y los brazos abiertos, parecen subrayar más la sensación de dinamismo reprimido antes señalada. El claroscuro de la talla y el perfil bien señalado, son de gran efecto escultórico.

III.—ESTUDIO CRITICO

A lo largo de nuestra descripción hemos procurado omitir todo intento de asignación artística. Pero quedaría nuestro trabajo incompleto si no reseñáramos las opiniones de los señores con quienes hemos hablado, y nuestro parecer actual elaborado tras lento análisis.

Al principio de este estudio quedó anotado cómo los señores Hernández Díaz y Sebastián Bandarán se inclinan por atribuirlo a la escuela de Martínez Montañés. El primero se apoya en cierto parecido que guarda con San Diego Kisai, mártir jesuita del Japón, que se conserva en el Museo Provincial de Sevilla. La manera de tratar la cabeza y las manos es muy semejante en ambas imágenes. El modo de recoger el ropaje recuerda también a la escuela montañesina.

Don Juan Luis Vassallo se une a esta misma opinión y en un análisis más detallado me indicó lo siguiente: hay distinción entre la cabeza y las manos con relación a lo demás. Esto induce a pensar si tal vez trabajaron dos autores, o si primero se hicieron la cabeza y las manos que luego se adaptaran al ropaje actual porque el primitivo no gustara. La cabeza guarda cierto parecido con algunas que Montañés tenía como modelicas. ¿Las haría el mismo Montañés o bien un discípulo fijándose en los modelos?

El manto, por el barroquismo de sus pliegues, parece —decía el señor Vassallo— de otra mano, pues Montañés era más reposado y clásico, por sus recuerdos renacentistas.

A estas indicaciones rápidas, como ellos mismos me indicaron, y sin tener la figura delante, sino sólo el recuerdo de una visión ya remota, añado la del P. Lecaroz, gran amante de la imaginería sevillana y gran conocedor de ella. En una amena charla fué señalando parecidos interesantes. Veía en el perfil del rostro gran similitud con el perfil del Cristo de la Oración del Huerto, de la capilla de Montesión, obra de Je-

rónimo Hernández. El rasgo común para él consiste en el hieratismo. Por el barroquismo del ropaje le recordaba el San Ignacio del Puerto de Santa María, obra de Juan de Mesa. También señaló a Cano como posible artefacto, por la semejanza en algunos rasgos con Nuestra Señora de la Oliva, de Lebrija.

Nuestro juicio también se inclina por considerarlo de la escuela de Montañés, pero ¿podríamos indicar algo más? ¿Es del maestro o de alguno de sus discípulos? Antes de llegar a una afirmación, intentemos un análisis comparativo con otras imágenes del taller o escuela del gran artista sevillano.

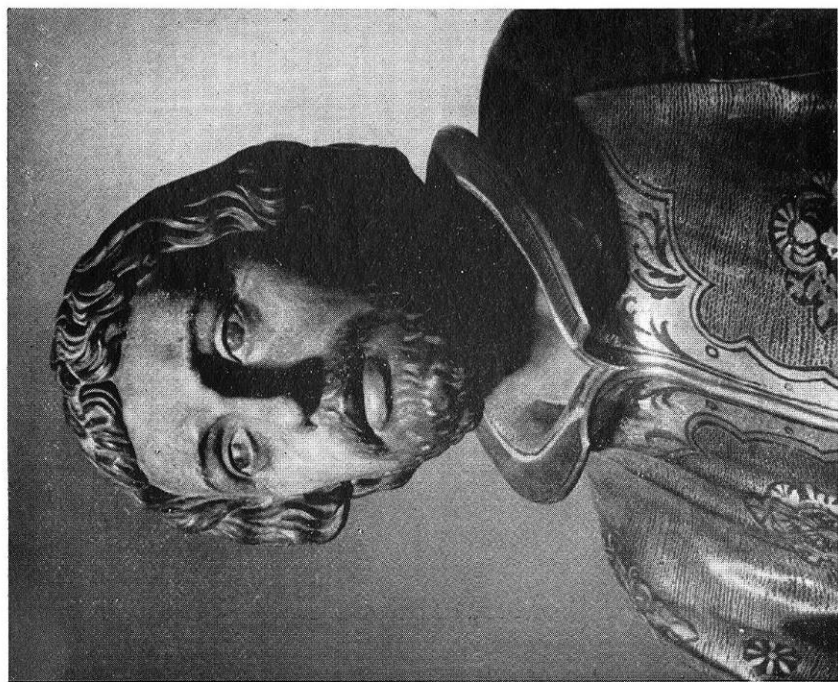
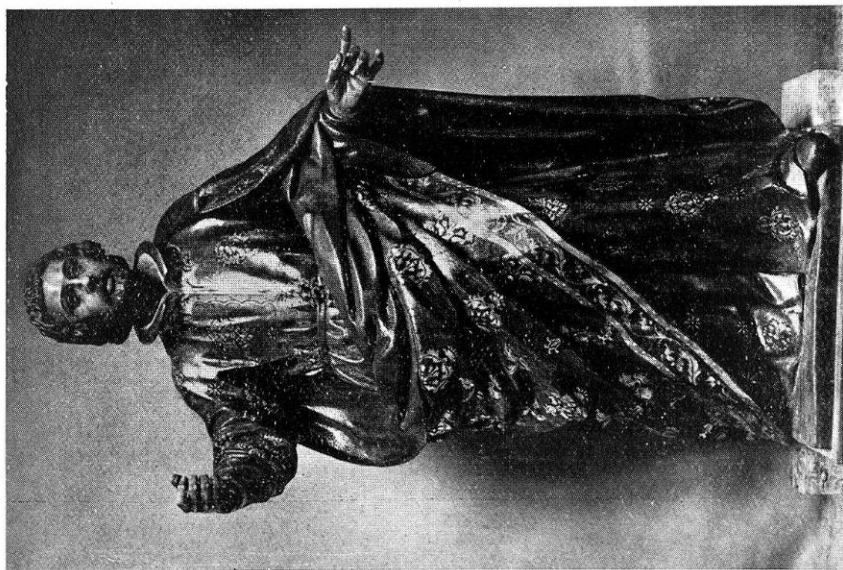
La cabeza, en el modo de tratar el pelo, se parece a la cabeza de Diego Kisai y algún pastor de la Adoración de los Reyes del retablo de San Isidoro del Campo. Sin embargo, es mayor aún la relación que tiene con el San Francisco Javier del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús en Trigueros (18). El sistema de distribuir los rizos enmarcando la cara y dejando al descubierto las orejas, es muy característico y acusa una tendencia no muy barroca. Igual se puede afirmar de la barba y bigote, más poblados que en el mártir japonés, pero exactamente contruidos. El parecido se acentúa con el San Javier de Trigueros.

La disposición de los ojos y de la nariz aumentan el parentesco con las dos figuras citadas. Aunque la mirada en el icono de Trigueros se dirige hacia el cielo. Pómulos y boca siguen fieles a este parecido, aunque Diego Kisai tiene la boca un poco más abierta y la expresión del rostro es de dolor y sobresalto más que de reconcentrado espíritu y de dinamismo contenido. Tampoco la talla llega a ser tan profundamente lograda en nuestro San Javier como en el mártir japonés, mientras parece más cercana de las cabezas de San Francisco Javier y San Ignacio de Trigueros y el San Ignacio del Puerto de Santa María.

Si nos detenemos un momento a considerar las dos imágenes de la Universidad sevillana, el Borja y el Ignacio de la Iglesia (19) nos parece ver en ellos más profundidad de expresión y más proximidad al natural. También se distingue en estas dos figuras una reconcentración mayor. Ambas fijan su mirada meditativa en objetos cercanos que les sumergen en profunda contemplación.

De estas consideraciones podemos deducir que la mano de Montañés no trabajó directamente en la cabeza. El acentuaba la expresión de intimidad y de reconcentración en sus esculturas. Además acababa más el modelado de las facciones, logrando más fuerza y más naturalidad (20).

Las manos muy perfectas, pero al mismo tiempo muy restauradas, no nos pueden aclarar mucho. Se puede apreciar una talla lograda. La mano derecha se asemeja a la del San Ignacio de la Universidad hispalense o al San Bruno del Museo Provincial, pero menos terminada. La izquierda, con sus dedos elegantemente colocados, es eco de las manos frecuentes en el taller montañésino.



¿Juan de Mesa?—San Francisco Javier, Colegio de Porta-Coeli, Sevilla.

Lo más detenido de nuestro estudio se centra en el manto y en general en el ropaje, aunque la sotana poco nos puede ayudar, salvo el barroquismo de la manga derecha.

El manto o manteo, por el modo de envolverse rodeando la cintura y cayendo sobre el brazo izquierdo en verticalidad acusada, nos recuerda el manto de San Pedro en la iglesia de San Miguel, de Jerez. La ampulosidad del manto de Santa Ana del convento del Buen Suceso (Sevilla), con acusado plegado delantero y la caída por la espalda desde el hombro izquierdo, también conserva mucha similitud. Estas dos imágenes, de entre el gran repertorio de Montañés, son las que a nuestro juicio conservan más parecido con la imagen estudiada. En las tres domina la ampulosidad, el barroquismo de pliegues en línea casi horizontal sobre el vientre. El San Pedro, por la posición de los brazos, se asemeja más, aunque los pliegues no resulten tan ampulosos.

Por la posición de las piernas y el modo de colocar el manto, la relación con la imagen modélica de Montañés, que consagró en su «ciegucita», es evidente. Muy bien analiza Hernández Díaz el proceso de elaboración de este tipo de figura con el manto envolviendo, que empezó en la Virgen del Pedroso y será la «fórmula superada y perfecta», la ciegucecita de la Catedral (21).

Para confirmar la frecuencia con que Montañés usó este modo de envolver la figura, anotemos las Vírgenes del convento de San Leandro y del de Santa Clara, de Sevilla, y la de la parroquia del Pedroso, que tiene aún el manto sin envolver plenamente.

Alonso Cano también tiene alguna imagen con el manto colocado así: recordemos la Virgen de la Oliva, en Lebrija, y las Inmaculadas de las iglesias de San Andrés y San Julián, de Sevilla. Sin embargo, es curioso que Alonso Cano tiende a dar una interpretación más estilizada a sus figuras; para eso suele recoger el manto por la parte baja, no dejándolo suelto y más natural, como Montañés, y evitando acentuar los pliegues horizontales (22).

Existe con frecuencia en Cano el adelantar en las figuras la pierna derecha y no la izquierda, como el cruzar por el pecho hacia el hombro izquierdo el manto, que descendió del mismo hombro por la espalda. Esto contribuye a estilizar la figura y darle más esbeltez, como se observa en su célebre Inmaculada de la sacristía de la Catedral de Granada.

A nuestro juicio, todos estos detalles alejan de Cano la paternidad de este San Francisco Javier, mientras lo acercan a Martínez Montañés. Sin embargo, no nos inclinamos a atribuir la imagen a Montañés, porque, como indicamos hablando del rostro, el maestro deja más terminadas sus obras, y además el barroquismo y ampulosidad del manto no suele ser tan pronunciado en él.

Es quizás Juan de Mesa el verdadero autor. En favor de esta afirmación viene el gran parecido entre la distribución del manto en nues-

tra imagen y en la Virgen de las Cuevas, del Museo Provincial de Sevilla. «El ropaje de la Virgen es muy naturalista y movido» (23), acusando gran ampulosidad, y la caída vertical por el brazo izquierdo, junto con los pliegues delanteros. También la inestabilidad del cuello o doblez superior del manto que cae del hombro izquierdo, tiene su paralelo menos acusado ciertamente en el San Ignacio del Puerto de Santa María.

Poco más podemos añadir a lo dicho, si no es el parentesco existente entre el estofado del San Francisco Javier que estudiamos y el del San Ignacio del Puerto, y la similitud, aunque es menos barroquista en el San Javier, entre las dos mangas derechas de ambos Santos. También la postura es semejante.

IV.—CONCLUSION

Del estudio precedente creo podemos sacar algunas conclusiones que nos encaminen a identificar el autor.

Descartemos a Cano, más estilizado y con sus modos propios de construir las figuras, como arriba quedó señalado. Además, la imagen de San Ignacio de la colección Güell, de Barcelona, con la que se podría comparar, está algo distante de nuestro icono, aunque conserve los rasgos consagrados en toda figura jesuita de faja estrecha, cuello abierto y estofado rico con manteo que cae a ambos lados y no envuelve (24).

Algo de duda quedaría entre atribuirlo a Mesa o a Montañés, pero por el barroquismo del manto, el estar la cara menos terminada que la de otras imágenes hechas por él, nos hace inclinarnos hacia Mesa.

A esto se añade el que Juan de Mesa hizo las imágenes para el Colegio de San Hermenegildo, de Sevilla, que son las que hoy están en el Puerto de Santa María, y a nuestro juicio también las del Colegio de Trigueros (25), que tienen gran parecido con las del Puerto de Santa María. Si añadimos que estas dos parejas escultóricas son San Ignacio y San Javier, podemos considerar a Juan de Mesa como el artista especializado en representar al santo fundador y al primer misionero de la Compañía de Jesús.

Tal vez la imagen de San Ignacio compañera de este San Francisco Javier que hoy estudiamos, esté por algún pueblo ignorada o haya desaparecido en la guerra del 36.

Creo confirma nuestra atribución el hecho de haberse juzgado hasta fecha relativamente reciente que toda la labor artística de Mesa, cuya existencia se ignoraba, pertenecía a Montañés (26).

Además se explica este cierto parecido entre Mesa y Montañés por la breve vida del primero, que apenas le permitió desarrollar sus caracteres personales.

Nos permitimos transcribir un trozo de «Imágenes españoles» de Bernardino de Pantorba, pues aclara bastante esto:

«En las obras que conocemos el artista no se desprende, sino contadas veces, de la trayectoria marcada por Montañés su maestro... Alguno advierte en la intimidad de casi todas sus obras una cierta pugna entre los valores recibidos de la enseñanza del maestro y el impulso personal, el anhelo de crear algo propio... Más rudo y arrebatado, más sensual e inquieto que su maestro supo dejarnos unos Cristos impresionantes que son el fundamento de su renombre» (27).

Sobre la fecha de la ejecución de esta obra creemos sería hacia el 1622, pues en ese año se canonizó a San Francisco Javier junto con San Ignacio. Precisamente para conmemorar ese acontecimiento se hicieron las dos imágenes hoy en el Puerto de Santa María.

Coincidiría esta fecha con el que Hernández Díaz llama «decenio crítico» en la obra de Montañés, y en el cual los discípulos tuvieron gran actividad en el taller del maestro (28).

Así, pues, nuestra imagen, realizada hacia 1622, se debería a Juan de Mesa. Su destino, un Colegio de la Compañía de Jesús.

MANUEL MONTERO, S. J.

Sevilla. Colegio Portaceli, 1955.

NOTAS

(1) Varios PP. Jesuitas me han indicado que tal vez la imagen no sea de San Francisco Javier. Sin embargo, no encuentro razón suficiente para esta duda, pues en Fuente del Arco los más ancianos afirmaban que siempre se veneró allí bajo tal advocación; además el ropaje y la postura son muy parecidos a las imágenes del santo que se conservan documentadas. Añadamos a esto el testimonio afirmativo de otros padres y señores estudiosos.

(2) No creo pueda ser del Colegio de Trigueros, porque de las dos imágenes allí existentes de San Francisco Javier tengo fotos y son distintas de ésta. La cercanía relativa entre Fuente del Arco y Fregenal hacen posible y probable un traslado de la imagen. Ultimar más detalles de como llegó allí desde Fregenal se hace por ahora imposible.

(3) Según me dijo el señor Vassallo era únicamente donde se apreciaba un trozo del dibujo.

(4) Hemos escrito al párroco de Fuente del Arco pidiéndole más detalles con el fin de intentar una investigación ulterior.

(5) El poner la cruz y la concha es obra del señor Vassallo, pues de la imagen no se conservaba señal de lo que pudiera tener en cada mano. Algunos creen que el poner la concha en la mano izquierda (actualmente no la tiene) es desacertado, pues resulta pequeña. A nuestro juicio no la consideramos necesaria y más si nos fijamos en las imágenes de Trigueros y Puerto de Santa María.

(6) Como indicamos más arriba el señor Vassallo al restaurar respetó plenamente el estofado y colorido primitivo.

(7) Vida del B. Padre Francisco Javier por el P. M. Teixeira. «Monumenta Xaveriana», tomo II, pág. 882.

(8) «Yo no dejaría de ir a Japón por lo mucho que tengo sentido dentro de mi alma, aunque tuviere por cierto que me había de ver en los mayores peligros que nunca me vi». Carta de San Francisco Javier a San Ignacio desde Cochín a 12 de enero de 1549.

(9) Vida del B. Padre Francisco Javier por el P. M. Teixeira. M. X., t. II, p. 882.

- (10) Weisbach. «El barroco, arte de la contrarreforma», pág. 75.
- (11) Para refutar esto basta el estudio de los ejercicios espirituales de San Ignacio. También se ve por el espíritu místico contemplativo de San Francisco Javier. Cf. Carta del P. Antonio de Cuadros al P. Diego Mirón, dada en Goa a 6 de diciembre de 1555.
- (12) Weisbach. Pág. 160 s.
- (13) Hernández Díaz. «Comentario en torno a la figura del escultor Juan de Mesa», 1933.
- (14) San Ignacio y San Francisco Javier, de Trigueros, la reproducción de Coello basada en la mascarilla, etc.
- (15) Vida del B. P. Francisco Javier, del P. Texeira. M. X., t. II, p. 882.
- (16) Martínez Montañés sólo hizo maniqués para luego vestirlos con la sotana.
- (17) Aunque pobres en valor escultórico, así hay una en el Puerto de Santa María, otra en Trigueros, etc.
- (18) Lástima que el documentado San Francisco Javier, del Puerto de Santa María, que como demostró el P. Gálvez es obra de Juan de Mesa, sufriera el arreglo de tan funestos resultados que nos lo desfiguró, y de modo especial la cabeza. Por esto se hace inútil el establecer una comparación con la imagen que estudiamos.
- (19) De la imagen de San Francisco de Borja dice Hernández Díaz que «por su gran analogía estilística, cronológica e iconográfica (con el San Ignacio) cabe señalar(la) como suya». «Juan Martínez Montañés», pág. 44.
- (20) El célebre fotógrafo Luis Arenas, muy ejercitado en las reproducciones fotográficas de las imágenes sevillanas, y a quien debemos nuestras fotografías, señala también esta misma falta de perfección en el modelado del rostro.
- (21) Hernández Díaz, hablando de la «cieguita» nos dice: «La composición del manto es la fórmula superada y perfecta que otras veces utilizó. Avanza la pierna izquierda en cuyo lado ata el extremo izquierdo, desenvolviéndose en numerosos plegados por la derecha en alarde de barroquismo, que origina fuerte claroscuro y prepara para la gran serenidad del rostro y la suavidad y mesura de sus cabellos que lo circundan y valoran». Juan Martínez Montañés, pág. 64.
- (22) «Su manera de componer es sobria y clara, incribiendo las figuras en motivos apiramidados con líneas fundamentales que subrayan este acentuamiento de la nota de horizontalidad que achaparra sus imágenes». Hernández Díaz, o. c., pág. 27.
- (23) Hernández Díaz, «Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa». Pág. 41.
- (24) M. Gómez Moreno, «Alonso Cano, escultor», pág. 330.
- (25) Abrigamos la esperanza de en un futuro poder estudiar estas dos imágenes, hoy en una parroquia de Trigueros.
- (26) Bernardino de Pantorba, «Imagineros españoles», pág. 73.
- (27) Ibid, pág. 75.
- (28) El «decenio crítico» se extiende desde 1620 a 1630 y en él Montañés se redujo solamente a dirigir las obras que se le encargaban. Hernández Díaz, «Juan Martínez Montañés», pág. 55 s.

BIBLIOGRAFIA

- OBRAS GENERALES: Bernardino de Pantorba, *Imagineros españoles*.
 Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. IV. (Barcelona).
 Márquez de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. IV. Barcelona, 1945).
 Monumenta Xaveriana, t. I, II.
 Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*.
- OBRAS ESPECIALES: Hernández Díaz, *Comentario en torno a la figura del escultor Juan de Mesa*. (Sevilla, 1933).
 Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés*. (Sevilla, 1949).
 Hernández Díaz, *Estudio iconográfico y técnico de la iconografía montañesina*.
 López Martínez, *La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa* (1931).
 Gómez Moreno, M., *Alonso Cano, escultor* (1926).
 Martínez Chumilla, M., *Alonso Cano* (1948).