

La imagen titular de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa

Rafael Cazalla Urbano

Recibido: 10 de enero de 2022 / Revisado: 9 de febrero de 2022 / Aceptado: 21 de marzo de 2022 / Publicado: 17 de octubre de 2022

RESUMEN

El presente trabajo plantea en primer lugar, un recorrido histórico en el que se analiza la evolución y principales características de la iconografía de la figura de San Francisco de Asís, para continuar con un análisis iconográfico y estilístico de la imagen titular de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa. Para finalizar, se realizará una propuesta de su cronología e intentaremos acercarnos a una posible atribución, dejando abierto el campo para futuras investigaciones.

Palabras clave: Patrimonio Cultural; Escultura; Tarifa; Arte moderno; Arte religioso

ABSTRACT

This work begins with a historical overview analysing the evolution and main characteristics of the iconography of the figure of St. Francis of Assisi, followed by an iconographic and stylistic analysis of the titular image of the church of St. Francis of Assisi in Tarifa. Finally, a proposal of its chronology will be made and we will try to approach a possible attribution, leaving the field open for future research.

Keywords: Cultural Heritage; Sculpture; Tarifa; Modern Art; Religious Art

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Breves apuntes biográficos de San Francisco de Asís

Giovanni di Pietro Bernardone, más conocido por Francisco de Asís (1182-1226), después de una juventud disipada en diversiones, se convirtió, renunció a los bienes paternos y se entregó de lleno a Dios. Abrazó la pobreza y vivió una vida predicando a todos el amor de Dios, por lo que fue conocido como el “Pobre de Asís”. Dio a sus seguidores unas sabias normas, que luego fueron aprobadas por la Santa Sede. Fundó la Orden Franciscana de frailes y su primera seguidora mujer, Santa Clara, fundó la orden que hoy conocemos como Clarisas, inspirada por él. Asimismo, fundó una tercera, conocida como Tercera Orden Seglar. Fue canonizado el 16 de julio de 1228, en Asís, por el papa Gregorio IX.

Independientemente de su veloz subida a los altares, lo que nos confirma que fue un santo en vida, podemos decir que la devoción a San Francisco existiría desde antes de su

fallecimiento; no en vano, Dios le concedió el don de profecía y de hacer milagros, sanando así incluso a enfermos de lepra.

Muchas son las historias y anécdotas de San Francisco que como es lógico, obviaremos a excepción de algunas que comentaremos más adelante con el fin de explicar su iconografía.

1.2. Iconografía de San Francisco de Asís

Posiblemente, la representación más antigua de San Francisco de Asís, sea el fresco del Sacro Speco, de Subiaco, monasterio benedictino, donde San Francisco pasó unos meses en 1222. Se le representa sin aureola ni estigmas, sin tonsura y con barba; viste sayal con cuerda, capucha echada y el letrero “Frater Franciscas”, lo que prueba que es una pintura anterior a la canonización, que, como hemos dicho, fue en 1228.

En España, las imágenes más antiguas conservadas del santo, son de talla y del siglo XIII. Existen representaciones en capiteles, tallas, sillerías, pinturas, orfebrería, etc. a lo largo de los años, pues San Francisco siempre despertó gran devoción.

Cimabue¹ lo retrató en una de sus obras, constituyendo esta una de las primeras representaciones conservadas del santo. Por su edad no lo conoció, pero debió conocer, por algunas de las personas más antiguas del lugar, cómo sería su aspecto, plasmándolo como un hombre imberbe (o, a lo sumo, con una ligerísima, casi inapreciable, barba), con tonsura y el tradicional hábito franciscano. En sus manos y pies ya aparecen los estigmas, que se convertirán en la principal seña de identidad de San Francisco. Giotto también lo representa de esta forma, sin barba; y así será representado hasta el siglo XVII, momento en que los pintores le hagan crecer la barba y sus rasgos se vuelvan más afilados y austeros. Ejemplo de ello, lo vemos en Zurbarán o en el Greco, en imágenes que insisten en la parte más mística del santo, al ser representado en momentos de éxtasis, lo que se aleja bastante de lo que sería su vida en la tierra. Sin duda, es la Contrarreforma la que tuvo que ver en plasmar esta idea. Igualmente, es frecuente que porte una calavera, atributo que comparte con otros santos, representados en actitud de meditación, como San Bruno, San Jerónimo, o María Magdalena, entre otros, aludiendo así, a las vanidades mundanas.

Los artistas se basarán en distintas fuentes literarias, como las llamadas “Floreccillas”,² un texto anónimo de la segunda mitad del siglo XIV y, sobre todo, la primordial será el texto de San Buenaventura, redactado en 1263, que podríamos considerar como la biografía oficial de San Francisco.

Una de sus historias más conocidas relata que, paseando por los alrededores de Asís, pasó junto a la antigua iglesia de San Damián y, conmovido por su estado de inminente ruina, entró a rezar, arrodillándose con reverencia y respeto ante la imagen de Cristo crucificado, que presidía sobre el altar. Estando allí, con un gran consuelo

espiritual, con lágrimas en los ojos, pudo ver como el Señor le hablaba desde la cruz y le decía: “Francisco, ¿no ves que mi casa se derrumba? Anda, pues, y repárala”. A lo que él, tembloroso y sorprendido, le contestó: “De muy buena gana lo haré, Señor”. La propia Santa Clara escribe que fue “una visita del Señor”. Esto lo llenó de consuelo y le dio el impulso decisivo para abandonar definitivamente el mundo, y quedó grabada en lo más profundo de su ser la pasión de Cristo.

Tomás de Celano y los Tres Compañeros³ cuentan que esta experiencia del crucifijo cambió la vida interior de Francisco. El corazón se le quedó tan llagado y derretido de amor por el recuerdo de la pasión, que, desde entonces, llevó grabadas en su interior las llagas de Cristo, mucho antes de que se le manifestaran en la carne. Por eso, añade San Buenaventura, “ponía sumo cuidado en mortificar la carne, para que la cruz de Cristo que llevaba impresa dentro de su corazón rodease también su cuerpo por fuera. Todo eso lo practicaba ya cuando aún no se había apartado del mundo, ni en el vestir ni en la manera de vivir”. Es por eso que también se le representa sosteniendo en su mano o contemplando un crucifijo, amén de la escena más conocida: la de su estigmatización. En ella, lo vemos en éxtasis y se le aparece un Cristo crucificado, a modo de serafín, del que se irradian cinco rayos dorados, que se corresponden con las cinco llagas de Cristo.

2. BREVES APUNTES DE CONTEXTO Y SITUACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

Hasta la fecha, se desconoce el momento y el escultor al que fue encargada la hechura del santo seráfico para la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa. Lo que no nos cabe duda, es que fue

1 Florencia; 1240 - Pisa; 1302. Se le considera el maestro de Giotto y el iniciador de la escuela florentina del Trecento.

2 Es una recopilación de episodios de la vida de San Francisco y de sus primeros compañeros que se realizó hacia fines del siglo XIII; fruto de la tradición oral mantenida viva por el amor de los frailes contemporáneos y más allegados al santo y por aquellos que lo conocieron y guardaron sus recuerdos. Un fraile decidió guardar estos recuerdos de forma escrita para asegurarlos a la posteridad. <http://www.franciscanos.org>

3 Tomás Celano ingresa en la fraternidad en 1214 o 1215. Se le encomienda ser el biógrafo oficial de San Francisco, por haber tenido trato con él durante muchos años. Los Tres Compañeros son León, Ángel y Rufino, que colaboraron con Tomás Celano. <http://www.franciscanos.org>

realizado para presidir dicho templo, ignorando si, anteriormente, hubiera existido otra imagen, que pudiera haber sido sustituida por la que es motivo de nuestro trabajo.

En cualquier caso, la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa se sabe que ya estaba habilitada en 1528, pero la que hoy conocemos es fruto de la reforma que sufre entre 1794 y 1797, momento en que se le confiere su actual aspecto de finales del Barroco e inicios del academicismo.

Un dato interesante a resaltar es que, en 1670, el obispo de Cádiz en aquel momento, D. Alfonso Vázquez de Toledo, concede licencia a la Tercera Orden de San Francisco o Venerable Orden Tercera (V.O.T.), con el fin de sacar en procesión la imagen de San Francisco de Asís por los alrededores de la iglesia.

Haciendo un breve repaso por la historia, vemos que, el 25 de noviembre de 1717, el obispo de la diócesis en aquel momento, D. Lorenzo Armengual de la Mota, realizó una visita pastoral a Tarifa. En ella queda reflejada, entre otras cosas y en lo que nos afecta en este caso, que “la iglesia de San Francisco es muy pequeña y oscura de tres naves y el coro está en alto, la sacristía es pequeña y húmeda. Está pobremente ornamentada. Todo es pequeño y pobre, el retablo del altar mayor no tiene más de un cuerpo donde está colocado San Francisco de cuerpo entero” (Criado, 2007: 305).

Parece ser que, en 1774, el vicario de Tarifa tenía la intención de renovar la imagen titular de la iglesia de San Francisco, posiblemente por su estado de conservación.

En unos documentos del templo, fechados en 1880, se observa que “en lo alto de coro aparecen dos camarines uno sobre otro: el primero ocúpalo la Efigie de Nuestra Señora de la Concepción, y el segundo la del Titular San Francisco de Asís” (Terán, 2002: 23) (Lámina 1).



Lámina 1. San Francisco de Asís. Imagen de Rafael Cazalla

Posteriormente, y atendiendo un mandato del obispado de Cádiz, del 16 de enero de 1919, en el que se solicita un informe de cada una de las parroquias de la diócesis, nos queda constancia de cómo se encontraban los distintos templos tarifeños en ese momento. De dicho informe, podemos saber que se encontraban “sobre la pared del coro, dos hornacinas con las imágenes de Nuestra Señora y San Francisco de Asís. Las dos de madera y grandes dimensiones” (Criado, 2003: 445-456).

Con esto comprobamos que, al menos desde 1670, la imagen de San Francisco se encontraba ya en el templo y que, tanto antes como después de la reforma de la iglesia, la imagen de San Francisco de Asís, siempre se encontró en la cabecera del mismo, en el presbiterio; en un primer momento, en el retablo mayor, que era de un único cuerpo, y más tarde, seguirá en el mismo testero, pero en uno de los dos nichos. Hoy podemos seguir viéndolo en el mismo lugar, en la hornacina superior de la cabecera del templo, mientras que la inferior se encuentra vacía actualmente, habiendo sido

ocupada por otras imágenes, como la Inmaculada, más conocida por la Virgen Niña, o San Juan Evangelista, retiradas por problemas de humedades que amenazaban con serios daños a las esculturas.

3. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

La imagen de San Francisco de Asís es una escultura de madera policromada. Viste hábito franciscano, al estilo del siglo XVII, formado por túnica, capucho y cordón sogueado. Las telas tienen pliegues muy naturales, con una caída vertical sencilla, sin apenas movimiento ni complicaciones y llegan hasta los descalzos pies.

Pese a que se deduce que esta característica viene determinada por la visión frontal, derivada de la veneración en el retablo, es bastante estática y frontal, pues a pesar de tener un leve ademán de caminar, flexionando su pierna izquierda, ese pie queda algo más rezagado que el derecho, manifestando un movimiento muy sutil que no llega a manifestar un contraposto. En su mano derecha porta una cruz y su mano izquierda, cuyos dedos anular y corazón se encuentran muy próximos, formando una “V” con el meñique y el índice respectivamente, la lleva al costado derecho para tocarse y dirigir la mirada del espectador a la llaga de los estigmas, que podemos ver gracias a que su hábito tiene una pequeña abertura vertical (Lámina 2). Tanto la cruz, el cordón, así como las llagas, son atributos típicos del santo.



Lámina 2. Detalle de las manos. Imagen de Rafael Cazalla

Las uñas son ligeramente curvadas y de corte recto. Los pies asoman tímidamente bajo el hábito, siendo los pulgares más cortos que el resto de los tres dedos centrales, quedando el meñique mucho más atrás.

La cabeza es alargada, tiene ojos grandes pintados en la madera, muy abiertos y con párpados marcados, estando los inferiores bastante caídos. La nariz es recta y puntiaguda, las cejas poco curvadas, más bien rectas, pero con el entrecejo muy acentuado por unas protuberancias. La boca está ligeramente abierta, dejando entrever sus dientes; sus labios son carnosos y los pómulos prominentes. Las orejas están bien dibujadas y despegadas de la cabeza, sobre todo, en su parte superior. El tratamiento del cabello es bastante interesante, realizado a modo de pequeños rizos o bucles, mucho más minucioso y elaborado que el resto de la imagen. La barba está trabajada a modo de pequeñas gotas pesadas, plumizas. El bigote está partido en dos y peinado desde el centro hacia los extremos, con dos estrías paralelas por cada lado, dando la sensación de que es una parte inacabada, pues difiere bastante del tratamiento del resto de la barba y del cabello, tan elaborados. La perilla sobresale al ser la parte más larga de la barba.

El estado de conservación es pésimo. La imagen de San Francisco de Asís muestra gran abandono y olvido, manifiestos en las considerables capas de polvo, suciedad y humedad generalizada, advirtiéndose incluso marcas de gotas en algunas zonas bien diferenciadas, como es el caso de las manos. De igual forma ha influido el humo de velas, con el paso de los años, originándose un enorme ennegrecimiento en la policromía, siendo más visibles esto en los tonos de la encarnadura y creándose un efecto de opacidad en toda la talla.

Existen desensambles apreciables en los brazos a la altura de los hombros, parte trasera del capucho, y en el lado izquierdo del hábito, más obvios estos en la zona inferior; asimismo observamos una gran grieta vertical desde la parte superior del hábito hasta la inferior. Tiene pérdida de soporte muy significativa en las manos, donde faltan falanges en cuatro dedos de la mano derecha. En los pies, sucede

lo mismo, pues se ha perdido una falange del dedo pulgar izquierdo. Otras pérdidas, sobre todo de policromía, pueden verse distribuidas por el hábito, algunas sacan a relucir el bol e incluso el propio soporte (Lámina 3). El cordón, con los posibles tres nudos, común en el hábito franciscano y que hace referencia a obediencia, castidad y pobreza, se ha perdido, quedando patente la marca donde se localizó en su día.

historiadores, por uno de ellos: Juan de Mesa. Sin embargo, otros escultores salieron de su taller y posteriormente tendrán el suyo propio. Así contamos con obras de Francisco de Ocampo, o Francisco de Villegas, por citar algunos. Todos ellos llegaron a trabajar juntos en el retablo mayor de San Isidoro del Campo entre 1609 y 1613, pues Martínez Montañés contaba ya con más de cuarenta años cuando le encomendaron

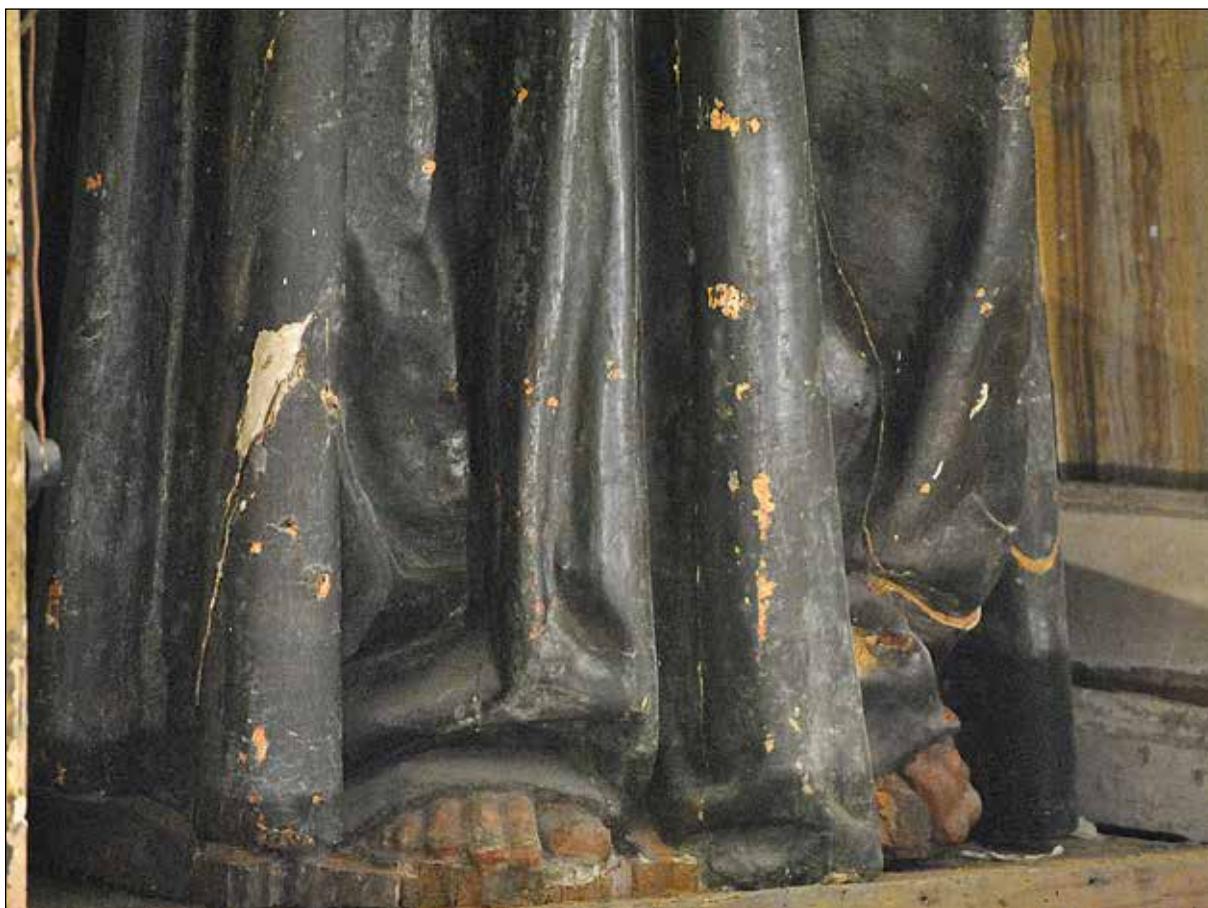


Lámina 3. Detalle de los pies. Rafael Cazalla

4. EN BUSCA DE LA AUTORÍA

Ante la inexistencia de documentación, intentaremos acercarnos al máximo a la autoría de la imagen, basándonos en el análisis estilístico.

De esta forma, nos adentramos en un período entre finales del siglo XVI e inicios del XVII, concretamente en el taller de Juan Martínez Montañés. Un escultor que, sin duda, marcará tendencias e influirá en sus discípulos, siendo superado, según muchos estudiosos e

dicho encargo, e hizo partícipes del mismo a los mencionados discípulos.

No podemos olvidar a Juan de Oviedo y de la Bandera, con quien Martínez Montañés trabajó entre 1596 y 1602.

Igualmente, tenemos en este marco cronológico a escultores como Gaspar Ginés, que probablemente perteneció al taller de Montañés, donde conocería a Juan de Mesa y de cuyo taller se hizo cargo, a su fallecimiento, junto a Luis Ortiz de Vargas.

Asimismo, señalamos otros escultores coetáneos e influenciados por Martínez Montañés como Blas Hernández Bello, de quien contamos en Tarifa y en el mismo templo franciscano, con la imagen de la Concepción Niña, que realizara en 1595 (Patrón, 2010: 12-28).

Otros autores que debemos tener en cuenta son Gaspar de la Cueva o Diego López Bueno, este último nombrado en torno a 1612 maestro mayor de fábricas del Arzobispado de Sevilla y quien, entre 1625 y 1629 realizó el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, tallando las esculturas de san Juan Bautista, san Juan Evangelista, Inmaculada Concepción, San Pablo y San Pedro, en las que se insinúa una mayor expresividad, fruto de su relación con Andrés de Ocampo y, sobre todo, Juan de Mesa.

Indudablemente, todos tienen un cierto carácter reconocible que los identifica como discípulos, y en los que se aprecian los influjos artísticos del taller del “dios de la madera”, de tal manera, que, a veces, resulta complicado distinguir entre ellos ciertas obras.

El más sobresaliente de ellos, Juan de Mesa, se diferencia de su maestro, por norma general, con un estilo que destaca por su acentuado dramatismo. En contra del equilibrio y naturalidad de Martínez Montañés, Mesa muestra en sus imágenes un mayor patetismo expresionista en sus obras más personales, donde puede desarrollar y plasmar su manera de concebir las esculturas.

Podemos encontrar elementos mesinos en nuestro San Francisco, por ejemplo, en las manos, cuyos dedos están trabajados a modo de falanges angulosas y rectangulares, igual que las uñas, con un interesante corte recto. No obstante, en ellas observamos cierta tosquedad, esa falta de perfección distintiva de Mesa.

Pero, donde encontramos más similitudes es, indudablemente, en el tallado minucioso del cabello, que nos recuerda al de San Nicolás de Tolentino, obra atribuida a Juan de Mesa y que se localiza en el Museo de Escultura Nacional de Valladolid, donde apreciamos ese mismo cabello que en el santo tarifeño, e incluso los párpados marcados y las orejas separadas del cráneo; o en el San Antonio de Lora del Río. Igualmente, rasgos

como son los pómulos, los párpados, incluso el inferior, algo caído, podemos identificarlos en algunas de las obras que hace el maestro, quizás más propias de los primeros años. Sin embargo, estas características las vemos de forma aislada, es decir, no forman un conjunto que nos haga ver claramente que estamos ante una imagen de Juan de Mesa. Por otro lado, nos encontramos con peculiaridades que nos alejan de él, como son la frontalidad y el estatismo, ya que Mesa, precisamente, van aumentando la expresión y el movimiento, acercándose al Barroco y dejando atrás el manierismo que aún permanece en Martínez Montañés y en Francisco de Ocampo.

Pero, de entre todos los escultores citados anteriormente, hay uno cuyo estilo, a priori, podría acercarse un poco más al que posee la imagen de San Francisco. Estamos hablando de Francisco de Villegas. Estas características, que proceden del taller de Montañés, las vemos de nuevo en el tratamiento del cabello, o la similitud en la colocación de los paños, aunque sin mucha complicación. No obstante, en Villegas aún podemos ver ciertas reminiscencias manieristas de finales del siglo XVI, y no es de extrañar encontrar connotaciones con otros escultores, como Andrés de Ocampo o Miguel Adán. Por tanto, el estilo de Villegas es un barroco, podemos decir, contenido, que todavía no ha recibido la fuerza y el dominio que trae de Italia José de Arce a nuestra tierra (Hormigo, 2002: 47).

Sus rostros son poco estilizados. La boca suele estar cerrada con labios carnosos, pese a que, en algunas ocasiones, encontramos alguna imagen con la boca entreabierta, como es el caso de Jesús Nazareno de Medina Sidonia, encargado hacia 1615, o el Cristo de Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera, de 1622.

El tallado de la barba, incluso el bigote bifido y en estrías paralelas de San Francisco, podemos ponerlo en relación con Villegas, aunque en él solemos encontrarlo con ondulaciones y, como hemos visto, el de la imagen tarifeña es menos elaborado y de líneas rectas.

Los ojos están pintados en la talla, como corresponde a la estética de la primera mitad del XVII en Andalucía Occidental. Las orejas son muy peculiares, pues es frecuente encontrarlas

separadas y despegadas del cráneo y, sobre todo, con un modelado muy particular, algo que no se advierte en San Francisco. El cabello destaca por su talla más minuciosa, es quizás la herencia más visible de Martínez Montañés y Juan de Mesa. En la mayoría de sus obras podemos apreciar un cierto hieratismo, frontalidad y falta de movimiento.

Algunas de estas características son las que apreciamos en nuestro San Francisco, no obstante, veámoslas de nuevo más detenidamente para confrontarlas.

Cuando observamos nuestra imagen, lo primero en lo que nos fijamos es en la cabeza, pues el hábito de tonos oscuros, al que haremos referencia más adelante, cubre su cuerpo casi en su totalidad. Posee un rostro algo alargado de mirada fija, casi hierática, ocasionando una notable pérdida de naturalidad y movimiento; con ojos grandes pintados sobre la madera, con

párpados marcados, siendo los inferiores algo más caídos (Lámina 4). Este tipo de ojos grandes, con cierta exoftalmia, de nuestro San Francisco, es propio de Villegas y lo comprobamos en imágenes como San Isidro Labrador (1635) de la iglesia de San Juan de Letrán de Jerez de la Frontera, o en San José de la iglesia de San Juan Bautista de Chiclana, por citar algunos ejemplos, ambas con una mirada muy frontal.

En nuestra imagen, aparece una particularidad muy común del círculo de Montañés, y es un pequeño mechón bífido, formando dos pequeñas espirales, que surgen bajo el labio inferior. Lo apreciamos en el Cristo de la Clemencia o de los Cálices (1603-1604), de Montañés, en la Catedral de Sevilla; el Cristo del Amor (1618-1620), de Juan de Mesa, en la iglesia del Divino Salvador de Sevilla; o en el Cristo atado a la Columna, de Francisco de Villegas, en la iglesia de San Juan de Dios en

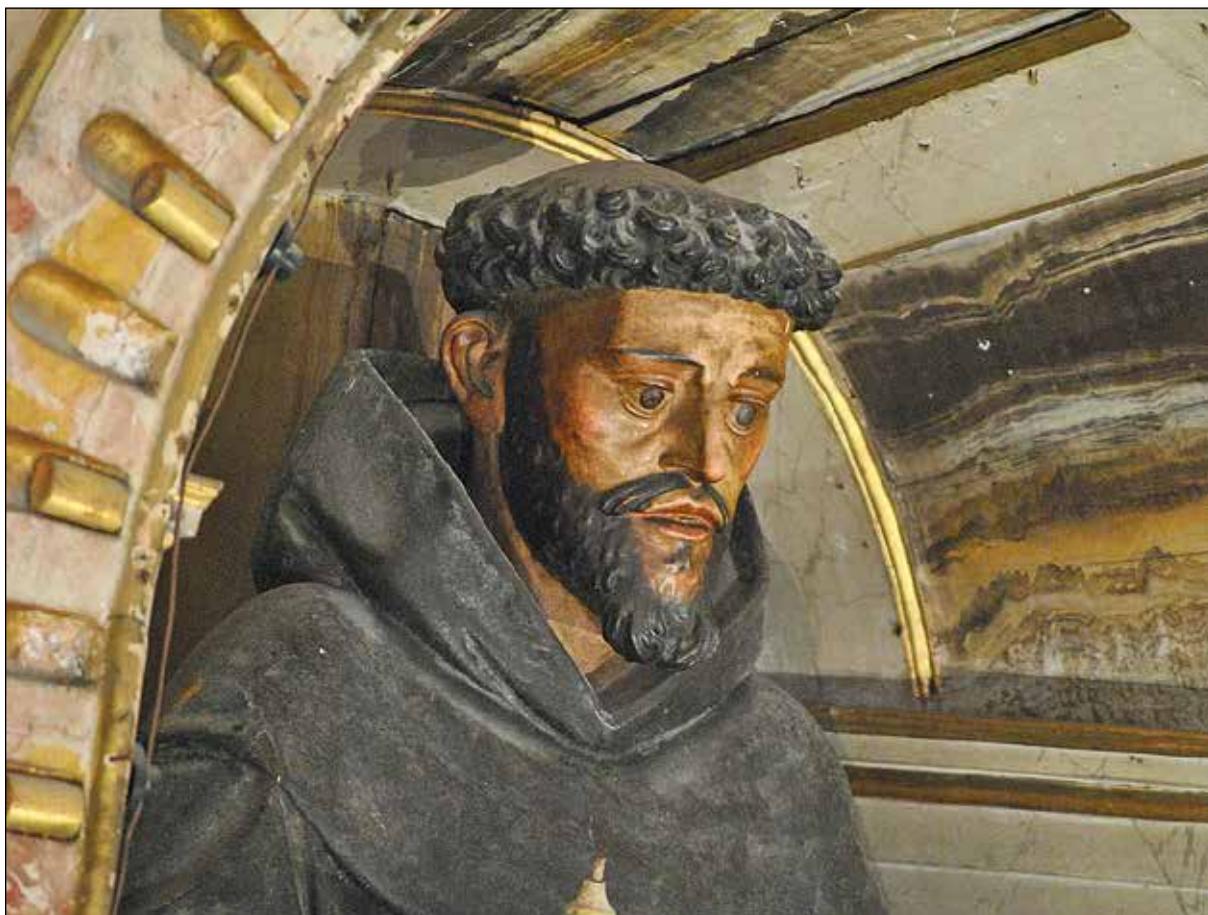


Lámina 4. Busto en tres cuartos. Imagen de Rafael Cazalla

Cádiz; aunque es cierto que esta es de las pocas imágenes documentadas o atribuidas a él en la que encontramos dicha característica, siendo más común en imágenes, sobre todo cristíferas, de Montañés, Ocampo o Mesa, como hemos referido anteriormente.

El hieratismo, frontalidad y carencia de movimiento y expresión de rostro de la imagen tarifeña podemos compararlas con las imágenes mencionadas de Villegas, como San Isidro Labrador de Jerez, o los Santos Servando y Germán (1636-1640), de la iglesia del Rosario de Cádiz que; aunque en todas ellas, sí que queda algo más acentuado el contraposto. En el referenciado Cristo atado a la Columna de Cádiz, existe algo de movimiento por la iconografía que representa con un más que evidente contraposto, no obstante, sí que consideramos que posee esa falta de expresión en su rostro. En esta misma línea, tenemos una imagen femenina de Villegas, de 1650, que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo, en Jerez, concretamente en el ático del actual retablo del Cristo de la Salud. Se trata de Santa Catalina de Alejandría y, en ella, evidenciamos la frontalidad que venimos indicando, así como su hieratismo. Una imagen en la que vemos similitudes con la de San Francisco en su composición, pues ambas miran frontalmente, flexionan levemente su pierna izquierda de la misma manera, los ropajes tienen caídas con pliegues sencillos, sin complicaciones, verticales. Tanto el cordón de San Francisco como el cíngulo de Santa Catalina, se sitúan en una zona elevada de la cintura, haciendo largas las piernas y el tronco pequeño. Ambos sostienen con una mano, y del mismo modo, una espada y una cruz, respectivamente, llevándose las manos contrarias al pecho, cual imágenes especulares. Similar la Santa Bárbara que se encuentra en la Real Parroquia Castrense del Santo Ángel de Cádiz.

Algo especialmente particular de la imagen tarifeña son dos protuberancias en el entrecejo, que parecen ser un intento de crear expresión en el rostro. En algunas obras de Juan de Mesa hemos intentado encontrar ese elemento y, apenas hemos hallado tal similitud. Tampoco

hemos tenido mucha mejor fortuna buscando ese paralelismo en obras de otros escultores. Parece aflorar dicho elemento en el Cristo de la Columna de la iglesia de San Juan de Dios en Cádiz, o en el Cristo Yacente de Alcalá de los Gazules, ambas imágenes atribuidas a Villegas.

En Jerez, en la basílica de la Merced, encontramos una imagen de San Ramón Nonato de autoría anónima. Pese a haber sido restaurada, cuando se le añadieron postizos, como ojos de cristal y pestañas, indudablemente sigue el estilo de Villegas. Comparte bastantes elementos con nuestro San Francisco, sobre todo su cabello de bucles, aunque hay que decir que el tratamiento del cabello en Villegas es algo más tosco, según las imágenes documentadas.

En efecto, existen muchas semejanzas que permiten atribuir la imagen a Francisco Villegas y además, después de haberse formado en el taller sevillano de Martínez Montañés, el grueso de su trabajo lo realizó en la provincia de Cádiz e incluso se sabe que estuvo en Gibraltar desde principios del 1617 hasta, posiblemente, un año después de que se avecindara en Cádiz, en 1619 (Quintana, 2013), donde fue escultor de cámara del obispado, en 1650.

Pese a que podíamos intuir en origen que Francisco de Villegas hubiera sido quien “gubiará” la imagen, no hallamos las similitudes suficientes como para señalarle la autoría; pero, sin descartarlo totalmente, observamos que hay otros escultores que, como hemos mencionado, no podemos perder de vista, como Luis de la Peña, Luis Ortiz de Vargas o Gaspar de la Cueva.

Ante tal incertidumbre y percibiendo una posible mescolanza de características de escultores, cualquier hipótesis que nos planteemos puede ser la que nos lleve lo más próximo posible al autor.

Por tanto, cabe la posibilidad que San Francisco fuese realizado por algún oficial del taller de Martínez Montañés pues, en los detalles de la cabeza es donde se pone de manifiesto con más fuerza la supuesta relación con Mesa.

Sabemos que en el Cristo Yacente de Alcalá de los Gazules se localizaron dos documentos, en su interior, durante las labores de restauración, en los que se documentaba la autoría de Mesa. Sin

embargo, la calidad del modelado de la imagen no se corresponde con los trabajos del maestro, y se pone en relación con la posible mano de Francisco de Villegas, quien parece imitar al yacente sevillano, que sí está atribuido a Juan de Mesa. ¿Estaríamos ante una situación similar en el caso de nuestro San Francisco?, es decir, ¿podría haber sido elaborada la imagen por un discípulo, copiando y siguiendo modelos de los grandes maestros como Montañés, Mesa u Ocampo?

Otra opción que pudiera darse es que la imagen fuese encargada a un escultor de primera fila, como los mencionados y que, por la elevada demanda y la premura en cumplir los plazos de entrega, realizara partes importantes, como el cabello y boceto de manos, dejando al oficial o discípulo el resto del trabajo. No podemos olvidar, en este sentido, el tema de las subcontratas, que fueron bastante comunes entre artistas colaboradores y compañeros del gremio.

5. CONCLUSIÓN

Recopilando, haciendo balance de lo expuesto y basándonos en el análisis estilístico de la imagen Titular de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa, la podemos situar cronológicamente entre las décadas de los años 10 y 20 del siglo XVII, perteneciente a la Escuela Sevillana de Escultura, concretamente al taller de Martínez Montañés, con el que comparte bastantes rasgos y con quien tiene características en común, como hemos visto, y, especialmente, con el entorno más inmediato de Juan de Mesa. Sin embargo, no hemos podido encontrar, hasta la fecha, documentación al respecto, ni datos suficientes que nos den la certeza de una posible atribución (Lámina 5).

Existen semejanzas físicas y formales con algunas de las obras de Francisco Villegas, al igual que comparten la carencia de movimiento y naturalidad; pero otras características también son comunes con autores del entorno de Juan de Mesa, pese a que la imagen de San Francisco está realizada, indudablemente, de una manera mucho menos resuelta que la de los grandes maestros, al menos en sus etapas de esplendor.

¿Podemos estar ante una imagen de Mesa de sus inicios en el taller de Martínez Montañés? No lo descartamos. No obstante, aún quedan discípulos del taller de Martínez Montañés y de Juan de Mesa que descubrir y que, a buen seguro, más adelante nos aproximarán más a su autoría.



Lámina 5. San Francisco de Asís. Imagen de Juan A. Patrón

¿Luis de Peña?, ¿Diego López Bueno?, ¿Gaspar de la Cueva?... Cerramos, pues, nuestro trabajo con estos interrogantes, como muestra del deseo de seguir indagando, dejando el campo abierto para que, quizás, próximas investigaciones nos permitan descubrir más información sobre esta valiosa talla cuya finalidad, en este pequeño estudio, no es otra que un intento de su puesta en valor. Afortunadamente, la imagen no fue renovada en 1774. El hecho de no contar con postizos, tan típicos del siglo XVIII como los ojos de cristal o pestañas de pelo, ha hecho que la imagen se conserve tal y como fue concebida y, por tanto, dado el mal estado de conservación en el que se encuentra, aconsejamos que se realice

una restauración de calidad que, incluso, pueda llegar a aportarnos nuevos datos que nos aclaren o acerquen a su ejecutor; ¿quién sabe si, incluso, un documento que lo acredite?

Asimismo, recomendamos una posterior conservación, intentando recuperar la devoción, permaneciendo, así, para el deleite de todos, las generaciones venideras, y dándole el lugar que se merece pues, estamos ante el titular de la iglesia parroquial de San Francisco de Tarifa, y actualmente, da la sensación, que ha caído en el olvido.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Criado Atalaya, F. J. (2003). “La situación de la iglesia tarifeña a principios del siglo XX: Los informes parroquiales de 1919”, *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (29). Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños. p. 445-456.
- Criado Atalaya, F. J. (2007). “La situación de la iglesia tarifeña en el contexto de la Guerra de Sucesión española. La visita pastoral de 1717”. *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (34). Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 299-316.
- Hormigo Sánchez, E. (2002). *Vida y Obra de Francisco de Villegas*. Cádiz.
- Patrón Sandoval, J. A. (2010). “El escultor Blas Hernández Bello, autor de la Concepción Niña de la iglesia de San Francisco de Tarifa”. *Aljaranda* (78). Tarifa, pp. 12-28.
- Pérez Morales, J. C. (2013). “Juan de Mesa. Textos y contextos de un artista singular”. *Córdoba Cofrade*, 135. Córdoba, pp. 17-20.
- Quintana Álvarez, F. J. (2013). “Éxodo de las devociones católicas de Gibraltar después de 1704, permanencia y transformación en las nuevas poblaciones del Campo y otras localidades vecinas”. En *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*. Ediciones Escorialenses. pp. 491-508.
- Terán Gil, Jesús. (2002). “Documentos sobre la parroquia de San Francisco de Asís”, *Aljaranda* (46). Tarifa. p. 23.
- VV.AA. <http://www.franciscanos.org>

Rafael Cazalla Urbano

Licenciado en Historia del Arte

Cómo citar este artículo

Rafael Cazalla Urbano (2022). “La imagen titular de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa”. *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (57), octubre 2022. Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 83-92.
