

SAN FRANCISCO JAVIER EN LA PINTURA DE FLORES DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Eduardo Morales Solchaga¹

I.- Presentación y objetivos

Con ocasión de este VI Congreso de Historia de Navarra, que coincide con el V Centenario del nacimiento de San Francisco Javier, nos ha parecido interesante hacer un recorrido por un conjunto de representaciones del navarro más universal. Concretamente se hace referencia a un género muy particular, las representaciones florales, que contribuyeron, sin duda alguna, a difundir su imagen en el siglo del naturalismo barroco, y la de Navarra, por la totalidad del orbe católico. No pretendemos una sistematización de todas las existentes, sino un pequeño panorama, en el que destacan algunas obras de carácter inédito y se sientan las bases para un estudio minucioso de la iconografía javeriana en dicha tipología.

II.- La pintura de flores, consideraciones previas y evolución

El origen de la pintura de flores hay que situarlo en los Países Bajos, donde, a partir de la segunda mitad del siglo XV, se introduce como decoración en la parte posterior de algunos cuadros. La llegada del siglo XVI, con el surgimiento de una aristocracia pudiente, enfocó poco a poco, el destino posterior de este tipo de pinturas, que se vieron favorecidas por la publicación de los llamados “libros de plantas”, plagados de numerosos grabados botánicos que sirvieron como motivos en las representaciones florales. En la segunda mitad de dicha centuria se comenzaron a formar los primeros jardines botánicos en aquellas tierras septentrionales, lo que, unido a los anteriores factores, acrecentó en sumo grado el interés por este tipo de pintura. Con la llegada del siglo XVII, los artistas, concedores de los deseos del incipiente mercado, comenzarán a realizar guirnaldas, que, poco a poco, cobrarán auténtico protagonismo, pendiendo de los muros de las más pudientes familias².

Es entonces cuando triunfará la fórmula ideada por Daniel Seghers, configurándose sus pinturas a base de una guirnalda, que circunda a un medallón central, generalmente una grisalla, ejecutada por otro maestro, en la que se representan diferentes temas, de entre los que destacan los de índole religiosa. Pronto surgieron numerosos discípulos y seguidores de este tipo de pintura, como Jan Bruegel “el joven”, Andrés Daniels, Van Thilen, Van Kessel, Bernard Bossman o Catalina Ykens, que contribuyeron a que el gusto por las guirnaldas arraigara entre las personalidades más importantes de la Europa de momento. Surgieron otras escuelas como la italiana, en la que destacaron Mario Nuzzi, Giuseppe Recco, Margarita Caffi y Giacomo Nani entre otros muchos. Las influencias flamencas e italianas, entonces muy vinculadas a la Monarquía Hispánica, no

tardaron mucho en llegar a tierras españolas, destacando Sánchez Cotán, Felipe Ramírez, Juan Van der Hamen y León, Juan Fernández "El labrador", Gabriel de la Corte, Juan de Arellano y su yerno, Bartolomé Pérez, estos tres últimos más especializados en el modelo establecido por el Padre Seghers.³ Por lo general, los pintores españoles trabajan con una técnica menos minuciosa que los flamencos, que usaban barnices combinados con pigmentos, aplicados en diferentes capas, obteniendo un resultado final esmaltado. Hiepes y Pedro de Camprobin emularán, con acierto, dicho estilo, mientras que Juan de Arellano y sus seguidores, destacando Bartolomé Pérez, mantendrán un modo italiano, cercano al de Mario Nuzzi. En tierras navarras, amén de pinturas importadas, sólo se conocen flores de un pintor murciano avecindado en Corella, Matías Guerrero⁴. A partir de finales del siglo XVIII, y principios del siglo XIX, perderá protagonismo como género en sí, aunque seguirán abundando representaciones florales dentro de la pintura europea.

La pintura de flores destaca por su evidente connotación estética, pero hay quienes han querido ver un posible matiz simbólico, que no se aprecia en la totalidad de los lienzos de dicho género. El lenguaje de las flores se enmarcaba, al igual que la emblemática, en dicha tradición cifrada que tanto gustó durante los siglos de la Modernidad, y por ello, se le buscó a cada espécimen floral su significado: la rosa, el amor; azucenas, virginidad; orquídea; la belleza, clavel, amor humano; girasol, altivez; narciso, la vanidad; el jazmín, la elegancia y la margarita, la inocencia; entre otras muchas interpretaciones⁵. De todos modos, y como ya se ha resaltado, no existe una relación necesaria entre la pintura de flores y la simbología.

III.- Guirnaldas sobre lienzo

a) En su Navarra natal

En Navarra, destaca la obra conservada en la clausura del convento de Carmelitas de Araceli (Corella) firmada por Matías Guerrero ("*Matías Guerrero faciebat 1673*"), pintor natural de Murcia, que contrajo matrimonio en Corella, en 1670. Años más tarde, se avecindó en Alfaro, donde residió hasta su óbito⁶. Allí ejecutó un precioso cuadro del santo, 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 Orientales⁷. 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 jesuítica, manteo 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 empleo de una luminosidad tenue, denota la procedencia levantina de Matías Guerrero. Los angelotes, en cambio, ligan 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. 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"⁸.

b) En el país transalpino

En tierras italianas, destaca el lienzo conservado en Roma⁹, que presenta la efigie de San Francisco Javier circundada por una delicada guirnalda de flores, mientras el santo se dirige al cielo, desde donde el monograma de la Compañía



Figura 1

de Jesús ilumina su rostro. Al contrario que en otras interesantes representaciones, en que se muestra con su característica sobrepelliz y la estola, aparece ataviado con la típica sotana jesuítica. Es difícil encontrar la fuente gráfica del lienzo, ya que, durante todo el siglo XVII circularon un sinnúmero de "verae effigies" grabadas muy similares, generalmente de origen flamenco, destacando sobremanera las de Clouwert, los hermanos Wierix, Galle o Jean Baptista Barbé. De todos modos, guarda gran similitud con un anónimo que ilustró la edición de 1657 de las cartas de San Francisco Javier ejecutada por uno de sus más tempranos biógrafos, Horacio Turselino. Se le representa de modo naturalista, dentro de una cartela octogonal, rodeado por un grupo de angelillos y sobre un orbe que muestra las Indias Orientales¹⁰. [fig 1].

En cuanto a sus avatares, se sabe que llegó a manos de San Gaspar de Bufalo¹¹, fundador de los Misioneros de la Preciosa Sangre, que hoy en día lo conservan como objeto de particular veneración¹². No es de extrañar la devoción del fundador por San Francisco Javier, ya que durante un tiempo, y movido por la figura del santo navarro (No hay que olvidar que vivía en el Palacio Altieri, muy cercano al Gesù, donde residía la santa reliquia del Apóstol de Oriente) meditó entrar a formar parte de la Compañía de Jesús, aunque se declinó por el sacerdocio secular. Una inscripción colateral da testimonio de este hecho: "*Questa divota Imagine di S. Fco. Saverio aportenne al nostro Santo Padre, il Venerabile Del Bufalo, e su esposta alla pubblica venerazione nella nostra Chiesa dei Crociferi dei Reverendissimi D. Giovanni Merlin, e D. Benianiro Romani. Roma, 26 luglio, Giacinto Petronio, missionario Rettore di chiesa*".

Probablemente el lienzo le llegase por la vía familiar, ya que en un tiempo habían pertenecido a la alta aristocracia romana, aunque en el momento de su nacimiento ya estaban en situación ruinoso (su padre era cocinero en el dicho palacio). El cuadro, del último tercio del siglo XVII, debió llegar de Flandes, y fue en Italia, con toda seguridad, donde se le agregó la corona de plata, práctica muy habitual en el país trasalpino sobre todo en lienzos con iconografía mariana, aunque bastante extraña en devociones particulares como la del santo que nos atañe.

No muy lejos del anterior, en el Palazzo Borromeo se conserva otra pintura de flores de San Francisco Javier, que merece un especial interés. En ella, no se reproduce el formato habitual de grisalla - guirnalda, sino que la escena principal se reproduce a todo color. Además, muestra un aspecto insólito, el "cuadro dentro del cuadro", técnica utilizada por muchos de los grandes maestros del barroco, muchos de ellos flamencos, destacando en España los llevados a cabo por el sevillano Diego Velázquez y Silva.

En un primer plano se sitúa San Francisco Javier, caracterizado como peregrino, arrodillado y abriéndose la sotana, un ademán que se repite en gran parte de sus representaciones, y que se relata en muchas de sus biografías, entre ellas la del P. García: "*Sucedía muchas veces llevando por las calles fijos los ojos en el Cielo levantar la sotana y hacer con ella aire para refrigerar el corazón*". Deposita en el suelo un ramo de azucenas, que según el testimonio del P. Vázquez, alude a su virginidad. En un segundo plano y en un óvalo se enmarca la segunda escena, la Anunciación a la Virgen, en la que el santo fija una extática mirada. La escena apea en un basamento en el que se inscribe el monograma "IHS" de la Compañía de Jesús. Todo ello se engarza en una guirnalda, en este caso, circundada enteramente por azucenas, consolidando el lienzo un canto a la

pureza de la Virgen, que se hace extensible a San Francisco Javier. En cierto modo, se repite el esquema del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Javier, donde fue bautizado el Apóstol de las Indias. Preside el cuerpo central un lienzo representando la Anunciación, mientras que a sus lados presencian la escena dos lienzos en los que aparecen San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, siguiendo los modelos establecidos por Bolswert.

c) En el Museo del Prado

En el mismo sentido, el Museo del Prado conserva una guirnalda de flores ejecutada por pinceles españoles, concretamente por los de Bartolomé Pérez (1634 - 1698), formado en los talleres de Juan de Arellano, el más insigne representante de la pintura de flores en España. De hecho, casó con su hija Juana en 1663. Tal fue su éxito que llegó a ser nombrado pintor del rey en 1683, cargo que ostentaría hasta su trágica muerte, acaecida en 1692, cuando cayó de un andamio mientras decoraba el palacio de los duques de Monteleón.

En una frondosa guirnalda confeccionada a base de rosas, claveles, tulipanes y otra serie de flores silvestres encontramos un octógono que en su interior contiene la figura de San Francisco Javier de cuerpo entero, ataviado como jesuita (sotana, manteo y ceñidor) y no como misionero, sujetando firmemente con la mano izquierda el crucifijo y el rosario. Todo ello engastado sobre un fondo paisajístico nublado, que se abre sobre la figura del Apóstol de las Indias. Tradicionalmente se le había atribuido una iconografía ignaciana, hasta que, en 1963, el Padre Batllori¹³ enmendó el error, arguyendo que era una representación claramente javeriana.

En cuanto a su origen, fue pintada probablemente en el último cuarto del siglo XVII, presumiblemente para una devoción particular. Posteriormente, pasó al convento de San Diego, en Alcalá de Henares, donde permaneció hasta 1836, fecha en que fue desamortizado por la Comisión Incautada de la Real Academia de San Fernando, junto a otros cinco lienzos más¹⁴. Entre ellos, otro medallón octogonal de la misma mano, que representa a Santa Teresa en oración, y que formaría parte del lote primigenio que recaló en el dicho convento. Es posible que el encargo hecho a Bartolomé Pérez lo conformaran otras dos guirnaldas con San Ignacio y San Isidro, los otros dos santos españoles canonizados en 1622.

Más conocido resulta otro lienzo conservado en el dicho museo, fechado entre 1645 y 1647, y ejecutado por el pintor jesuita Daniel Seghers, quien fue capaz de asimilar el estilo naturalista de Bruegel, para después combinarlo con pinturas de diferente índole, normalmente grisallas, ejecutadas por autores como Cornelius Schut, Nicolás Poussin, Tomás Willboirts, Jean Van den Hoecke, Gonzalo Cocques o Erasmus Quellinus II. Este nuevo estilo de pintura gozó de gran aceptación entre la creciente burguesía, surgiendo imitadores de su estilo en diferentes países como por ejemplo los italianos Mario Nuzzi y Margarita Caffi, y los españoles Juan de Arellano, su hijo José y su yerno, Bartolomé Pérez al que antes nos hemos referido. El hecho de que Seghers profesara en la Compañía de Jesús (1614), propició que entre su producción pictórica destacasen lienzos con guirnaldas con los primeros compañeros, destinados a colgar en los muros de los más prestigiosos colegios flamencos. Tras la expulsión de los jesuitas, todos

ellos fueron incautados y dispersados por todo el continente europeo, llegando a muy variopintas colecciones privadas y religiosas.

Este es el caso de esta guirnalda con San Francisco Javier, conservada en los fondos del Museo del Prado, que bien pudo provenir de las confiscaciones ejecutadas en los colegios de Amberes, Bruselas y Gante. Aparece por primera vez mentada en 1791 en el inventario de la colección del infante don Gabriel como "*Un cuadro de cuatro tercias de alto y tres cuartas de ancho, con un San Francisco Xavier de claro y oscuro, adornado de flores del padre Daniel Seghers*"¹⁵. En 1818 se adscribe a la colección de Carlos IV en Aranjuez, como un lienzo "*de cinco cuartas de alto, cuatro de ancho, florero con un santo en medio*" y, finalmente, en el inventario de 1849 se inscribe a "*Daniel Seghers. Núm. 1304. Guirnalda. En el centro san Francisco Javier figurando en relieve de mármol*"¹⁶.

Junto a Seghers participaron los pinceles de Erasmus Quellinus (1607 - 1678), quien se encargó de esfigiar al santo navarro. Este insigne pintor flamenco, discípulo de Rubens, rompió con tres generaciones de escultores para dedicarse a la pintura. Tradicionalmente se había pensado en una colaboración de Cronelis Schut I, que fue descartada por Díaz Padrón, opinión refrendada por Bruyn¹⁷. En contra de dicha hipótesis no es preciso olvidar que el tandem Seghers - Schut trabajó en España para los jesuitas, y que pudieron exportar este modelo de pintura religiosa, que gozó de gran aceptación como adorno pío en las habitaciones, y que fue desamortizado tras la expulsión. De todos modos, el lienzo sólo aparece firmado por el jesuita belga: "Daniel Seghers. Sec. J. SV Gs Jesv".

En cuanto a la iconografía, San Francisco Javier aparece representado como peregrino, adaptándose en parte a la descripción que hace Simón Rodríguez: "*Un sombrero de ala ancha cubría sus cabezas; llevaban ostensible rosario al cuello y terciada a un lado, pendiente de una correa al hombro, la bolsa de cuero con la Biblia, el Breviario y los escritos personales. Un alto bordón de peregrino completaba su atuendo*"¹⁸. También observamos la calabaza, que hacía las veces de una cantimplora, y el crucifijo, sujetado con fuerza por el santo. La relación de la familia Quellin con el santo navarro es amplia: En primer lugar su hermano Artus lo esculpió por encargo de los jesuitas de Amberes; el propio Erasmus lo pintó, en 1676, para la iglesia católica de Zaier en Ámsterdam, en oración ante la Virgen; y, finalmente, su hijo Jean Erasmus, formado en Venecia, pintó un "San Francisco Javier ante el emperador del Japón" para la iglesia de San Pedro de Gante, en 1705¹⁹.

d) En Amberes, tierra natal del P. Daniel Seghers

En la comunidad jesuita ubicada en las Facultades Universitarias San Ignacio de Amberes, se conserva un lienzo, de la misma autoría que el anterior (Seghers - Quellinus), que representa a San Francisco Javier arrodillado ante la aparición de la Virgen con el niño, al igual que se ha descrito en la pintura de Matías Guerrero ubicada en el convento de Carmelitas de Araceli de Corella. Se le representa con sobrepelliz y estola, apoyado sobre un pedestal en el que figura el monograma "IHS". La decorativa grisalla se encuentra envuelta en un precioso marco vegetal, conformado a base de rosas, claveles, cardos marianos, campanillas, azucenas, zarzamoras, bayas de endrino y diversos frutos y plantas silvestres. [fig. 2].

Pudiera identificarse con la que se encontraba en la capilla de San Ignacio, en su iglesia homónima en Amberes, mencionada por Descamps y J. de Wit, aunque no se encuentra reflejada en el inventario de bienes desamortizados tras la expulsión en 1777²⁰. Presumiblemente sería rescatada por algún jesuita, que lo llevaría al exilio hasta la restauración de la Compañía de Jesús, en 1814, lo que con seguridad evitó que el cuadro acabase en manos particulares. Posteriormente

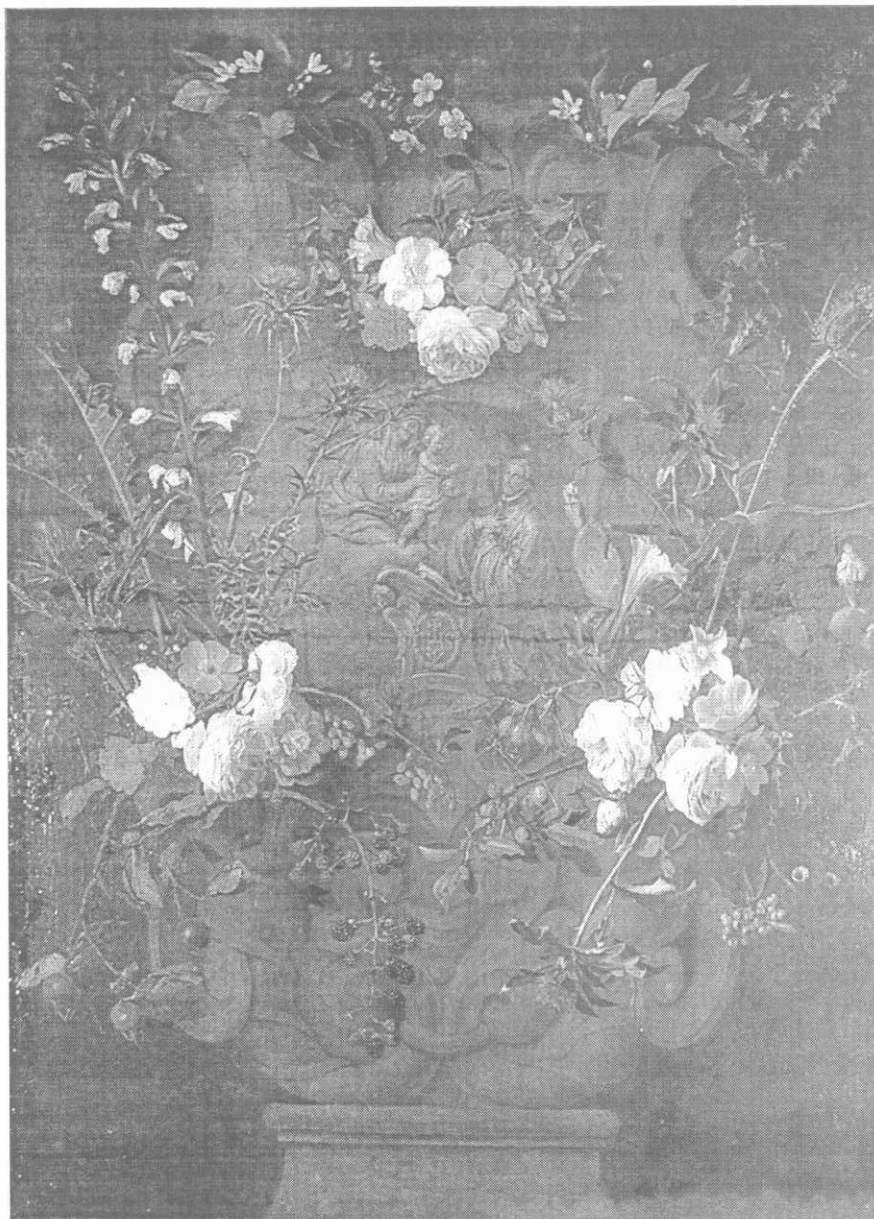


Figura 2

arribaría a la "Ecole Supérieure de Commerce", fundada por los propios jesuitas en Amberes. En 1965, cambió de denominación y se convirtió en las "Facultades Universitarias San Ignacio de Amberes", ahora integradas en la Universiteit Antwerpen, en cuya comunidad jesuita, sabedores de su autoría y calidad, se ha conservado con especial celo²¹.

Por último es necesario destacar que este tipo de lienzos no siempre se realizaron como objetos de devoción particular, ejecutándose, a veces, para la veneración pública en iglesias, destacando el que se conserva embutido, en un colateral barroco del siglo XVIII, de la iglesia del Salvador, en Herrín de Campos (Valladolid)²².

e) El "supuesto" San Francisco Javier del Kuntshalle (Hamburgo)

En el Kuntshalle de Hamburgo se encuentra otra decorativa pintura de flores que atañe a San Francisco Javier. No aparece mencionada en la lista de ventas de bienes confiscados a los jesuitas en 1777. No se conocen con certeza las vicisitudes que le acontecieron hasta llegar a dicho museo, tan sólo que hasta su adquisición, en 1912, permaneció en los fondos de la colección Weber²³.

La pintura que, tradicionalmente, se ha considerado como javeriana, se trata de una representación claramente del santo fundador de la Compañía, como últimamente se ha advertido²⁴, a pesar de que los inventarios la mencionan como del santo navarro. Además dicha iconografía mariana no es exclusiva de San Francisco Javier, sino que no en pocas ocasiones San Ignacio aparece ligado a la Virgen, como en una estampa de Jean Baptista Barbé en la que le entrega la regla de la Compañía, mientras el niño le ofrece el rosario, como si de Santo Domingo se tratara.

Responde a los modelos habituales del género, enmarcándose la grisalla en una preciosa guirnalda de rosas, claveles, lirios, azucenas y diferentes elementos vegetales. En cuanto a lo que a la autoría se refiere, está firmado por el P. Daniel Seghers ("*Daniel Seghers Soctis JESU*") quien más que presumiblemente ejecutó la orla floral. Por lo que respecta a la grisalla, fue también delineada por Erasmus Quellinus, al igual que se ha señalado en la obra anteriormente descrita.

III.- Guirnaldas estampadas

No es preciso olvidar las guirnaldas que circundan al santo que nos atañe, que tuvieron su origen en una estampa calcográfica. Son muchas las estampas conservadas, sobre todo de origen flamenco, que se distribuyeron ampliamente por todo el continente europeo, siendo objeto de diversas modificaciones regionales. De todos modos, resulta aventurado afirmar que sirvieron de fuente de inspiración para ulteriores representaciones sobre lienzo. Es más probable que estas estampas fueran un objeto puramente devocional, y, sobre todo, decorativo.

En primer lugar destaca la lámina abierta por Ioan Galle²⁵, en la que, dentro de la guirnalda floral encontramos a un San Francisco Javier con sotana y manto jesuítico, echándose las manos al corazón, con objeto de refrescarlo. En la parte inferior se observa la siguiente inscripción "*S. FRANCISCVS XAVERRIUS. Satis est Domine, Satis est*", esto es, "*basta ya, Señor, basta ya*", en alusión a las palabras que clamaba a Dios ante las numerosas consolaciones espirituales que recibía y que le hacían arder su pecho. El propio Galle repitió dicha

inscripción en otras estampas, como una que mostraba la vera efiggies del santo, encerrado en un óvalo y con un luminoso nimbo²⁶

En su misma línea existe un grabado muy parecido, cuya plancha fue abierta por Susanna Verbruggen, hija de Gaspar Pieter Verbruggen I (1635 - 1687), pintor de flores que trabajó junto a Daniel Seghers, de quien heredó el gusto por las guirnaldas²⁷. Sigue claramente el modelo establecido por Galle, aunque las guirnaldas se enriquecen de buen modo y se circundan por nubes, elevando, aún más si cabe, el cariz de la representación. En la Biblioteca Nacional de Lisboa se conserva una variante del mismo, menos opulenta, en la que no figura la posible inspiración en el modelo de Galle, firmada por la grabadora flamenca.

En consonancia con la estampa anterior, destaca otra abierta por Jacobus Melchior Van Erck, quien también se había formado en el taller de Gaspar Pieter Verbruggen, entre cuya obra destacaron dos retratos de Felipe V y María Luisa de Saboya, inscritos en guirnaldas y sostenidos por angelotes²⁸. En este caso abrió un estupendo grabado de San Francisco Javier, con sobrepelliz de amplias mangas y estola, sujetando firmemente la vara de azucenas, mientras echándose ambas manos al corazón, dirige una mirada piadosa hacia los cielos. Todo ello se inscribe en una decorativa guirnalda, que apea sobre la inscripción: "*Sanctus Franciscus Xaverius Soc. Jesu Hic primus ex Soc. Jesu Fidem in Indiam invexit*".

También destacan algunos grabados flamencos entre los que destaca uno firmado por Philip de Mallery²⁹, hijo de Karel de Mallery, también grabador formado en los talleres Philip Galle, y de Catherine, hija del anterior. Por tanto se aprecia una endogamia profesional, que une a estas dos familias de grabadores. Además de ello se aprecia una continuidad iconográfica, ya que Philip Galle, aparte de ser abuelo de Philip de Mallery, lo era también de Ioan Galle, quien,



Figura 3

como se ha descrito, ejecutó una guirnalda grabada del santo navarro. Por lo que respecta al grabado³⁰, San Francisco Javier aparece ataviado con una casulla, iconografía poco usual (es más corriente apreciarlo como jesuita, o bien como administrador de sacramentos, con sobrepelliz y estola), sujetando una palma, no en referencia a un inexistente martirio, sino a su innegable triunfo sobre la muerte. Bebe directamente de una estampa ejecutada por Anton Wierix conservada en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París³¹. [fig.3].

El propio Philip de Mallery ejecutó, tras la canonización conjunta en 1622, una preciosa estampa en la que se observa un triunfo de ambos santos, laureados por ángeles. San Ignacio entrega su corazón inflamado al Creador, mientras que San Francisco Javier, con las azucenas en mano, contempla atónito la escena. A sus pies, todo sobre lo que han triunfado, el demonio, la mundanidad, la herejía y la vanidad³². Es precisamente este grabado, quien inspiró muchas variantes anónimas y populares, en las que dicha escena quedó integrada dentro de una guirnalda floral³³.

IV.- Ecos florales sobre materiales exóticos

Si su trascendencia catequética resulta extensísima, sin duda la artística también lo es. Por tanto, el itinerario de San Francisco Javier se ve salpicado de representaciones en su honor, que, evidentemente, muchas veces no se realizan con los materiales habituales, aunque la finalidad es la misma. Así se le representa en enconchados, en arte plumaria, en biombos, kakimonos, marfiles, conchas etc... En ocasiones, estas representaciones indígenas reciben, en mayor o menor medida, influencias europeizantes, que contribuyen a crear un arte singular, como es el caso de las dos piezas que se presentan, en las que se aprecia el influjo de las guirnaldas flamencas.

En Méjico, en una colección particular se registra un precioso enconchado a base de nácar embutido sobre tabla, que sigue literalmente el modelo que grabó Cornelis Bloemaert, basándose en el diseño de Juan Miel, para una ilustración de "El Asia" del Padre Daniel Bertoli (1667). En la escena se presenta el mapa de Asia a San Francisco Javier, que lo examina ante la atónita mirada de los cuatro continentes conocidos, caracterizados, con pequeñas variantes, al igual que los describe Cesare Ripa en su laureada "Iconología". Tras ella se sitúa una nave fondeada en el océano, verdadero vehículo de la Evangelización llevada a cabo por el santo navarro. Dejando de lado el preciosismo y la exquisita factura del mismo, es preciso destacar la inventiva del artista, que embute toda la escena en una ligera guirnalda de ecos flamencos, sostenida por cuatro angelotes, cuya factura, claramente dieciochesca, contrasta con los modelos seguidos para la escena, que se remontan medio siglo en el tiempo. A los pies de la composición, y sobre una complicada cartela se da cuenta de la promoción de la obra "*EFUJE D S^a. FRAN^{co}. JAVIER A DEVOSION DE LA S^{ra}. DOÑA ANA RODRIGUES DE MADRID*", probablemente rica hacendada que lo mandó ejecutar para su propia devoción. Esta magnífica obra fue ejecutada por Juan González, que junto a Miguel González, Nicolás Correa y Antonio de Santander son los únicos que firmaron sus obras. Destaca sobremanera el conjunto de veinticuatro tablas enconchadas que representan diferentes escenas de la conquista de Méjico, emprendido por los dos primeros. En el margen derecho aparece la fecha de ejecución, 1703³⁴. [fig. 4]. En este punto es preciso destacar que la producción de

San Francisco Javier en la pintura de Flores durante los siglos del Barroco

enconchados con la figura de San Francisco Javier debió de ser algo habitual, a juzgar por los ejemplares conservados, entre los que destaca una “vera effigies” ubicada en el Museo de América³⁵.

En el ámbito de las devociones particulares, se encuentra en una colección particular de Corella³⁶ un precioso relicario de escuela indo o sino - española, en el que la efigie de San Francisco Javier, ataviada con sobrepelliz y estola, se ve circundada por una orla conformada por flores y aves exóticas. Todo ello se inscribe en una superficie cuadrangular donde se engarzan reliquias de muy diferente origen en orlas con un marcado carácter manierista.



Figura 4

Aunque es más que probable su factura foránea, posiblemente en una escuela misional regentada por jesuitas españoles (no portugueses, ya que los textos aparecen escritos en castellano), podemos encontrar características que denotan una cierta influencia de la estampa flamenca. En primer lugar, la propia representación del Santo y sus atavíos, que se repite en decenas de grabados editados en aquellas tierras del Septentrión europeo; También su cartela octogonal, como el anónimo anteriormente descrito³⁷; Por otro lado, la representación conjunta de aves y motivos vegetales no es exclusiva del Oriente, sino que se repite con cierta frecuencia en estampas de origen flamenco como por ejemplo en una realizada con objeto de su beatificación cuya inscripción reza “*B. FRANCISCUS XAVERIUS navarrus societatis IESU indorum apostolus*” u otra posterior, de Michel Bunel, activo en Amberes a principios del XVII, en la que aparece como coadjutor de San Ignacio, impregnándose del fuego divino en el que resplandece el monograma de la Compañía de Jesús. Todo ello circundado por lirios y elementos florales, a los que se unen dos pequeños pajarillos, que se sitúan sobre un escudo “*S. IGNATIUS DE LOIOLA. S. FRANCISCUS XAVERIUS*”.

Probablemente se asiste ante una fusión de estilos, por un lado pinceles y materiales orientales, y por otro, una composición muy influenciada por los modos europeos, aunque adaptada a la estética más propiamente indo - sina. Al igual que en el enconchado anteriormente descrito, se trata de un soporte diferente e insólito, para plasmar un motivo muy repetido, el santo rodeado por una guirnalda floral, en este caso, salpicada por una serie de exóticos especímenes aviarios.

V.- Conclusiones

Con estas líneas se ha querido dar un pequeño panorama de las representaciones de San Francisco Javier engarzadas en guirnalda floral, tanto en lienzos como en imágenes grabadas y sobre materiales exóticos. Como se ha comprobado la iconografía no es excesivamente rica, ya que dichas representaciones perseguían una finalidad más decorativa que narrativa. También se ha de reseñar la notoria influencia flamenca, sobre todo gracias a que el mejor artífice en dicho género, el P. Seghers, perteneció a la Compañía de Jesús. Por último es preciso reivindicar este género tan poco valorado y estudiado, no sólo por su estética, sino como vehículo de promoción del santo y de su tierra natal, a la que se rinde homenaje en el presente congreso.

Bibliografía

- Aldana Fernández, Salvador (1960), “En torno a Daniel Seghers” en *Archivo Español de Arte*, (129), pp. 67- 78
- Andueza Unanua, Pilar (2006), “La Vera Efigies de San Francisco Javier” en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, CAN, 2006, pp. 96 - 119.
- Arbeteta Mira, Letizia (2006), “San Francisco Javier con reliquias de otros santos” en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, CAN, 2006, p.392.

San Francisco Javier en la pintura de Flores durante los siglos del Barroco

- Bénézit, Emmanuel (1999), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, , 15 volúmenes.
- Cherry, Peter (2002)., *Flores españolas del Siglo de Oro: la pintura de flores en la España del siglo XVII*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2002 [estudio introductorio].
- Colacino, John A. (1993), "*At the heart of the christian life*": *the charism of Gaspar del Bufalo (1786-1837) : as the basis for a lay spirituality*, Roma, Universidad Pontificia Santo Tomás de Aquino.
- Cuadriello, Jaime (2006), "Xavier Indiano o los indios sin apóstol" en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, CAN, pp. 200 - 233.
- De Orbe Sivatte, Mercedes (1988), "Algunos cuadros de flores en Navarra" en *Príncipe de Viana*, 1988(11), pp. 387 - 397.
- Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aída (1995), "*El siglo de Rubens en el Museo del Prado*", Barcelona, Prensa Ibérica, 3 volúmenes.
- Esteban Antolín, Alfonso (2002), *Apuntes para la Historia de Herrin de Campos*", Palencia, s/n. Fernández Gracia, Ricardo (2004), *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, p.308.
- Gallego, Julián (1972), *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.
- Hairs, Marie Louise (1965), *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruselas, Meddens.
- König - Nordhoff, Úrsula (1982), *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlín, Mann Verlag.
- Martínez Cuesta, Juan (1991), "El infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de la pintura" en *Boletín del Museo del Prado*, 1991(30), pp. 39 - 62.
- Morales Solchaga, Eduardo, (2006) "Aparición de la Virgen a San Francisco Javier en Loreto" en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, CAN, p. 378.
- Museo del Prado. Catálogo de Pinturas*, Madrid, Mateu Cromo, 1985.
- Pfeiffer, Heinrich,(2003) "La iconografía" en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Turín, Mensajero, 2003, pp. 171 -184.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, (2006) "La imagen de San Francisco Javier en el Arte Europeo" en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, CAN, pp. 120 -153.
- Schurhammer, Georg (1992), *Francisco Javier, su vida y su tiempo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 4 volúmenes.
- Schurhammer, Georg (1948), *Las fuentes iconográficas de la serie javerana de Guasp*, Palma de Mallorca, Sociedad Arqueológica Luliana, pp. 8 -10.

Notas

¹ Departamento de Historia del Arte, Universidad de Navarra.

² Al respecto consultar: Aldana Fernández S. (1960), pp. 67 - 68.

³ Al respecto destaca: Cherry, P. (2002).

⁴ de Orbe Sivatte, M. (1986), p.389.

- ⁵ Gallego, J. (1972), pp. 222 – 243.
- ⁶ Fernández Gracia, R. (2004), p.308.
- ⁷ Schurhammer, G. (1948), pp. 8 - 10.
- ⁸ Morales Solchaga, E. (2006), p. 378
- ⁹ Agradezco al Dr. Luigi Agus la localización actual de la obra.
- ¹⁰ Andueza Unanua, P. (2006), p.108.
- ¹¹ (1786 - 1834): Ordenado sacerdote en 1808, y desterrado tras la invasión napoleónica. Derrotado el emperador francés, regresó a Roma, donde decidió fundar la congregación religiosa de los Hermanos de la Preciosa Sangre, a causa de las amplias necesidades pastorales. Comenzó por Nápoles, el punto más conflictivo de Italia, extendiéndose progresivamente por un sinnúmero de pueblos y ciudades. Murió relativamente joven, y, merced a sus milagros, fue canonizado en 1954. Para su vida y espiritualidad destaca la monografía de Colación, J.A. (1993).
- ¹² Hasta mediados de siglo se encontraba en la iglesia de Santa María in Trivio, pero actualmente se halla junto a ella, en el Istituto Missionario dei Crociferi, fundado en 1815 por el propio San Gaspar de Buffalo y regentado por su congregación (Vía dei Crociferi, n.º 49, Roma).
- ¹³ Museo del Prado. Catálogo de Pinturas (1985), p.282.
- ¹⁴ Madrazo, P. (1910), pp. 185 - 186.
- ¹⁵ Martínez Cuesta, J.(1991), p.52
- ¹⁶ Díaz Padrón, M. y Padrón Mérida, A. (1995), vol. II, p.1186.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Schurhammer, G.(2004), vol. I, p. 361.
- ¹⁹ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (2006), p.144.
- ²⁰ Hairs, M.L. (1965), pp. 403 - 404.
- ²¹ Agradezco la total disponibilidad del Dr. Guido de Baere, jesuita de dicha comunidad, quien ha proporcionado fotos e información de primera mano sobre el lienzo. A su vez, lo hago extensible a los profesores Robert Verdonk e Isabel Gómez Díez. Todos ellos integrantes de la Universidad de Amberes.
- ²² Ver capítulo “La iglesia del Salvador” en Esteban Antolín, A. (2002).
- ²³ Hairs, M.L. (1965), pp. 403 - 404.
- ²⁴ Pffeifer, H. (2003), p. 204.
- ²⁵ (1600- 1676), grabador flamenco, hijo de Theodor Galle.
- ²⁶ Andueza Unanua, P. (2006), p. 106.
- ²⁷ Benezit, E. (1999), vol. XIV, p.126.
- ²⁸ Ibid., vol. VI, p.924.
- ²⁹ Ibid., vol. IX, p.110.
- ³⁰ París, Biblioteca Nacional, Gabinete de estampas. Ec 69c, 134.
- ³¹ Ibid. 69c, 26.
- ³² Existe un ejemplar en los fondos del colegio de la Compañía de Jesús de Amberes.
- ³³ Entre otros, el reflejado en la monografía: König - Nordhoff, U. (1982), p.221 / Abb. 254.
- ³⁴ Cuadriello, J. (2006), pp. 215 - 216.
- ³⁵ n.º inv. 1986/05/01
- ³⁶ Arbeteta Mira, L. (2006), p. 392
- ³⁷ Vid. Nota 5.